الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية – قسنطينة

كلية الآداب والحضارة الإسلامية

قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:

النص الغائب في شعر مصطفى الغماري

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب

رياض بن الشيخ الحسين

إشراف الأستاذ الدكتور

فاتح حمبلي

لجنة المناقشة

اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة الاصلية	الصفة
أ.د.عزيز لعكايشي	أستاذ	جامعة منتوري1	رئيسا
أ.د.فاتح حمبلي	أستاذ	جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي	مشرفا ومقررا
أ.د.إبراهيم شعبان	أستاذ	جامعة إسطنبول–تركيا	مشرفا ثانيا
أ.د.أمال لواتي	أستاذة	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا
أ.د.زينب بوصبيعة	أستاذة	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا
أ.د.ع المالك بومنجل	أستاذ	جامعة سطيف 2	عضوا
د.عبد الناصر بن طناش	أستاذ محاضر أ	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا

السنة الجامعية 1435–1436هـ / 2014–2015م

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

تهتم الدراسة الأدبية والنقدية للنص العربي الحديثة بتطبيق مفاهيم ومناهج غربية حديثة وفق قناعة تكريس المثاقفة والمساهمة في توسيع دائرة حوار الحضارات، لأنها تؤمن بأن الفكر والإبداع الإنسانيين ليس لهما جنسية ولا وطن، وإنما هو إرث عالمي يشترك فيه كل البشر، وبهذا المنظور رفع شعار "كونية العلم" ورفعت الحواجز المفتعلة بين العلوم وصار متداولا في الفضاء المعرفي ما يعرف بتداخل العلوم وتلاقحها واستقر في الأذهان بأن الإبداع مهمة كل مثقفي العالم، والجميع ملزم بتحيين المعارف وسد الفراغ وإكمال النقص، إلا أن الإشكال الذي يطرح في ظل هذا المعطى، هو هل يعني انفتاح الأدب العربي على الثقافات الأجنبية والنظريات الغربية، الانغماس فيها والانبهار بها؟ ومن ثمة الانسلاخ عن الثقافة الأصيلة، والحياد عن الماضي التراثي المشكل لمنطق متجذر وخصوصية معرفية هما قوام هوية نقدية عربية شامخة؟ يبدو أن المقصود هو الانفتاح المتعقل والتعاطي المرن المتكئ على الثنائية الضدية: الأخذ/العطاء، المؤكدة لضرورة التواصل وانتفاء الاستغناء عن هذه الإمكانية التي توفر الظروف لتلبية حاجة فطرية، وممارسة إنسانية تعكس طبيعة فسيولوجية، مؤسسة على ثنائية ضدية أخرى هي: التأثير/التأثر، تنفي ذوبان الأنا في الآخر، وتفسح المجال للتبادل الحر بين المواهب الزكية والقدرات الإبداعية سواء بين كتاب ومبدعي المجتمع الواحد أو خارجه، وسواء أكان في عصر واحد أوبين مختلف العصور، وتسهل سيرورة الحياة التي تتطلب الانطلاق وعدم الانغلاق على الذات، من أجل الاستفادة من التجارب الأخرى ومسايرة الركب واستشراف المستقبل.

وعلى الرغم من القيمة الأدبية العظيمة لموضوع تلاقح النصوص الإبداعية التوليدية Genotexte الدالة على عملية التواصل المعرفي بين الأجيال، ورغم كثرة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع من مختلف جوانبه عبر العديد من المصطلحات النقدية القديمة والحديثة كالمعارضات والسرقات الأدبية والتفكيكية والتشريحية ونظرية النص ونظرية القراءة والبنيوية التكوينية... وغيرها، إلا أنه يبقى دائما يعبر عن حيويته واستمراره تبعا لعملية الإبداع التي تغري الدارسين بالبحث الذي يجلي نواحيه ويكشف غوامضه وما فيه من تشعب فكري وفلسفي واصطراع أدبي ومذهبي واحتدام بين عقليات مختلفة المشرب والهوية، وإذا كانت العادة قد درجت بأن توصف البحوث العلمية ذات القيمة بأنها مبتكرة ومتأصلة، فإن ذلك ما جعل موضوع القديم والمحدث في الشعر واحدا من أكثر الموضوعات إثارة وجدلا في الأدب والنقد العالميين وشكل أساسا لمعظم الدراسات الأدبية والنقدية بحيث يصعب تناول أي موضوع نقدي أو دراسة شعر أي شاعر دون الإلمام جزئيا أو كليا بالقديم

والمحدث في الشعر، أي بما هو تقليدي مرتد إلى التراث وبما هو جديد أبدعه الشاعر. وبما أن تفاعل النصوص قديمها وحديثها في الشعر موضوع أزلي بدأ مع نشوء الشعر والنقد، واستمر في العصور الماضية ومايزال مستمرا،فإن كل عصري سيصير قديما غائبا وكل ما هو آت سيصبح حاضرا ماثلا ثم ماضيا غائبا بعد ذلك.. وهكذا، وبعد كل تطور سيجيء تطور جديد لامحالة ولا يمكن لأحد أن ينكر أن لكل شعب تراثه الفكري والأدبي فيعمل على تطويره وبعثه من جديد ولسنا أقل من غيرنا اعتزازا بتراثنا ونكون أشد حرصا على الاحتفاء بهذا التراث والاهتمام به إذا ما التزمنا باستكناه ما قد يكون فيه من بذور لنتاج نتطلع لوفرته على أساس التفاعل والتحاور والإثراء والمزاوجة بين القديم والجديد وربط جسور التواصل بينهما، لأن استثمار نتائج التواصل لن يحصل إلا بالإفادة من كل الجهود الإبداعية والنقدية المتعاملة مع النص الأدبي لا على أنه ذات مستقلة أو مادة منغلقة، إنما هو سلسلة من العلاقات مع نصوص أدبية وفنية شتى سابقة له، فنخالف بذلك بعض الاتجاهات النقدية الحداثية الجديدة لاسيما البنيوية التي ترى بأن تحليل النص الإبداعي يقتصر على تحليله وحده، وتضرب صفحا عن علاقته بمبدعه وبسياقه الخارجي الذي يسهم في إنتاجه، ونتبنى موقف الاتجاهات النقدية المابعدحداثية التي تأخذ بعين الاعتبار المؤثرات النصية السابقة التي ترد في النص، لباطن الذاكرة عامل قوي فيها، حيث تتفاعل النصوص الغائبة مع النص الحاضر أو الماثل من أجل إنتاج نص جديد مستمر التجدد تشترك فيه القراءة الواعية المفسرة والمؤولة له ضمن عملية أخذ وعطاء وتأثير وتأثر.

ولاشك أن لمظاهر النص الغائب Le texte absent في شعر الشاعر الجزائري المعاصر مصطفى محمد الغماري بعدا دلاليا يتجلى في انجذابه واهتمامه بالنص الغائب وتمثله الإيجابي الواعي الذي يجعله يقع في نصه الموقع الهام من خلال ألفاظه وسياقاته التي ترقى بالنفس فتنتقل معها عبر محطات متعددة الأبعاد ومتنوعة الإيقاع، ويغذي لغته ويرقى بها فتكون قريبة من النفس ومحببة إلى الذوق، في ألفاظها ومعانيها وتراكيبها ومغرية للفهم الذي يُحمل على كاهل لغة منحوتة بمهارةمن صخرة تتفجر منها أنهار دافقة بألوان الإبداع والإتقان من لدن شاعر ثائر ومتمرد على الطغيان والانحراف والفساد، يقطر شعرا يزجي كل مسوح الغضب والرفض لكل أشكال الذل والنفاق وما كانت تلك المعاني والصور لتبرز لولا تشبع نفس الشاعر الغماري بحبه الجنوني وعشقه الصوفي لعقيدته "خضراء"، إنها لغة الحسم بنذيرها ووعيدها، بزجرها وتهديدها بلاذع تهكمها ودقة تصويرها وحكمة توجيهها، وإذا كان نص الشاعر يقتات من بنية النص الغائب بعض ألفاظه أو تراكيبه، أو ينهل نزرا يسيرا من معانيه، فإن ذلك يبرز بجلاء حينا وبخفاء حذق أحيانا من خلال أشكال أو أنماط

تداخلية تفصح عن أبعاد دلالية متنوعة حرص البحث على الوقوف عندها وتعريتها والتماسها من خلال استنطاق النص الشعريوالحفر في طبقاته، وقد دفعنا إلى معالجة هذا المفهوم النقدي ومحاولة تطبيقه على متن الشاعر مصطفى محمد الغماري حداثة هذا المصطلح وجدة تداوله، وحداثة السؤال حوله، بعد ما انتشرت في الوطن العربي في أواخر القرن العشرين الاتجاهات النقدية البنائية، فصار الاكتفاء بدراسة النص الإبداعي لذاته يغلقه على وحداته وبنياته، لكن مجيء الاتجاهات النقدية المابعدحداثية أسس لمفهوم جديد فاعل في كافة الفضاءات الثقافية وتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية، وسعى إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحد والحدود مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول أبدا، وينجم عن هذه النصوصية لانهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات.وحين ظهرت تجربة الأدب الجزائري المعاصر خيل لبعض الدارسين والنقاد أن هذه التجربة إنما برزت لتعبر عن أحد موقفين، إما عن موقف عدائي مقاطع للتراث أو موقف مؤيد ومقلد، ولا وجود لموقف غيرهما، أو وجود موقف جامع للموقفين يتبنى الوعي بطبيعة الماضي ومدى حاجة الحاضر إليه وإدراك الواجب نحوه، لكننا نعتقد أن هذا الموقف الأخير هو الذي يمثل صورة الواقع الإبداعي في الشعر الجزائري المعاصر، حيث أنه كان ينمو ويتطور من الداخل ومن الخارج بأشكاله ومضامينه الفنية القديمة والحديثة، في حالة من التعايش والتلاحم من أجل الارتقاء بالتجربة الجزائرية الإبداعية الحديثة.

ولمعرفة مدى بلوغهم هذه المستويات الراقية من التعاطي مع النص الغائب اتخذ البحث نموذجا لهؤلاء الشعراء ممثلا في شخصية طامحة لبلوغ تلك المراتب هي كما أسلفنا الشاعر مصطفى محمد الغماري، فما موقفه من توظيف النص الغائب؟ وماذا أثمرت لديه فطنته بقيمة الرصيد والتراكم المعرفي السابق، والوعي بما ينبغي أن تكون عليه صلته به استلهاما واستحياء ثم إبداعا وإثراء؟ ثم إلى أي مدى استطاع الشاعر أن يستلهم ويستدعي النصوص الغائبة التي تثري تجربته؟ وما هي الأنواع التي تناص معها وتشكلت في إبداعه الشعري؟ وللتصدي للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها جاءت هذه الدراسة التي تحاول الكشف عن أثر توظيف النص الغائب في شعر مصطفى الغماري وتجلياته من خلال استقراء إنتاجه الشعري والوقوف عند مسار تجربته الشعرية ورؤيته الفنية، كما تتمحور إشكالية الدراسة حول أسئلة أخرى يمكن اختزالها في سؤالين هامين أحدهما يخص موضوع البحث وآخر يخص الأداة النقدية المقترحة، فأما الذي يخص موضوع البحث فهو: ما التشكلات الممكنة للنص الغائب الذي يقف وراء إنتاج النص عند الغماري بمختلف مرجعياته المعرفية ومعتمداته الثقافية؟ وكيف يمكن من خلال ذلك الوصول إلى بناء صورة مقاربة للنص الغائب ضمن نصه في

صورته المتكاملة؟ وأما السؤال الذي يخص الأداة النقدية المقترحة فهو: ما الطرق الممكنة للاستفادة من نظرية التناص التي ينضوي فيها مفهوم النص الغائب Le texte absent، ونظرية النص وعلوم اللغة كالنحو والبلاغة مثلا في البحث عن الموروثات النصية والمعتمدات الثقافية للنص الشعري عند الغماري؟ وإلى أي مدى تبلغ استجابة الحيثيات النظرية عند تطبيق مكوناتها المتعددة على نماذج نصية مختلفة، بحيث يفرض كل نص مكونا من مكوناتها النقدية أداة للكشف عنه طبقا لطبيعته التركيبية ولامتداداته الدلالية؟ تلك إذن هي الإستفهامات التي تحدد إشكالية هذه الدراسة ومسار البحث فيها فتفرض له صياغة ومنهجا بحثيا معينا ينطلق من البحث عن النظرية في أصولها الغربية، وفي تجليها العربي في صورة تلق نقدي له خصوصيته التي أدت إلى اقتراح مفهوم النص الغائب على يد النقاد الحداثيين العرب، وذلك للخروج بنتائج جديدة مبنية على تصورات جديدة لتشكل النص الغائب وإنتاجه، اعتمادا على المعطيات والأدوات النظرية من أجل تتبع ظهورات النص الغائب وتشكلاته المختلفة في شعر مصطفى الغماري بوصف الجانب النظري شبكة تحليل يقتضي كل مكون من مكوناتها نصا شعريا مستقلا، يكشف عن طبيعته البنائية المنطوية على نصه الغائب، وذلك ليتسنى لنا قراءة النص في ضوء خصوصية بنائه الكلي وطاقته الإنتاجية المحددة، وإن اختيارنا لكل نص من النصوص للقراءة والمقاربة، لم يأت اعتباطا وإنما جاء بعد تأمل فيما نحن بصدده من توجه نقدي نبتغي من ورائه بناء النص الغائب الكلي لشعر مصطفى الغماري بطريقة تحدد الصورة المفترضة التي تقف وراء تشكيل قصيدته بحيث تتم المعالجة من مداخل بارزة الدلالة في تشكيل ذلك النص المفترض، مع الاستفادة من المعطيات العلامية لكل نص دون الزج بالنصوص تحت طائلة الدوغمائية النقدية التي قد تفضي إلى لي عنق النص، حيث تنصب المحاولة على الإحاطة بالنص وفقا لما تسمح به طبيعة الأداة النقدية من سعة ومرونة، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن تداخل الشاعر مع النصوص الأخرى يتكرر ويتشابه في نصوص متنه الشعري كاستدعاء الشخصيات مثلا، وإنما يدل ذلك على توحد الموقف واتحاد الرؤية، مما ألزم الدراسة بمسايرة النص حسب طبيعته في بعض المواقع، تجاوبا مع انفتاحيته وتمسكا بمبدأ تعدد القراءات الإنتاجية، ويبدو جليا كيف تعاملت الدراسة معه، بتخريجه على وجوه متعددة من التأويلات، تقيدا بمنهج القراءة والتداخل معا، ونعتقد أن التكرار لا يدل على ما يعيب الشاعر ولا الدراسة تبعا لذلك في آن، لأن الشاعر سخر شعره لخدمة توجهه الفكري وقضايا أمته، فصار ضوء ينير الطريق، وصوتا يفجر الطاقات، فكان طبيعيا أن تتكرر تقنية الخطاب، لأنها تقتات من مصدر واحد هو فكرته التي تتمدد في متنه الشعري، وقد سعت الدراسة بناء على هذه الإشكالية إلى تحقيق أهدافها التي تستند على مفهوم النص الغائب المتمثلة في:

- تكريس مفهوم النص الغائب الذي أثار فضول القراءة، وأقام جدلا نقديا بدافع الجدة والمغايرة، اللذين لا يعنيان حتما المخالفة لمفهوم التناص الشائع، بل هو قيمة مضافة للدرس النقدي .
- رصد الميزات الفنية لظاهرة النص الغائب في شعر مصطفى الغماري من خلال تعامله مع المصادر الثقافية والمعرفة المتنوعة.
- كشف مواطن الجدة والتحول والتميز لدى الشاعر، من خلال توظيفه للقوانين والآليات التي يتيحها المنهج التناصي، في عملية التداخل مع النصوص الخارجية والداخلية معا.
- تطبيق الآليات التناصية النقدية واللغوية والبلاغية التي تتجاوب مع نصوص الشاعر وتجنيب القراءة الوقوع تحت تأثير الإغراء ومزالق الهوى.

ولا ندعي ارتقاء الجهد المبذول في هذه الدراسة إلى مستوى التفرد، لأننا بعد احتكاكنا بمجموعة من الجهود المحترمة التي عكفت هي أيضا على البحث والدراسة لمتون بعضالشعراء العرب القدامى والمعاصرين، أفدنا منها استفادة كبيرة حيث كانت معينا لنا في رسم تصورات البحث وأبعاده، نذكر من هذه الجهود المؤلفات الآتية:

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. محمد بنيس
- الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر. محمد بنيس
- تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص. محمد مفتاح
- الخطيئة والتكفير. عبد الله محمد الغذامي
- تشريح النص. عبد الله محمد الغذامي
- استدعاء الشخصيات التراثية. علي عشري زيد
- أشكال التناص الشعري. أحمد مجاهد
- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. عبد القادر بقشي
- التناص في زمن الرواد. أحمد ناهم
- القراءة التفاعلية. دريس بلمليح
- دينامية النص. محمد مفتاح
- نظرية النص الأدبي. عبد المالك مرتاض
- علم التناص المقارن. عز الدين المناصرة
- في التناص الشعري. مصطفى السعدني

- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. خليل الموسى
- الغموض في الشعر العربي الحديث. إبراهيم رماني
- النص الغائب في القصيدة العربية الحديثة. عبد السلام عبد الخالق الربيدي
- النص الغائب محمد عزام
- إشكاليات القراءة وآليات التأويل. نصر حامد أبو زيد

بالإضافة إلى إطلاعنا على بعض الدراسات الأكاديمية التي تناولت متن الشاعر مصطفى محمد الغماري من خلال إثارة جوانب موضوعية وجمالية أخرى نذكر منها رسائل الماجستير الآتية:

- الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، مصطفى بلقاسمي، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
- التناص الديني في شعر مصطفى الغماري، جمال سفاري، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
- الرمز في شعر مصطفى محمد الغماري، أمينة أمقران، جامعة الحاج لخضر، باتنة
- أدب الطفل في الجزائر – مصطفى محمد الغماري نموذجا، محمد الطاهر بوشمال، جامعة الحاج لخضر، باتنة
- صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري، سلاف بوحلايس، جامعة الحاجلخضر، باتنة

و تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسات العلمية والأكاديمية المذكورة والتي لم يسعفنا المجال لذكرها كلها قد فتحت لنا آفاقا رحبة لخوض غمار الموضوع.

أما بخصوص المنهج المعتمد في تنفيذ تفاصيل الدراسة فهو المنهج الاستقرائي التحليلي الذي يعتمد على تتبع الظاهرة في المتن الشعري والكشف عن الدلالات والإيحاءات والرموز والمعاني العميقة التي يمكن أن يستوعبها النص الغائب ومدى فاعليته في حمل أبعاد التجربة الشعرية، التي نعتبرها واحدة من أهم التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة، من حيث ثراؤها واتساع أفقها وتنوع مضمونها فهي جديرة بالاهتمام المستمر،فأمكننا من تحليل وتأويل النصوص وبلوغ جوهرها وفك رموزها ووحداتها اللغوية والتركيبية، واستبطان مواطن القوة الإبداعية والجمالية فيها، وبناءا على هذاالمنهج جاءت خطة البحث متشكلة من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، حيث احتوت المقدمة على موضوع البحث وأهميته وهدفه وأسبابه ومبررات اختياره وكذا المنهج الذي اعتمد عليه الموالي لطبيعة البحث والتنويه بالجهود السابقة المبذولة حول دراسة متن الشاعر

المدروس.

وفي الفصل الأول اهتم الباحث بالتعريف بماهية المصطلح النقدي المدروس (النص الغائب) وميلاده في الحقل النقدي المعاصر، وتطرق إلى مختلف المفاهيم والمصطلحات النقدية التي لها علاقة مباشرة به كنظرية التناص ونظرية النص ونظرية القراءة والتفكيكية... وغيرها.

أما الفصل الثاني من البحث فقد عنون بمرجعيات النص الغائب، تناول الباحث فيه أنواع المرجعيات التي نقصد بها الأشكال أو المصادر التي استقى منها الشاعر النص الغائب، وهي المتمثلة في الدينية والأدبية والتاريخية والأسطورية.

أما الفصل الثالث فعنون بقوانين توظيف النص الغائب، حيث حاول الباحث تطبيق القوانين التي ورد ذكرها في كتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمؤلفه محمد بنيس، للكشف عن الطرائق التي اعتمدها الشاعر في استحضار النص الغائب في فضاء نصه وهي: الاجترار والامتصاص والحوار

و أما الفصل الرابع فعنون باستراتيجيات التناص في النص الشعري، الذي تناول فيه الباحث مختلف الآليات التي يتخذها أدوات نقدية لاستنطاق النص واكتشاف دلالات تحوله وتجديده،اعتمادا على تواصله مع النص السابق وقد تمحورت هذه الآليات حول الأدوات التي تتناسب مع النص دون أن تثقل كاهله، وتساعد الباحث في الوقت نفسه على اكتشاف مواطن الإضافات الإبداعية الدالة على تفرد الشاعر وتميزه، وقد تنوعت هذه الأدوات بين البلاغية واللغوية والنقدية، وأما الخاتمة فقد قام الباحث فيها بتثبيت مجمل النتائج التي توصل إليها البحث. ونشير إلى أن هذه الظاهرة الأدبية الحداثية، حرية بأن تخص بدراسة وافية،لكننا لم نعثر حتى الآن على دراسة نقدية وأدبية تناولت النص الغائب بشكل معمق –حسب ما توصل إليه نهمنا القرائي وما وقعت عليه أيدينا– ماعدا بعض المقالات المتناثرة في الدوريات، وبعض البحوث والدراسات النقدية التي تفرد للمصطلح حيزا ضيقا لا يستوعب قضاياه كلها، وهو ما حفزنا إلى الاهتمام بخوض هذه الدراسة من ناحية، وأثقل كاهلنا في مواجهة البحث عن المصادر والمراجع الموجهة، والإحساس بالمسؤولية تجاه الشاعر ومدونته، وتجاه مشوار البحث، الذي لا ينبغي أن يعرف التراجع من ناحية أخرى لذلك لا نزعم بأننا أحطنا بالموضوع في كل مستوياته ولا ندعي أننا بلغنا بالبحث إلى غايته، وحسبنا أننا ساهمنا مع غيرنا في خدمة الأدب العربي الجزائري الذي هو جزء من التراث الإنساني.

الفصل الأول

قراءة في إشكالية مصطلح النص الغائب..

النشأة والمفهوم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الأول: قراءة في إشكالية مصطلح النص الغائب.. النشأة والمفهوم

تحظى ظاهرة تداخل النصوص الأدبية[1] –القديمة والحديثة معا– باهتمام بالغ الأهمية في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة، لاسيما في مجال التحليل البنيوي للأعمال الأدبية حيث يشكل التداخل أحد مرتكزات مقاربة النصوص على اختلاف ألوانها وأجناسها، وبفعل هذا الارتكاز وهذا الاهتمام المتنامي، تحولت ظاهرة التداخل إلى مفهوم أو مصطلح نقديحداثي[2] استقطب الكثير من الدراسات الأدبية متعددة الاتجاهات، فاصطلح إثر ذلك على توصيفه وتعريفه بمجموعة من المسميات والتعاريف، التي نلاحظ أنها تتكاثف لتشكل في المحصلة بعدا من أبعاد النص في كل تجربة شعرية أو أدبية على الإطلاق، ومن ثمة فإنّ تحديد معالم هذا المفهوم "الجديد/القديم" لا يتم إلا من خلال النص المقروء نفسه، لما يوحي به هذا النص من مؤشرات ودلالات منهجية توجه الدارس وتقوده أثناء تعامله مع بناه السطحية والعميقة، فيظل النص بنظامه المركب، بل المعقد، يشكل حجر الزاوية، ضمن الدراسات النقدية المعاصرة بغرض تعميق الدرس العلمي للنص الأدبي، من خلال القراءات الأدبية والتحليلية –على اختلاف مناهجها وأنماطها– التي أفرزها الفضاء النقدي، لذلك نجد أنفسنا تماشيا مع طبيعة الدراسة، في حاجة إلى إجراء قراءة في جملة من المفاهيم والمصطلحات النقدية المتعالقة المفضية إلى مصطلح "النص الغائب" موضوع دراستنا، وذلك انطلاقا من تصورنا للأدب على أنه قوانين داخلية مصممة بقديمها وحديثها في شكل تصارع محتدم يجعل الإبداع الأدبي يتطور ويتنامى مرتبطا بماضيه الثاوي في الذاكرة، وما كل الأعمال إلا نتاج لكاتب واحد كما يرى أصحاب هذا التوجه[3].

---

[1]_ أنظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2/1985،ص251–253، وانظر كذلك محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ج3، ص179 – 181، وانظر كذلك خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1/2000،ص13–26.

[2]_ أنظر سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/2005،ص95–96، وانظر أيضا محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2/1986، ص119.

[3]_تزفيتان تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1/1987، ص16.

أولا: النص الغائب Le texte absent

يشكل النص الشعري بنية لغوية تدخله في علاقة مع مرجعيته الخارجية التي تشرب منها، من معرفة أو ثقافة أو تاريخ[1]، أو أي جماليات إبداعية فنية أخرى، فكل مقاربة يرام إحداثها على هذا النص ستمارس لا محالة وفق هذه المرجعية التي تدل على حقيقة التفاعل بين النصوص من حيث الشكل أو الموضوع، فإذا كان النص الشعري ثريا فإنّ ثراءه يكمن في أسراره العميقة، وفي توهجه المستودع، ثم بما يكتنفه من تجربة ورؤى مختلفة تكون مثار نقاش واختلاف بين المتلقين، ويتجلى ثراؤه أيضا في تعدد التفسيرات والتأويلات لما يثوي خلف بنيته السطحية الظاهرة أو بنيته التحتية العميقة وهو ما صار يطلق عليه بالمدلول أو المعنى الغائب في النص الثري، هذا الغياب لن يكون كليا بالطبع، لأنّه يوجد في النص ما يدل عليه، من إشارات وعلامات سيميائية، تجعل استخراج المدلول أو المعنى الغائب، يحتاج إلى قارئ متمكن ومتمرس يتحلى بالصبر والأناة، ويعرف كيف يفكك بنية النص ويتفحصها جيدا مبتدئا بالسطح ليتوغل بعد ذلك نحو الكتر الشعري المدفون خلف أستار البنية العميقة، التي كانت في طور الاختفاء (وهكذا يبدو النص الغائب مكونا رئيسيا للنص الماثل)[2]، وهذا ما يؤكد ضرورة وجود قارئ جاد، يحفر في طبقات النص ليكتشف "المسكوت عنه"[3] ضمنه، ومن ثم يجب علينا ونحن نحاول اكتشاف المدلولات والمعاني الغائبة التي تسبق في الظهور في عالم الإبداع النص الحاضر أو الماثل، فنبرهن بذلك على قيمة التواصل وميزة التحاور المعقودة بين النصوص الإبداعية منذ القديم، أن نتوقف عند مصطلح أو مفهوم "النص الغائب Texte absent" لنتوصل من خلاله إلى إدراك هذه الدلالات المغيبة التي يسوقها النص إثر تفاعله مع نصوص أخرى، وأول ما يستوقفنا هو التعريف بماهية النص الغائب كمصطلح نقدي جديد ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، ولم يستخدم إلا في الربع الأخير من القرن الماضي (ق20م)، إذ أفضت إليه الدراسات الأدبية والنقدية المابعدحداثية، التي برزت في أوروبا على يد لفيف من النقاد وخاصة في فرنسا أمثال: جوليا كريستيفا وجاك دريدا وتزفيتان تودوروف ورولان بارت ولوران جيني ومارك أنجينو وجيرار جينيت وليون سومفيل وبيار مارك دوبيازي وميشال آريفيه ونشير إلى أن عددا من الباحثين والنقاد العرب، قد تطرقوا لهذه المفاهيم النقدية الجديدة، متأثرين بالاتجاهات النقدية التي ظهرت في الغرب بفعل الترجمة للعديد من الأعمال الأدبية، لكن الذي يلاحظ على هذه الترجمة أنها

---

[1]_ خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص54.

[2]_ محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص9.

[3]_ أنظر خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص57.

كانت ذات تأويل متعدد للمصطلح، كما اختلفت في تحديد وضبط المفاهيم النقدية باختلاف درجة فهمها وتفسيرها.

فالنص الغائب -إذن- مصطلح نقدي جديد ظهر بصدور كتاب: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، للناقد والأديب المغربي محمد بنيس(*)، ويحتوي فيما يحتويه على فصل يفرده للنص الغائب فيوضح من خلاله بأن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وأن النص إنما هو تشكيل لنصوص سابقة عليه سواء أكانت قديمة عليه أو معاصرة له، فيتعامل معه كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر يعاد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ويحيا بدل أن يموت(1)، فتظل النصوص تتداخل فتتفاعل، وتتعالق فتتلاقح فيما بينها دالة على أن سرّ الوجود، إنما هو صنيعة يد مبدعة واحدة، وهبت العقل البشري كل إمكانات الارتقاء، وأودعت في البشر كل مشاعر الجمال والتذوق الرفيع، ولم تُقصر ذلك على زمن دون آخر، فلم يكن فعلُ الزمن حاجزا معوقا أو واهبا محفزا على الإبداع، كما تدل أيضا على أنّه ليس هناك حدود بين نص وآخر، إنما النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، فيظهر الباحث "بنيس" من خلال طروحاته هاته تشرّبه الدرس النقدي الأوروبي واحتذاءه أفكار من سبقه من النقاد الفرنسيين كـــ: كرستيفا وتودوروف، اللذين أشار إليهما صراحة في فصل كتابه المذكور(2) لكن قصب السبق في ظهور مصطلح النص الغائب لأول مرة في الفضاء النقدي العربي والأجنبي على حدّ سواء، يبقى علامة مسجلة "للناقد المغربي"، حيث لم يسبقه إليه أحد(3)، ويشير "بنيس" نفسه إلى هذه الحقيقة في كتابه: الشعر العربي الحديث في معرض حديثه عن مفهومي: التداخل النصي وهجرة النص، حين يقر بالأهمية المتفردة التي يحظى بها النص الغائب في الشعر العربي الحديث، فيقول: «نود الإشارة هنا إلى أننا استعملنا مصطلح "النص الغائب" الأول في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، من غير اعتماد على أي مرجع عربي أو غير عربي، وقد عثرنا عليه مستعملا بعد أربع سنوات من استعمالنا له في كتاب

(*)_ صدر الكتاب في طبعته الأولى بدار العودة، بيروت، لبنان، سنة 1979، ويحتوي على ثلاثة أبواب يتناول فيها الباحث الشعر المغربي المعاصر بالدراسة والتحليل والإضاءة لبعض الجوانب والقضايا الفنية والنقدية من خلال قراءة داخلية وخارجية يجريها على المتن الشعري المنحصر في الفترة الواقعة بين سنتي 1964 و1975، وهو في الأصل رسالة بحث تقدم بها الباحث لنيل شهادة دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة محمد الخامس أكدال بالرباط، المغرب وذلك سنة 1978.

(1)_ أنظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص253.

(2)_ المرجع نفسه، ص251 - 252.

(3)_ أنظر عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2006/1، ص157.

ميكائيل ريفاتير Semiotique de la poésieالصادر سنة 1983 بالفرنسية ولا حاجة بنا لأي تبرير أو تعليق»[1]، دون أن يخفي تأثره بمدرسة النقد الفرنسية الجديدة حين يدعم توجهه ورؤيته النقدية برأي كل من: جوليا كريستيفاJuliaKristeva، وتزفيتان تودوروف tzvetan Todorov -المذكورين سابقا- وقدصادف هذا المصطلح المغربي الأصل الإنساني النزعة، صياغات متعددة، قد تتآلف حول مفهوم أدبي واحد، وقد تختلف بل تتنافر أحيانا بتعدد الدلالات والمفاهيم، التي تفضي إلى مفهوم عام وشامل هو التداخل النصي -حسب مذهب محمد بنيس-[2] الذي سنوضحه في موضعه من الدراسة أو مفهوم التناص أو التناصية "L'intertextualité"، الذي استخدم لأول مرة في الدرس النقدي الفرنسي الحديث ثم أشيع استخدامه في الخطاب النقدي العربي على يد جماعة من النقاد، ونخص بالذكر منهم الناقد المغربي أيضا محمد مفتاح[3]، الذي يحبذ ترجمة "التناص"، لكن "بنيس" خلافا لهذه الترجمة يتشبث بالتداخل النصي محتجا بأن ترجمة المصطلح إنما تخضع في الأساس «لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، علائق دلالية وصرفية وتركيبية»[4].

وانطلاقا من هذا المنظور يستنتج بأنّ «الطابع العفوي لترجمة التناص لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع الانتقال بها من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره»[5] وبما أن النص الشعري -كما يرى بنيس- عبارة عن بنية لغوية متميزة تتركب من مجموعة من العلائق داخلية وخارجية يختص النص الشعري بها دون غيره من النصوص الأخرى الماضية أو الحاضرة، فإنّ هذا المنحى لا ينفي عنه أبدا علاقته الخارجية بالنصوص الأخراة التي تجعل النص عبارة عن شبكة تلتقي فيها عدة نصوص تتشكل في الأصل مما ترسب في ذاكرة الشاعر التي «يختلط فيها الحديث بالقديم والعلمي بالأدبي واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي، مما يجعل قراءة النص الشعري بعيدة كل البعد عن النظرة الأحادية، التي تتعامل معه بوعي ساذج لا يقدر على الكشف عن خبايا النص كعمل متكامل، ومتاهة لا نهائية، ترقد تحت صمته الوهمي، علاقات وقوانين ونصوص يصعب معها ادعاء القبض عليها كاملة»[6]، هذه المسلمات التي ينتفي النقاش فيها، تحمل الباحث بنيس على الاقتناع

---

[1]_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص179.

[2]_ المرجع نفسه، ص181.

[3]_ أنظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص119.

[4]_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص181.

[5]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[6]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251.

والإقرار بأن لا وجود للنص الأدبي -كنظام منسجم- إلا ضمن مجموعة من الأنظمة، تكون هي السبب المباشر في تشكله على الهيئة التي يرد عليها، تلك هي "النصوص الغائبة" التي تفعل فعلها في النص الحاضر أو الماثل[1]، فيتفق في ذلك مع كريستيفا التي ترى بأنّ «كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى»[2]، ويتفق أيضا مع ما ذهب إليه تودوروف حيث يرى «أن من بين اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا نصا من النصوص هو حضور أو غياب الإحالة على نص سابق»[3]. فبنيس عندما يحيل الدارس على هذين الرأيين أو الموقفين النقديين اللذين أبدى اتفاقه مع طرحهما فيتقاطع معهما، فإنّه ينتهي إلى قناعة كان توصل إليها بعد قراءاته المتعددة للكثير من الدراسات النقدية التي أسهمت في مناقشة وإثراء مسألة تعالق النصوص الإبداعية ببعضها البعض، فيستنتج أن مصطلح التناص قاصر عن أداء الوظيفة التي ينطوي عليها لفظ "Intertextualité"، وفق التصور الذي يتأسس على عملية التأثير والتأثر، التي تجعل الشاعر المبدع في حالة من القلق والتوتر حيال النماذج النصية التي يتناسل معها نصه، عندما يقع تحت وطأة اختيار وجه وأسلوب التعامل مع هذه النصوص السابقة، هنا تتعدد وجهات نظر الدارسين فتتلاحم في الوقت الذي تتصادم فيه أيضا معلنة عن استمرارية علاقة النص مع سابقيه مرة، ومرة أخرى تنفي هذه العلاقة وتدفع النص إلى الانفلات من سطوة أو هيمنة الأبوة، فتحدث بذلك القطيعة الراديكالية بين السابق واللاحق، ولكنها لا تلبث أن تشترك وتنسجم حول حقيقة واحدة وحكم واحد يقضي بوجود علاقة حميمية بين النصوص، لكن لهذه العلاقة تأويلات وتفسيرات متعددة أنتجت تصنيفات كثيرة لذات المفهوم، جعلت محمد بنيس يحسم موقفه حول هذه العلاقة وفق منظور الحضور والغياب، ويتساءل عز الدين المناصرة عن طبيعة مصطلح النص الغائب الذي نحته بنيس، وعما إذا كانت له علاقة تربطه بمصطلح التناص، خاصة وأنّه اطلع عليه لدى كريستيفا، فيلاحظ المناصرة على بنيس أنه رغم تقاربه وتقاطعه الواضح مع المصطلح الفرنسي إلا أنّه لم يستخدم مصطلحي التناص ولا التداخل النصي، ويقدّر بأنّ استخدامه لمصطلح النص الغائب كان «معادلا لمفهوم التناص تماما»[4]، لكننا

---

(1)_ المرجع السابق، ص.ن.

(2)_ المرجع نفسه، ص.ن. نقلا عن:

O.Ducrot, T.Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, P446.

(3)_ المرجع نفسه، ص252.

(4)_ أنظر عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص156.

نعتقد بأن "بنيس" باعتماده للنص الغائب كان يرتكز على رؤيته ومفهومه للنص، حيث يعتبره نتاج حصيلة نصوص يصعب تحديدها، فهي ليست شعرية بالضرورة، بل تتعدد أنواعها، كما أنها ليست قديمة فحسب، بل قد تكون معاصرة للنص الحاضر وليست عربية فقط، بل قد تتجاوز علاقتها بالعربي إلى ذخيرة الآخر وبهذا المنظور يحسم الناقد الجدل النقدي أو الانفجارات السجالية التي تقع حول قضية نقدية لا تقل أهمية وهي "ملكية النص"[1] التي غالبا ما يذهب التأمل النظري ضحيتها «وهو ما يترك الحس الأخلاقي سائدا فلا نستطيع معه إنتاج معرفة النص في مساراته المجهولة»[2]، وتفاعل النص الماثل مع هذه النصوص أو الأنظمة المتنوعة يجعلها تنصهر فتمتص وتتحول وتذوب ذوبانا كليا، فلا يصير لها إلا وجود إيحائي وهكذا تتجلى القيمة المضافة التي يسديها اصطلاح الغياب فيكون أنسب دلالة على عملية التفاعل والتداخل بين النصوص، وأشمل لكل المعاني والأشكال التناصية الناجمة عن هذه العملية، وإلى جانب ذلك نرى أنه رغم اختلاف المصطلحين، سواء من حيث اللفظ أو من حيث الدلالة لما قد يبدو من فروق منهجية بينهما، فإنهما ينبثقان من مشكاة واحدة، وهما بمثابة الوجهين للورقة الواحدة لتداخل عملهما «فلا تناص من دون نص غائب، ولا نص غائب من دون تناص»[3]، وما التناص حينئذ إلا آلية لاستدعاء النصوص الغائبة بطريقة لا واعية أحيانا، بسبب التراكم والرصيد القرائي الذي يقبع في خبايا الذاكرة فيجعل كاتب النص يذهل عن تقدير مواطن وأوقات انبعاثها من جديد ويعسر في كثير من الأحيان تحديدها وثبت فضائها الزمكاني، وتبقى سابحة في عالم غيب الأفكار والرؤى الإنسانية، وحين تنكشف للشاعر في لحظة من لحظات التجلي، حيث تمتزج روحه بمشاعر البوح ورعشة الإبداع، فإنّه يلجُ هذا العالم بمفتاح قراءاته الجادة، التي تعيد إنتاج النص بإعادة بناء معناه لأنّ هذا النص المنتج، إنما هو نسيج أو شبكة تتشكل خيوطها من نصوص أخراة، «وقد كان من شروط تعلم الشعر عند العرب، أن يطلب من الشاعر في مرحلة التلقي أن يحفظ كثيرا من أشعار غيره، ثم ينساها في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد، وهكذا يغذي اللاوعي الوعي»[4]، وقد أطلق عبد الرحمن بن خلدون على هذا الفعل اسم "نسيان المحفوظ" وسماه رولان بارت «تضمينات من غير تنصيص»[5].

---

[1]_ أنظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص180.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص52.

[4]_ محمد عزام: النص الغائب، ص9.

[5]_ المرجع نفسه، ص.ن.

ونأتي بعد ذلك لنستنتج بأن المصطلحين يمارسان عملهما على مادتهما الأساسية وهي النص الذي وإن كان جديرا فهو "خلاصة"[1] لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها، وكأنها مصهورة من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال فيعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة وبعض البقع التي تومئ وتشير إلى النص الغائب[2]،يتضح لنا بأننا قبالة جهد أدبي ونقدي يعالج بوساطة معادلة أطرافها تتشكل من: النص الحاضر ثم النص الغائب ثم آلية التناص وهي معادلة لا يمكن أن يستغنى طرف فيها عن الآخر، إذ إن «تشكيل النص الحاضر من النصوص الغائبة تشكيلا وظيفيا، كل نص = النص الحاضر هو امتصاص وتحويل = عملية التناص لكثير من نصوص أخرى = النصوص الغائبة»[3]، هكذا هي إذن عملية إنتاج النص، ذات جهد متواصل الحلقات يفضي بعضها إلى بعض، في حركة دؤوبة متكررة لارتباطها بقوتها الإيحائية، فهي تتوالد وتتناسل «وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة، وفي صور مختلفة»[4]، وفي كل زمان ومكان من دنيا الناس، وفي كل الآداب العالمية الأجنبية منها والعربية، في عالم اللاحدود، حيث تكون المعاني المطروحة في الطريق -كما يقول الجاحظ- فيعرفها العربي والأعجمي، خاضعة لناموس التداخل النصي وفق معايير ثلاثة «تتخذ صبغة قوانين وهي: الاجترار والامتصاص والحوار وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأنّ تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة»[5]، وإننا «بالنسبة للشعر المعاصر في الثقافة العربية نلمس اتساع حقل التداخل النصي رغم أننا لا نستطيع الإحاطة المفصلة بكلية النصوص الغائبة فيه لأنها لا نهائية ثم لأنّها أيضا ولّدت في حالات عديدة، ما سماه "جيرار جنيت" بالعلاقة البكماء ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو مما هو غير متداول فيها يدلنا على أن عيّنة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين الذين اقتنعوا أن الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلها، وبالتالي لا يمكن أن تتحقق من داخل الثقافة العربية وحدها، ولكنهم انتهوا بعد الاختبار إلى

---

[1]_ خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث – مرحلتا الإحياء والرومانسية، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، ط2001/1، ص28.

[2]_ المرجع نفسه، ص29.

[3]_ المرجع نفسه، ص53.

[4]_ محمد تحريشي: أدوات النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط2000/1، ص55.

[5]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253.

أنّها لا تتحقق من خارجها وحده أيضا»[1].

وهذا ما يقتضي منا أن نفرد في هذه الدراسة لعنصري المثاقفة والذاكرة توضيحا خاصا بهما لما لهما من دور في تغذية مفهوم النص الغائب وتكريسه كظاهرة أدبية تربط الآداب والثقافات الإنسانية وتنسج حبائل التواصل بين الأجناس البشرية والأدبية، وتجمع بين القديم والمعاصر أو بين المعاصر والمعاصر له، لذلك تدعونا ضرورة البحث في تأصيل المصطلح لإفراد الحديث عنهما كعنصرين مدخلين لهما ما لهما وعليهما ما عليهما، وقد اعتبرهما "بنيس" «أهم مصدر ثقافي في تركيب النص العربي المعاصر»[2]، وإذا أردنا أن ننجز مشروع بناء تعريف تقريبي للنص الغائب بعدما سبقت إثارته من إشكالات حوله، فإنّه يمكننا وضع تعريف أقرب إلى الشمولية والدقة التفصيلية فنتفق مع خليل الموسى في أن النص الغائب «هو النص الذي تعاد كتابته تناصيا في نص جديد وهو المصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية لإنتاجه ويتضمن الرموز والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص الجديد دون الإشارة إليها بشكل صريح أو مباشر»[3].

1- سلطة النص الغائب بين الحضور و الغياب

تربط النص الغائب بالنص الحاضر أو الماثل صلة يمكن أن نعتبرها بمثابة اتصال للحضور بالغياب، أو اتصال للغياب بالحضور مما يعني أن النص الحاضر مسكون بالنص الغائب، إذ يقوم الحاضر باستدعاء الغائب أو استلهامه واستحضاره مهما كان نوع هذا الغياب، أو إن شئنا نقول مهما كان نوع النص المستحضر، أي سواء أكان تراثيا قديما أو كان معاصرا، وسواء عليه أكان عربيا أو أجنبيا وافدا عن الآخر، فيجعلنا هذا التصور لطبيعة العلاقة القائمة بين النصين، نحكم عليها بأنّها وشيجة حتمية طبيعية، توصل بين سابق ولاحق، أو بين نص أصلي متبوع ونصّ تابع، ولا ضير حينئذ في تشبيه علاقتهما معا بعلاقة الروح مع الجسد بالنسبة لكينونة الإنسان، حيث لا يمكن بحال أن نتحقق من وجود الإنسان بجسده فقط، كما لا يمكن كذلك أن تتشكل أنسنة الإنسان بروحه فقط، بل لابد من وجودهما والتحامهما معا، فيصير للإنسان معنى يمكننا أن نتعرف عليه فندرك أعماق هذا المخلوق العجيب، كذلك هو الشأن بالنسبة للنصين، إذ لا غنى لأحدهما عن الآخر.

---

[1]_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص188.

[2]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص254.

[3]_ خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص54.

فضرورة وجود النص الغائب إذن إنما هي لتشكيل كينونة النص الحاضر، بل إنّه في كثير من الأحايين يتدخل لإثبات شهادة ميلاده، ولكن هل هذا يعني أن للنص الغائب سلطة هي كالسيف المصلت على ناصية النص الحاضر، لا تمنحه فسحة للبروز أو متنفسا للتعبير عن الذات أو مجالا لممارسة الحرية بلا حدود وفي انفتاح على الواقع؟

نعتقد أن هذه السلطة التي يمارسها النص الغائب والتي نعترف له بها من دون مبرر، أو دون أن يحتاج هو إلى تبريرها لطبيعتها الأصلية لم تكن أبدا من أجل المحاصرة أو المزاحمة كما أنها لم تفرض لأجل التفرد والهيمنة «وهذا يعني أن للنص الغائب سلطة تقابلها حوارية النص الراهن، ومحاولة التخفيف من سلطة النص الغائب أو إلغائها، فالحاضر يحاور الماضي أو يواجهه أو يتبعه إلى حيث هو، فإذا حاوره كان يستهدف التخفيف من عنفه وحضوره الطاغي... ويتسنى حينئذ للنص الراهن التخلص من تبعية النص الغائب وقبضته الحديدية»[1]، وهكذا تنشأ علاقة تفاعلية متداخلة تناسلية لا إرادية أو لا قصدية بين النصين أو بين النص الراهن ونصوص أخرى سابقة عليه، وقد حظيت هذه العلاقة باهتمام بالغ من النقاد، وتحولت إلى مسألة نقدية في غاية الأهمية، أسالت حبرا نقديا كثيرا عرفت بمصطلح أو مفهوم "أبوة النص"، لأنهم ميزوا بين جملة من النصوص، فهناك النصوص الخصبة وهناك أيضا النصوص عديمة الخصوبة، وتوجد النصوص الفحلة والنصوص العقيمة[2]، ومن خلال تناسل النصوص يولد النص الراهن «وينمو في رحم نص آخر أكثر خصوصية، سواء أكان هذا النمو فعلا إراديا بالقراءة أم كان لا إراديا من خلال الذاكرة الشعرية وآلياتها المعقدة، وتتم عملية التشكيل الجديد من خلال الحفر والمواجهة بين سلطتين، وكل منهما يحضر في بنية الآخر ويحاول الهيمنة عليه، فإذا استطاع النص الراهن أن يتكون بمعزل عن سلطة الأب، ويشكل ملامحه واستقلاله، كان نصا ذا دور في بناء مرحلة الإبداع، ومع ذلك كله، إن الصفات الوراثية وبعض البصمات تظل ملموحة في النص الراهن مهما يحاول التخلص منها، ولذلك تكون الصلة بينهما حتمية، فالنص الراهن يتنفس بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها، ويتكلم بألسنتها، ولكنه لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنما يتكلم من خلال سياقه وحضوره وزمنه»[3]، وتتجلى أبوة النص الغائب في حاجة القارئ هو أيضا كشريك أساسي في إعادة إنتاج النص، فإنّه إذا أراد تفسير النص الراهن ومعرفة طبيعته وآلياته، فلابد له من العودة إلى مرجعيته الأصلية المتمثلة في النصوص الخارجة عنه التي يمتح منها وجوده وصفاته

---

[1]_ خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، ص31.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ المرجع نفسه، ص32.

فهي عامل تفسيري له، تتم من خلالها قراءته وتحليله، «فإنّ النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله، ويضغطها بين ثنايا الصوائت والصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة ولذلك فإنّ كتابة النص هي قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص يتحكم في نسق النص»[1].

وهذا ما عنينا به أن للنص الغائب سلطة، ولكنها سلطة حوارية انسجامية مع النص الماثل أو الراهن، وبالقراءة المنتجة يتحول النص الحاضر المفتوح إلى نص غائب هو في حد ذاته، لكنه يتعذر مع القراءة المتكررة الوقوف عند كل النصوص الغائبة، التي يقوم باستدعائها النص الحاضر المنفتح، لأنّها موغلة في غيبات النص ولانهائية في اتجاه أعماق التاريخ، لذلك سيظل الحضور يعبر عن عالم غنّي وفسيح مترامي الأطراف، ولا يمكن البتة الإحاطة بكل دقائقه وجزئياته، «لأنّ النص الراهن شفرات أو برقيات تحمل في طياتها نصوصا غائبة كثيرة ينبغي استحضارها وإعادة إنتاجها عند القراءة، ومقولة بارت "موت المؤلف"[*]، والأبوة النصوصية تشير إلى كثرة النصوص الغائبة وتوالدها وجهلنا بأنسابها وآبائها، لأنّ الآباء الذين لا نعرفهم أكثر بكثير من الآباء الذين عرفناهم، وأفق المعرفة الإنساني واسع، ولكنه محصور بزمان ومكان محددين»[2]، وهذا ما يشير إليه الناقد عبد الله الغذامي حين أراد تعريف النص المتداخل بقوله أنّه: «نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع»[3].

وقد أورد حول هذا الموضوع قولا للناقد الأوروبي "ليش"[**] يقول فيه «إنّ النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كمّا من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإنّ النص يشبه في

---

(1)_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

(*)_ ظهر هذا المفهوم النقدي الحداثي بظهور المنهج النقدي البنيوي وبروزه بنظامه المغلق للنص محاولة منه لإعادة قيمة النص الأدبي، حيث يدعو إلى دراسته بعيدا عن المؤلف وكل الظروف التي تمت له بصلة فيرسخ سلطة النص وتنمية اللغة، وإنما يكمن دور المؤلف –حسب هذا المفهوم- وتقتصر وظيفته على استخدام اللغة الموروثة فلا يصبح منشئا للنص، وحتى يكرسه رولان بارت رائد هذا المفهوم وصاحبه الأول، استثمر مفهوم التناص ليدعم به ما يريد، فيصير المؤلف عنده مجرد ناسخ ومقلد ولا دور ولا تأثير يملكه في العملية الإبداعية، وكل ما يشكله هو خلط أو تركيب كتابات موجودة بالفعل، يقوم هو بتجميعها وإعادة نشرها، انظر كتاب: Le plaisir du texte لرولان بارت الذي نشر في باريس سنة 1973 خاصة ص59 منه.

(2)_ خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، ص29.

(3)_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية، ط1985/1، ص321.

(**)_ صاحب كتاب deconstructive Criticism.

معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف، إن شجرة نسب النص حتما لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا والموروث يبرز في حالة تهيج، وكل نص حتما نص متداخل»[1]، وفي ضوء هذه المفاهيم التي تنفي العلاقة التنافرية أو مفهوم التسلط العنيف للنص السابق مع اللاحق، حيث تجعلها سلطة إرادية تتحول فيها الكلمة إلى طاقة قادرة على الانعتاق لرشاقة حركتها من نص إلى آخر أو من مدلول إلى آخر، وتقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب السياق الذي توجد فيه، والبعد التاريخي الذي تنتج فيه دون أن تسجن فيه طبعا «فهي بقدر ما تترفع عن البعد المباشر فإنّها تتجاوزه منفتحة على المستقبل ورصيدها الموروث يمكنها من منح إيحاءات متعددة المضامين، وهذا يفتح مجالها لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله متلقيها، حتى لكأنها تدل على كل شيء، أو لا تدل على شيء أبدا وهذا هو تحول الكلمة إلى إشارة، وانعتاقها التام لتصبح حرة طليقة... وفي هذه العملية يتوحد الموروث مع الإبداع وتتضافر نظرية النصوص المتداخلة مع نظرية الإشارات الحرة لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعا في النص نفسه يتجدد مع كل قراءة للنص»[2].

وهذا ما يجعلنا نعتقد أن ليس لأي سلطة من السلطتين (سلطة النص الغائب أو سلطة النص الحاضر) البقاء لوحدها وإنما لابد أن تجتمعا وتتوازنا حتى تعطيانا صورة واضحة نستطيع بها نقد العمل الأدبي بجميع أجناسه.

2- النص الغائب بينالاتباع والابتداع

يتبادر إلى أذهاننا سؤال نراه جوهريا، ونحن نحاول ملامسة مفهوم السلطة بين النصين الغائب والحاضر وتحديد أبعادها الفنية والإبداعية وهو: هل سلطة النص الغائب تفرض على فنية النص الماثل أن تنحو نحوا إتباعيا تخضع فيه جمالية النص والتذوق كلاهما لفرضيات الزمان والمكان السابقين فتتلون بلونها؟ هذا التساؤل يشكل منطلقا أساسيا وأرضية خصبة، تضعنا الإجابة عنه أمام استفهامات أخرى لا تقل أهمية عنه، من خلال الإجابة عنها جميعا سنتمكن من النفاذ إلى تناول عناصر الأدبية في النص، والتي من شأنها أن تهذب حضور النص الغائب في النص الماثل باعتباره خلفية يتغذى من حقولها المختلفة، كلما مال النص الجديد إليه في منحى من مناحيه وهي: من أين يبدأ النص؟ ومن أين نلج بنيته العميقة؟ وكيف نتحكم ونسيطر على ما في ظلماته من كوامن وخفايا

---

[1]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص321.

[2]_ المرجع نفسه، ص324.

تعكس الجهد الابتداعي الذي مارسه صاحب النص في نصه؟

تنوعت رؤى الأقدمين منذ زمن الإغريق حول الشعرية وجماليات النص الأدبي بين الاستحسان والاستهجان، وبين الجمال والقبح، فكانت مادة دسمة للكثير من الآراء النقدية والمواقف المتباينة، التي أخذت في التطور والتنامي إلى يومنا هذا، وظلت صورة الجميل نسبية بين مد وجزر ومن هؤلاء جميعا أود التعريج على موقف أفلاطون من الشعر والشعراء، حيث اشتهر بحملته التي شنها على الشعراء في جمهوريته الفاضلة في بابها العاشر[1]، لأنّه كان يرى بأنّ أغلب الشعراء لا يعكسون الحقائق كما هي، بل يزوروها، ولكنه لا يلبث أن يعفيهم من مسؤولية ما يقولونه من شعر لأنّهم –حسب اعتقاده– ليسوا هم الذين يقرضون الشعر إنما هم وسيلة لنقله عن ربات الشعر بواسطة الإلهام فيقول: «إنّ الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، ولكنه ضرب من الإلهام والنبوغ، إنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفقهون معناها، هكذا رأيت الشعراء ورأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة، فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئا استنادا إلى شاعريتهم القوية»[2]، كما يرى بأنّ لكل صورة جميلة ولكل حس جمالي أصلا كان موجودا في البدء، اشتق منه، واستمد منه روحه وروعته وأسباب امتداده فيقول: «لابد في أصل كل جمال من وجود جمال أول، وحضوره هو الذي يجعل الأشياء التي نسميها جميلة على أي شكل كانت الصلة التي تقوم بين الأشياء الجميلة وذلك الجمال الأول»[3]، وبالرغم من أن أفلاطون الذي طوت فكرته عن الشعر والفن والجمال آلاف السنين، حيث كان ينظر في حكمه على الشعر من خلال منظور سياسي صارم، جعله يخضع الشعر لسلطة الدولة، فإنّه كان يبدي اهتمامه به وبتذوقه وجمالياته، تشهد على ذلك معظم محاوراته وأعماله[4]، ورائده في ذلك هو تصريحه الذي سقناه آنفا لنبين بأن العملية الإبداعية كان ينظر إليها منذ القديم، أنه يحكمها طرفان أساسيان هما التابع والمتبوع أو السابق واللاحق فيشكلان بامتزاجهما قطبي الرحى اللذين يمنحانها طبيعتها ومنطقها وهذا ما يقتضي «إذابة عناصر البناء في العناصر السابقة، وإعادة صورها في ثوب جديد»[5]، غير أنّ الرجوع

---

(1)_ أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة: فؤاد زكرياء، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط1/1985، ص251.

(2)_ أفلاطون: محاورات أفلاطون، دفاع سقراط، ترجمة: زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1/1963، ص76.

(3)_ خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1/2008، ص38.

(4)_ المرجع نفسه، ص43.

(5)_ أحمد الطريسي أعراب: الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1991،ص61.

إلى الماضي المتبوع لاستلهامه بكل موحياته لا يفسّر على أنّه احتباس للعقل والحواس على الفكر الماضوي فيؤدي إلى حركة ساكنة وإبداع مسطح، بل إن تفاعل التابع مع المتبوع أي الماضي والحاضر قد أفرز ثروة أدبية.

تستوجب النظر إلى هذا التفاعل على أنه «برنامج شعري للحداثة الشعرية العربية في العصر الحديث»[1]، لكن الاهتمام بالعودة إلى السابق والأثرة به «مشروطة بأثر الذات الكاتبة، وهي فعل اصطفاء لعناصر وعلائق نصية، وهي في الوقت ذاته إعادة بناء لها وفق متطلبات تغافل القديم، وتنثر على النص عناصر بانية هي الأخرى لدلالية القصيدة»[2].

ومن هنا يتضح الوعي بأهمية الرجوع إلى الوراء، إلى ما يخفيه الماضي من آثار بانية للواقع الجديد، وحاجة صاحب النص إليه هي التي تدفعه إلى الاتصال به اتصالا يترتب عليه امتداد الماضي المتبوع بالحاضر التابع وتأثر اللاحق بالسابق، حسب رؤية الناص لما وراء نصه، وإدراكه له وموقفه منه، بحيث يتيح له فرصة التأمل والمعايشة، فيكوّن بذلك صورة صادقة يقوم باكتشافها بنفسه عن القيم الأدبية والفكرية التي سبقته مهما كان هذا السبق بعيدا أو قريبا من زمن إنتاج النص الحاضر ومهما كان عنصر المساهمة في إنتاج هذا النص، فإذا كان المسهم هو تراث الشاعر، فإننا إذا ما حاولنا الربط بين التراث وإبداع الشاعر، بحكم أن التراث نواة فكرية وقاعدة أساسية ينطلق منها هذا الشاعر المبدع، في محاولة الإضافة والخلق، وعن ذلك قال ابن رشيق القيرواني قديما: «إن الكلام من الكلام مأخوذ وبه متعلق»[3]، فيشير بذلك إلى أهمية التفاعل بين النصوص قديمها وحديثها، ماضيها وحاضرها، حيث يتغذى المسبوق من السابق، فإننا نبرز حينئذ أهمية التراث بوصفه منبعا ثرا للقيم الاجتماعية والنفسية والأدبية التي تشكل الحياة الإنسانية عامة، فيصير منطلقا لكل تجربة ابتداعية تحاول الاحتكاك وتمارس التمرد في آن واحد، لأن «المبدع يحتفظ بحق الحركة بعيدا في اتجاه الواقع المبدع، والمسافة القائمة بين المتحقق والمبدع هي مسافة الحرية، هذه الحرية تجعل كل متحقق منطلقا وهدفا لإعادة النظر، تجعل الإبداع البشري صيرورة دائمة، لهذا كان كل إبداع تصورا لطبيعة ثانية لا وصفا للطبيعة المألوفة»[4].

---

[1]_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1989/1، ج1،ص71.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ ابن رشيق القيرواني: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، نشرة الخانجي، مطبعة النهضة، مصر، ط1926/1،ص30.

[4]_ خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1979/1، ص14.

ولذلك يفسر الكثير من النقاد القدامى والمحدثين على حد سواء حركة الابتداع على أنها «حركة محاورة وتفاعل وتجاوز، إن الكرسي المصوّر فوتوغرافيا يبقى مهما بلغت دقة الصورة، في نطاق شيئيته، أما الكرسي الخالي في عمل فني فيمتلك القدرة على إثارة جدل الحضور والغياب»[1]، لكن هذه الحركة الابتداعية تعكس رؤية الشاعر المبتدع في معايشة الواقع وميله نحو التجديد، لأنّه يعتبره أصدق في التعبير عما في النفس وعما يحسه، فيدفعه إلى التصارع مع القديم الاتباعي أحيانا هذه النظرة الجانحة المتعصبة تفقد اتزانها ومن ينتصر إليها من النقاد الآخرين ومن هؤلاء "العقاد" الذي يقول: «ليس التجديد أن ننكر فضل العرب أو نتعمد الخروج على الأساليب العربية وإنما التجديد الحق أن ننكر أوهام الذين يحصرون الفضل كله في العرب، أو الذين يختمون على الأساليب بعد القرن الرابع الهجري... وليس التجديد أن نضرب عن تقليد العرب لتقليد الإفرنج لأنّ الإفرنج قد يخطئون في فهم الأدب كما يخطئ الشرقيون، وليس التجديد أن نقتحم المعاني والخواطر، وأدوات الشاعر ووسائله، وليست بغاياته وقصارى مقاصده، وإنما التجديد أن يقول الإنسان لأنّه يجد في نفسه ما يحسه ويقوله وما يجدر به أن يحس ويقال»[2]، ودون أن نقحم دراستنا في الجدل الذي أفرز صراعا عنيفا بين القديم والجديد، حين اشتط دعاة الاتجاهين في التشيع والتعصب لكل منهما، لأننا نرى بأن لا طائل لنا من ذلك في هذا الصدد خاصة وأن هذه الاتجاهات والمذاهب الأدبية صارت معروفة ومألوفة لدى القاصي والداني، لذلك فإننا نكتفي بالإشارة إلى ما يخدم موضوع بحثنا والتنويه بالشعراء الاتباعيين الذين لم يتنكروا لماضيهم بل اتخذوه منطلقا لابتداعهم لكل صورة جميلة ذات حضور قوي، يشهد عليه بعده الزماني والمكاني «نتحدث هنا عن هؤلاء الشعراء الذين استطاعوا بسعة أفقهم الثقافي وتنوعه، ووعيهم بجوهر التراث وطبيعة الأدب والفن إلى مسايرة سنة الحياة في التطور والتجدد، ولكنه التجدد الذي لا يغفل الماضي بل يبدأ منه»[3].

هذا الفريق من الشعراء المتفاعلين مع النص التراثي الغائب والموظفين له يلجأون إليه ليستمدون منه الخبرة والمعرفة بأساليب فنهم، من خلال ما يزخر به من نماذج لازالت حية إلى يوم الناس هذا تذكرنا بروعة الإبداع وبرهافة وعبقرية المبدعين السابقين، هذا النص الغائب الحاضر «له سيطرة طاغية لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر صاحب الرؤية النفاذة النشطة التي تنفذ إلى ما في التراث

---

[1]_ المرجع السابق، ص16.

[2]_ عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر، ط1950/3، ص141.

[3]_ ربيعي محمد علي عبد الخالق: أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1989/1، ص54.

من قيم فكرية وفنية... تدفعه إلى إبداع واكتشاف الجديد في عالم الجمال والوجدان فيفرز عطاء فنيا يحمل سمات ذاتية، ويدل على أصالة فنية نتجت عن تفاعل الفنان مع تراثه، بعد أن استمد منه ما يمكنه من السيطرة على لغته وحدود فنه، وبما أضافه إليه من حسه ونفسه وثقافته المتنوعة»[1]، هذا موقف يدعوه بعض النقاد والدارسين "بالموقف الجدلي"[2]، الذي يقف وسطا بين موقفين أحدهما سلفي مؤيد للرجوع للتراث والتمسك بالنص الماضي، والآخر حداثي انفصالي رافض للتراث بخيره وشره، ومن ثمة يرفض الماضي، ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل، ظنا منه أن لكل زمن مشكلاته وقضاياه التي تقتضي حلولا وممارسات مناسبة لذلك العصر[3]، هذا الموقف الوسطي الذي نزع عن الاتجاهين تطرفهما -وهو ما نتبناه في دراستنا- فربط ضرورة ممارسة الإبداع في الحاضر بضرورة إتباع الماضي الغائب، ربطا تفرضه وتعوزه العناصر الحيوية للتراث والعلاقة التاريخية بينهما وتبدو أهمية هذا الموقف الجدلي «في القراءة الجديدة التي تتم بأدوات معرفية معاصرة تنتمي إلى عصر القارئ وتنتج عن رؤية جدلية تربط بين الماضي والحاضر، وتنظر إلى الماضي ضمن الشروط الاجتماعية والتاريخية المنتجة له، ومثل هذه القراءة تمكننا من أن نضع أيدينا على عناصر الأصالة Originalité في التراث، القادرة على الاستمرار والتفاعل مع الواقع لدفع عملية التطور إلى الأمام»[4]، وإذا ما ارتبط النص الأدبي ببيئته وبعصره وواقعه، بأوضاعه وقيمه وتناقضاته، فإنّه يقوم بذلك ليبدع نمطا جديدا لواقع جديد تكتنفه قيم وتطلعات أخرى، وقد أسهم النص الشعري على وجه الخصوص في إحداث هذا التغيير والتجديد وتوليد مثل هذه القيم بعد عودته إلى النصوص الغائبة القديمة، سواء من حيث البناء الصوتي أو من حيث هندسة القصيدة، أو من حيث الموضوعات والمواقف، والمتأمل في حركية النص الإبداعي بين الاتباع والابتداع سيكتشف «ملامح التحرك التراجيدي الآسر لثقافة بلاد تبحث عن وجهها الحاضر في مأزق الاغتراب المركب، بين ماض مضى، وحاضر مرفوض، وآخر مهاجم، ومستقبل لم يكشف عن وجهه بعد، وفي هذا المأزق تتقرى طريقها تبتدع المنارات أو تسقطها، تطرح الأسئلة، تستقبل الأجوبة أو تجترحها، تنقضها تنكفئ تتوحد بالماضي، تبحث عن مطلق، أو تنفتح، تسقط المطلق، تتفرس في الواقع، تتأصل في الواقع، في المكان تبعث في رموز الماضي

---

[1]_ المرجع السابق، ص56.

[2]_ أنظر محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002، ص23.

[3]_ نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1/1993، ص50-55.

[4]_ محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص24.

دماء الحاضر، تبدع الأحلام والرموز، تسقطها لتبحث من جديد.. هذه الحركة المأساوية الباحثة هي -كما رأى- علامة الحياة في زمن الموت»[1]، هكذا اختارت الناقدة خالدة سعيد أن تعبر عن موقفها من حركية النص الإبداعي الذي يتجاذبه واقعان:

واقع ذاهب وآخر آت يعلن عن انبلاج فجر جديد يصمم على انتزاع التعبير من أسر المطلق والنظر إليه كفاعلية تاريخية[2]، تجعلنا نقدر بأن تكريس الإتباع أو الابتداع في إنتاج النص الأدبي يبقى دائما رهن ذوق الإنسان وقدرته الذهنية والنفسية التي مهما نمت وتطورت عبر مراحل الحياة والتاريخ، فإنما هي عبارة عن سلسلة موصولة الحلقات مرصوفة الرونق والجمال، كل حلقة فيها تشكل وحدة متماسكة مع الأخرى، وقد عبر عن هذه الحقيقة قديما "أحمد بن أبي طاهر"[3] وهو من النقاد القدامى الذين أدركوا ما للغة العربية من التداخل والتلاحم حين قال: «كلام العرب ملتبس بعضه ببعض وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يَسْلِمْ أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام وباعد في المعنى وأقرب في اللفظ وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد... وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب ولا يروي ولا يحفظ ولا يتمثل ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك إلى طريقة قد ذللت له، ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره، فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه»[4]، ومهما احتدت المعركة بين أنصار الإتباع ودعاة الابتداع، بين السلفيين والحداثيين، فإنّ الانتصار في البداية وفي النهاية سيحسم لصالح القصيدة، وتكون الغلبة للشعر الذي يتجدد مفهومه بتجدد حياة وميول الشاعر، وهذا ما عناه "أبو علي الحاتمي" في حليته بقوله: «إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه وتعفى معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع اتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب

---

[1]_ خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص9.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة،الجزائر، ط1/2001، ص21.

[4]_ المرجع نفسه، ص22. نقلا عن كتاب: حلية المحاضرة في صناعة الشعر للمؤلف: أبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، 1979، ج2، ص28.

صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء»[1]، و لم يفت النقاد القدامى أيضا أن يكتشفوا هذه الحقائق الأدبية والوقائع الشعرية الدالة على العلائق الحتمية التي تربط السابق باللاحق، فقد ذكر "ابن رشيق" في باب المعاني المحدثة من عمدته بأنّه مهما كثرت المعاني المطروقة من قبل الشعراء، ومهما قيل عن جدّها فإنها لم تأت أبدا من فراغ أو ابتداع، بل من معان أو كلام سبق قوله وترديده[2]، وآل إلى نتيجة أنه «ليس أحدنا أحق بالكلام من أحد، وإنما السبق والشرف في المعنى على شرائط»[3]، وبصرف النظر عن النتائج التي توصل إليها أو أراد أن يصل إليها بحث أدونيس في الإبداع والإتباع عند العرب في كتابه: الثابت والمتحول الذي هو في أساسه -كما يشير في الصفحة رقم 12- رسالة قدمت إلى معهد الآداب الشرقية في جامعة القديس يوسف بيروت لنيل شهادة الدكتوراه، بعد صول وجول بين ثنائية الثابت والمتحول في التراث الفكري والفني والعقدي العربي وفق قراءة أعاد بها بناء الثقافة العربية القديمة، وتحليل سياقها العام بصفة شمولية لمختلف قطاعات المجتمع العربي، ومهما كانت مقاربته للماضي إلا أنه لا ينفي النظام العلائقي القائم بين السابق واللاحق أو التابع والمتبوع كيفما كان نوع هذه العلاقة في الميزان السلطوي، فيرى بأن النص التراثي الغائب قد تحول ولو بصفة نظرية «إلى سلطة، وصار في مستوى المؤسسة، يفرض قيما معينة وعلاقات معينة، وتتضح مؤسسيته على الأخص في ارتباطه بتفسيره المنقول أو الموروث قولا وعملا، أي باستمراريته كتقليد راسخ، ويشارك هذا النقل في ربط الحاضر بالماضي»[4]، وقد أدرك محمد بنيس هذا المفهوم المتداخل للنصوص فيما بينها فاعتمده آلية في قراءته للمدونات الشعرية في ضوء استحداث بعض المصطلحات المواتية، بالإضافة إلى مفهوم النص الغائب الذي نحن بصدد دراسته مثل "هجرة النص"[5]، فيقول: «لقد أدرك الشاعر الجاهلي سلطة النصوص الأخرى على نصه وهو ما واجهه القرآن، كما واجهته مختلف الخطابات في الثقافة العربية القديمة وتفصيل دراسة العلاقة بين النصوص في الشعرية العربية القديمة، دليل على إدراك المسارات اللانهائية التي يسلكها النص في علاقته بالنصوص الأخرى»[6]، فسعي بنيس لضبط النظام العلاقاتي النصي والتقنين له منهجيا وسط فضاء مفهومي يسوده جدال نقدي «ثم الانفجارات السجالية حول ملكية

---

(1)_ المرجع السابق، ص57.

(2)_ طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004، ص48.

(3)_ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، دمشق، سوريا، ط1994/2، ج1، ص91.

(4)_ أحمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2002/8، ج3،ص27.

(5)_ محمد بنيس: حداثة السؤال، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1985/1،ص144.

(6)_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص179.

النص في الشعر العربي الحديث»[1]، فكانت كثيرا ما تقف حائلا بين النقاد والمنظرين ووصولهم إلى إرساء قواعد ومناهج ثابتة لمعرفة النص في مساراته المجهولة[2].

ونخلص في الأخير إلى أن الذي يؤطر هذا النص والنص الآخر ويدير حركيتهما هو عنصر التواصل الأدبي بين الأجيال في الثقافة الواحدة وثقافات مختلفة، حتى يصل الحد إلى اعتباره ظاهرة إنسانية عامة تبرز في الآداب المختلفة تتوجها الحوارية التي تعتبر آلية أساسية في أداء الثقافة والفكر والأدب لوظائفهم في المجتمع، كما تعتبر أيضا محطة هامة من محطات الاتصال والتواصل ما بين الناس وإذا ما تخلى الناس عنها فإنّ أنشطتهم الاجتماعية سيسري الجمود فيها على كافة الأصعدة ووفق هذا المنطق ومن هذا المنطلق يعتور الثقافة مع نفسها أو في علاقتها مع الثقافات، حوار من نوع خاص يسمح ويمكن الباحث من اكتشاف حقائقها والتعرف عليها.

لذلك نرى من الضرورة بمكان أن نبحث أصل الحوار أو الحوارية وإبراز قيمتها في حياكة النصوص وتعايشها مع السيرورة الزمانية والمكانية والوقوف عند بعض جوانبها.

ثانيا: النظرية الحوارية عند باختين Le dialogisme de Bakhtine

يتفق النقاد والأدباء والدارسون على اعتبار ميخائيل باختين من أوائل باحثي عصره الذين اهتموا بتيمة الحوار وإبراز قيمتها في بناء جسر التواصل المعرفي ما بين الأجيال والأمم، ومن ثمة يعتبر الرجل متمما للمسار الذي خطه من سبقه من رجالات وأساطين الفكر والمعرفة والأدب في عالم الإنسان منذ عصر اليونان زمن أرسطو وأفلاطون وسقراط وغيرهم، ويتضح هذا من خلال كتاباته وتآليفه التي تترجم رؤيته التي تفرد بها حول مبدأ الحوارية حتى صار يعرف به مثل كتابه: "الماركسية وفلسفة اللغة"[*]، وكتابه أيضا الذي يتعرض فيه إلى شعرية دستويفسكي، حيث يرى بأنّ تيمة الحوار إنما هي ظاهرة إنسانية عامة وشائعة شيوعا لا يكاد يفصلها عن جهاز النطق البشري، وجميع تجارب الاتصال المختلفة بين بني البشر، مما يستدعي في ضرورة وجود الحوار Dialogue في أي نص أو عمل أدبي إلى وجود أو حضور المرسل والمتلقي[3]، فبهما معا يحدث ما يسميه علماء

---

[1]_ المرجع السابق، ص180.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[*]_ صدر الكتاب سنة 1929 باللغة الروسية ثم ترجم إلى الفرنسية عام 1977 مدعوما بمقدمة للناقد الألسني رومان جكوبسون، أنظر مقال: عبد الوهابترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر،بيروت، لبنان، عدد60-61 جانفي- فيفري 1989، ص77، ثم ترجم إلى العربية من قبل محمد البكري ويمنى العيد.

[3]_ أنور المرتجى: ميخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية للفن والثقافة، أكدال، الرباط، المغرب، ط2009/1، ص10.

لسانيات الكلام بـــ"التفاعل اللفظي[1] Ingeraction verbale" انطلاقا من أصغر وحدة في اللغة وهي اللفظ أو ما ترجمه تزفيتان تودوروف بـــ"الملفوظ Enoncé"[2]، ونظرا لاعتماد باختين على المنهج اللساني بالإضافة إلى مناهج: نقدية وفلسفية وأدبية وسيكولوجية أخرى، فإنّه يتجاوز «الرؤية النسقية للغة التي كانت تعتبر أن وظيفة التواصل هي مجرد تبادل للإرساليات، تتطلب فقط الخضوع لقواعد اللغة والمعرفة بـــ"السنن Le code" المشترك بين المتخاطبين حتى تتحقق وظيفة التواصل، بينما ينتقد باختين علاقة التراتب بين المتكلم والمتلقي الذي يتحول إلى مجرد مكون سلبي يتلقى الإرسالية في اتجاه أحادي دون أن يشارك في دورة التواصل»[3]، لذلك يركز على أهمية التفاعل اللفظي أو ما أسماه أيضا بـــ"البوليفونيا Polyphonie"[4] من خلال قراءته ونقده للخطاب السردي عند دوستويفسكي، الذي تعارف عليه المتكلمون في المجتمع، ما دامت قوانين التطور اللغوي يجب أن تفهم على أنها قوانين اجتماعية في حقيقتها ومن ثم لا ينبغي عزل أي إبداع لغوي أو محاولة فهمه «بمعزل وفي استقلال عن المضامين والقيم الإيديولوجية المرتبطة بها»[5]، لأنّ كل كلمة أدبية يحس بها السامع أو القارئ أو المتلقي عموما -كما يرى باختين- فإنها ستعكس حتما رؤيته الشخصية وموقفه الخاص الذي قد يكون إيجابيا ومثمنا لتلك الكلمة، وقد يكون سلبيا ومعترضا عليها، لعلّة تتعلّق بطبيعة التواصل وحقيقة الحوار الذي يكتنف العملية الترابطية بين المرسل والمتلقي، فكاتب النص أو مرسل الكلمة الأدبية عادة ما يتقمص شخصية مزدوجة: شخصيته الحقيقية ككاتب وشخصيته كمتلق متخيّل، مما يفرض عليه صوغ لغته ومعانيه الدلالية حسب ما تقتضيه شخصية وطبيعة المتلقي، لأنّ هذا الأخير يعيد بناء وإنتاج نص الكاتب بلغته ومعانيه ونياته، انطلاقا من أن مفهوم "الملفوظية Enonciation" عند باختين «لا يحتمل معنى جامدا بل هو تقاطع مجموعة من المجالات النصية التي تعكس رأي الكاتب والقارئ والسياق المعاصر -لهذه الملفوظية- والسابق عنها»[6]، باعتبارها إنتاج للعلامة المتبادلة بين الطرفين لأنها بمثابة المؤشر الحساس لكل التحولات الاجتماعية «والمواقف الأخلاقية داخل سيرورة حوارية تجري بين الأنا والمخاطب، وموسومة ببصمات المقصدية المتوجهة إلى الآخر ومنغرسة في سياق تلفظي يعكس العلاقة المتداخلة بين المتكلم

---

[1]_عبد الوهابترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص، ص77.

[2]_ أنور المرتجى: ميخائيل باختين الناقد الحواري، ص10.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[4]_عبد الوهابترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص، ص77.

[5]_ ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، 1986، ص134.

[6]_ أنور المرتجى: ميخائيل باختين الناقد الحواري، ص10.

والمجال السوسيوثقافي التي تعتبر ضرورية في توليد المعاني والدلالات، وبهذا المعنى تكون الحوارية ملفوظا ثقافيا وجماليا يؤدي إلى تمتين التواصل بين المرسل والمتلقي من خلال التبادل في عملية المحادثة، من المرسل إلى المتلقي ومن المتلقي إلى المرسل»[1]، واعتبارا من أن النص الأدبي ينشئ عملية اتصال كما يحرك وعيا ويحدث صوتا، فإن هذا الصوت يلح على إيجاد قرين له (صوت آخر) كما أن عملية الاتصال تفترض وجود حوار بين صوت "أنا" الكاتب وصوت الآخر، سواء كان قارئا أو مستمعا أو ما يسمى أيضا بالناقد، وقد اعتمد باختين في استحداث قوانين حواريته، التي أشرنا إلى بعض منها على الجنس الروائي كمتن أدبي تتبدى فيه بوضوح وجلاء تعددية الأصوات، وكي يحافظ باختين على حواره التعددي الذي يفضي إلى عملية التواصل، فإنّه يشير إلى أن اللغة بوصفها بيئة حية يعيش فيها وعي الفنان لا يمكن أن تكون وحيدة إلا بوصفها نسقا نحويا مجردا، مكونا من أشكال متعددة وقابلة لتعدد التأويل، وهذا ما يحصل في الرواية[2]، لكن «الشاعر مجدد بفكرة لغة واحدة وفريدة فعليه أن يمتلك امتلاكا تاما وشخصيا لغته، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة، لا لشيء آخر غيرها، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائيا ومباشرة عن قصد الشاعر، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته، إذ عليه أن ينطلق من لغته وكأنّه كلّ قصدي ووحيد إذ لا ينبغي أن ينعكس عليه أي تنضد ولا تنوع للغات... أما الناثر، فإنّه يسلك طريقا مختلفة تماما، إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك، بل إنّه يصير أكثر عمقا، لأنّ ذلك يسهم في توعيته وتقريره»[3]، وبهذا التصور والمنظور الباختيني لمبدأ الحوارية يتضح للدارس بأنّه يراهن بقوة على الجنس الأدبي الروائي، فيعتبر الرواية الفن الأوسع الذي ينعقد فيه الحوار انعقادا كاملا، لأنّ كيانها ينفتح على ولكل الأجناس الأخرى، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وتستقطب كل الخطابات الرمزية والشفوية والكتابية، والقديمة والمعاصرة، «كما ميز باختين بين العلوم الإنسانية والعلوم الدقيقة معتبرا أن خاصية الحوارية تنفرد بها العلوم الإنسانية، بينما يغلب على العلوم الدقيقة صفة المونولوج أو الصوت الأحادي الذي يبحث في الحقيقة الموضوعية[4]، والكتابة عموما عند باختين تعتبر إعادة قراءة وإنتاج لرصيد معرفي وأدبي سابق من حيث الزمن، فيعاد إحياؤه بفعل الكتابة

---

[1]_ المرجع السابق، ص11.

[2]_ محمد ساري: المنهج السوسيونقدي بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، عدد 15/أفريل جامعة الجزائر، الجزائر، 2001، ص54.

[3]_ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، 1987، ص65.

[4]_ أنور المرتجى: ميخائيل باختين الناقد الحواري، ص9.

والقراءة، ويكون النص المكتوب عبارة عن امتصاص لنص آخر كان سبقه في الوجود، فيقيم بذلك رؤيته لعملية التواصل التي تسودها حوارية يقاس إطلاقها أو تقييدها بحسب الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه على الجدلية القائمة بين العناصر المتفاعلة المشكلة لمفهوم التداخل والتعالق والتعانق النصي بين السابق واللاحق، أو بين الغائب والحاضر، وهي: المبدع والنص والقارئ والمرجع[1].

وتأتي ازدواجية المعنى في العملية الإبداعية عند ابتكار معنى جديد، وفي الوقت ذاته الحفاظ على المعنى القديم للكلمة السابقة (النص)، لأنّ الكاتب أو الشاعر عندما يستحضر نصوص غيره ويستدعيها يراعي نيته ومقصديته الخاصة، فيكون بذلك كل نص حاضر مسكونا بنص آخر فيحقق «الفهم المتبادل بينهما بطريقة عادلة وديمقراطية»[2]، فميخائيل باختين بنظريته المتمثلة في حوارية النصوص يكون قد خطا خطوة جريئة مهدت السبيل للنقاد والأدباء من بعده، لكي يحذوا حذو نعله وينسجوا على منواله مفاهيم نقدية طورت إرثه النظري وساهمت في إرساء نظرية للنص تمفصلت حول عديد من المفاهيم والمصطلحات مثل التناص والنص الغائب.

ونخلص إلى القول بأن آلية الحوار هي التي يتم على أساسها تحريك مختلف مراكز الرؤية لدى الكاتب في جميع الأجناس الأدبية والمتلقي عموما، وبذلك يعتبر باختين قد أكد على وجود الحوارية بينهما، انطلاقا من اللفظة (العلامة) كوحدة صغرى للكلام، والتي ينظر إليها على أنها ليست حيادية أو خارجة عن تقويمات الآخر وأحكامه، بل هي مسكونة بآرائه ومواقفه[3]، وقد عرفت الرؤية الحوارية الباختينية انتشارا واسعا في مجال الدراسات الأدبية، وكذا في مجالات ثقافية متعددة أخرى بسبب رؤيته المتميزة للعلاقة التي تربط الأنا بالآخر، وهي علاقة تذاوت لا تعتريها الفردية والانفصال لأنّ كل أنا تستدعي بالضرورة حضور أنت، وكل أنت يتطلب وجود الأنا، فالذات بالمنظور الباختيني تتجاوز الرؤية المركزية للأنا، لأنّها مندمجة في شبكة من العلاقات الحوارية المتبادلة بين الأنا والآخر، أين لا يمكن استلهام الأنا إلا بوجود الآخر، وبهذه القناعة والبراهين يدلل باختين على صواب نظرية الحوارية المؤمنة بأنّ الأفكار مهما علا شأنها العلمي، فإنها ليست لصوت وحيد بل هي نتاج علاقة تشارك وحوار مع الآخر[4].

---

[1]_ ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1986، ص156.

[2]_ أنور المرتجى: ميخائيل باختين الناقد الحواري، ص13.

[3]_ أنظر ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص156.

[4]_ أنظر تزفيتان تودوروف: الإنساني والتفاعل الإنساني، ترجمة: أنور المرتجى، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، ط1/2009، ص103 - 105. وانظر أيضا: تزفيتان تودوروف: التناص، ترجمة: أنور المرتجى، منشورات زاوية للفن والثقافة، الرباط، المغرب، ص61-84.

ثالثا: الثقافة والتثاقف.. أنسنة النص

نأتي للحديث عن موضوع الثقافة والمثاقفة كعنصر هام يسهم هو أيضا بدوره في إثراء مفهوم التفاعل والتداخل النصي الناتج عن حركية التواصل داخل الثقافة الواحدة، أو ما بين الثقافات في هذا العالم، الذي لم يعد يعترف بالحدود التي صنعتها أوهام مغرضة تحطمت على صخرة أنسنة النص[1]، وفق وعي معرفي معاصر يبتغي الكشف عن القيم الإنسانية والأدبية، التي يقام عليها النص الأدبي في سياق معرفي شمولي متكامل متحاور بلا حدود، ويهدف أيضا إلى بناء تصورات جديدة حول حقيقة الإنسان على وجه الأرض، تقود إلى تمتين الروابط العلمية والفكرية والأدبية بين الثقافات المختلفة، ومن خلال تحديد علاقة النص بعنصر الثقافة والتثاقف سنحاول مساءلته للبحث عن الجوانب الغائبة فيه التي تتجاوز مفهوم المركزية الفكرية والأدبية أو العلمية، وقد أشار الناقد محمد بنيس إلى هذه الحيثية عند حديثه عن آلام القراءة في النص الشعري العربي قديمه وحديثه[2].

فيبين خضوع النص للتداخل النصي معتقدا بأن الدارس لا يستطيع الإحاطة بكل النصوص الغائبة فيه، لأنها لانهائية، وتتعدى الذخيرة الشعرية العربية «يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميّز الشعراء المعاصرين الذين اقتنعوا أن الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلّها وبالتالي لا يمكن أن تتحقق من داخل الثقافة العربية وحدها»[3]، كما يكشف بنيس عن جوهر الثقافة الموسوعية التي صارت ميزة يتميز بها شعراء العصر الحاضر، حين يشير إلى المفاهيم الجديدة التي تسند للشعر المعاصر والمغربي منه على وجه الخصوص فتعكس اتساع اهتمامات الشعراء، حيث يقول: «اتسعت اهتمامات الشعراء المغاربة المعاصرين في الميدان الثقافي وبلغت حدا لم يكن يخطر على بال الشعراء الذين سبقوهم، من كلاسيكيين ورومانسيين، وقد كان النزوع إلى توسيع الاهتمام في هذا الميدان مشروطا بمفهوم الشعر المعاصر لدى الشاعر الذي لم يدخر جهدا في مزاولة الإطلاع والتعرف إلى مصادر الثقافة الإنسانية بمدلولها الشامل... ذلك أن الشاعر المغربي المعاصر اتجه بعقله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديمها وحديثها، مع اعتبار تشعباتها في ميادين التاريخ وعلم الاجتماع والفلسفة، ثم بالفنون غير الأدبية، من تشكيل ومعمار وسينما ورقص ومسرح، بالإضافة إلى العلوم السياسية

---

[1]_ محمد سالم سعد الله: أنسنة النص، مسارات معرفية معاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2007، ص1-2.

[2]_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص187.

[3]_ المرجع نفسه، ص188.

والاقتصادية والقانونية، بل يصل الأمر في بعض الحالات إلى العلوم الرياضية والتجريبية وقد انعكست هذه الاهتمامات مجتمعة في كتابة النص الشعري، بحيث أصبح من الصعب قراءة نص شعري معاصر، دون الاصطدام بهذا العالم الغريب من التركيب الكيميائي لمصادر الثقافة الإنسانية الخاضع حتما لسلم من إمكانات الاستيعاب والتمثيل»[1].

وعلى هذا فإنّ ثقافة الشاعر وسعة قراءته واهتماماته التي لا تتوقف عند حدود ثقافته الوطنية، وإن كانت هي المشكلة لبداية تكوينه الثقافي وبناء رصيده المعرفي، كما يشير إلى ذلك ابن رشيق القيرواني وهو من السباقين المهتمين بهذه المسألة، فيرى بأنّ التفاضل بين الشعراء يقام على أساس ما حصّله كل شاعر من هذه الثقافة الشمولية المتكاملة، يتضح هذا من قوله: «والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر، واحتماله كل ما يحتمل من نحو ولغة وفقه وحساب وخبر وفريضة»[2]، وطبيعي أن يكون اتساع إطلاع الشاعر على ما يحيط به من علوم ومعارف، وما يصل إليه فكره من أخبار، عاملا قويا في إثراء قريحته ومخياله الشعري، وإذكاء معانيه حتى يصير بعضها يمتزج ببعض امتزاجا يجعل فرزها والتفريق بين أجزائها عصيا على متلقيها، ويصعب مع تداخلها اللامحدود الكشف عن خبايا النص والإحاطة بالنصوص الغائبة المتعالقة معه، لأنّ النص الحاضر عندما يثقف هذه النصوص ويتعانق معها، فإنّه يعيد كتابتها وقراءتها[3]، فيؤدي ذلك إلى ما يعرف في الفضاء النقدي بظاهرة تداخل النظام حسب مصطفى ناصف، الذي يرى بأنّ النص الحاضر عندما يتداخل مع النص أو النصوص الغائبة تتحول إلى «أطياف تدرك أكثر مما تحس وتعرف بالوجدان أكثر مما توصف»[4]، ومن ثمة يعتقد بأنّ «التداخل أو النظام شعيرة لابد أن تؤدى باستمرار، والعزوف عنها عزوف عن الجماعة، وعزوف عن حق اللغة الذي هو فوق حقوق المؤلفين»[5]، على اعتبار أن اللغة نظام يشهد حركة طواف مستمر في الفضاء الزمكاني يرافق الإنسان مدى الحياة، وإذا ما أجرينا قراءة لثقافة الشاعر العربي بناء على ثنائية الثابت والمتحول بمنظور أدونيس الذي يعتقد بأنّ سلطة الدين هي التي تأسس عليها المجتمع العربي، ومن ثمة أخضع كل

---

[1]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص253-254.

[2]_ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص361.

[3]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251.

[4]_ مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية – سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد255، مارس2000، الكويت، ص227.

[5]_ المرجع نفسه، ص.ن.

مجالات حياته له فضلا عن تصوراته الفكرية للزمن والذات والاجتماع والثقافة وغيرها[1].

فالزمن الديني مثلا عند أدونيس هو زمن مطلق تجتمع فيه كل الأزمنة، فيرى بأنّه «إذا كان الدين الإسلامي خاتمة المعرفة ونهاية الكمال وفقا للنظرة التي سادت، فذلك يعني أنه لا يمكن أن ينشأ في المستقبل ما لا يكون متضمنا فيه، فالوحي تأسيس للزمان وللتاريخ في آن، أو هو بداية الزمن والتاريخ، وهو لذلك ليس زمنا ماضيا، بل هو الزمان كله: الأمس والآن والغد... الوحي من حيث أنّه تأسيس وبدء مطلقان، يتجاوز الأزمنة: الماضي، الحاضر، المستقبل، فهو الماضي من حيث أنه الأول وهو الحاضر من حيث أنه المستمر، وهو المستقبل من حيث أنّه الأخير المطلق، الوحي –الماضي هو نفسه الوحي – الحاضر، وهو نفسه الوحي المستقبل، ولهذا لا قيمة للزمن التاريخي إلا من حيث صدوره عن زمن الوحي»[2].

فانطلاقا من هذا المنظور، فإنّ أدونيس يرى بأن ثقافة الشاعر العربي ستنبثق لا محالة من البنية التأسيسية ذات الطابع الديني للمجتمع فيقول: «أردت أن أوضح تبعا لذلك، أن الثقافة العربية تصدر أساسا عن هذه البنية، وأنه لا يمكن فهمها في معزل عن البعد الديني»[3]، وقد تتبع أدونيس تسرب التصور الديني إلى البنى الاجتماعية التي تقام عليه، ومنها الثقافة التي يحاول مساءلتها، لأنّه يعتقد بأنّها تتحول وتتقدم بمقدار الأسئلة التي توجه إليها، وأنها لا يتسرب إليها التجدد إلا بطرح أسئلة جديدة عليها[4]، ثم ينتهي بعد سياق من الأسئلة يتساءلها عن الإنسان العربي وعن فكره وعقله وعالمه وإدارته ومسؤوليته، وعن الشعر واللغة، إلى تحديد غايته وهي التي تتمثل في محاولة فهمه للرؤيا العربية الإسلامية «التي تقوم عليها، وتصدر عنها الثقافة العربية... (و) معنى هذه الثقافة ودلالتها»[5]، وتماشيا مع المنهج الذي تتقيد به الدراسة نحو إثبات العلاقة القائمة بين النص الحاضر والنص الغائب، ودور الخلفية الثقافية الماضية أو الغائبة في إثراء المشهد الثقافي الحاضر أو اللاحق، فإنّه يترتب على تصور أدونيس لهذه العلاقة ضرورة إعادة بناء قديمها وفق تصور حداثي ينمي ويطور الرؤية الإبداعية والذوق الجمالي العربي، ويحرره من قانون الاجترار وتقديس الماضي والانفتاح على كل المعارف والثقافات الإنسانية، وتتحول الثقافة الأم لدى كل شاعر إلى مزيج متجانس من ثقافات عدة متآلفة

---

[1]_ خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1/2000،ص66.

[2]_ أدونيس: الثابت والمتحول، ج1، ص68.

[3]_ المرجع نفسه، ج.ن، ص32.

[4]_ المرجع نفسه، ج.ن، ص33.

[5]_ المرجع نفسه، ج.ن، ص34.

غير متنافرة، لتشكل ملكته الشعرية وعمق تجربته الإبداعية، وبذلك يتحول الشاعر إلى عنصر متحرر له الحق في التقاط كل صورة من صور الجمال، وكل معنى من معاني الإنسانية النبيلة، وأينما وجدها وعثر عليها فهو أحق بها في كل زمان ومكان من الأرض، وهو ما يطلق عليه لدى النقاد الحداثيين بالمثاقفة[*].

هذا المصطلح الذي أثير بصفة أكبر عند الباحثين في مجال الأنثروبولوجيا الثقافية، ويهتم بمعرفة التغيرات الثقافية التي يفرزها الاتصال بين الثقافات الإنسانية المتعددة المشارب والأطياف، وبما تنتجه من حوار متبادل بين الأنا والآخر، أو بين الثقافتين العربية والغربية من منظور النقد العربي الحديث، هذا الحوار يعكس رؤى ومواقف متباينة للمثقفين والأدباء العرب تجاه الثقافة العربية في مواجهة ثقافة الآخر، فيقفون بين مؤيد ومعارض، وبينهما موقف وسط، فأما الموقف المؤيد فهو الداعم للرؤية الانفتاحية على ثقافة الغرب والنهل من معينها لتكون عامل إنعاش وإنماء للثقافة الذاتية، لأنّ أصحاب هذا الموقف يعتقدون بأنّها أسّ من أسس النهضة والتقدم، وأما الموقف الرافض فإنه ينكر عليها براءة تقدمها، ومن ثمة يفقد كل الثقة في إنتاجها الحضاري المادي والمعنوي، ويسلط اهتمامه بالحفاظ على القيم، أما الموقف المعتدل فإنه يحث على أخذ ما يناسب ويخدم الثقافة الأم ويغذي قيمها.

وتُستشف من اختلاف هذه المواقف المتباينة الإشارة الذكية إلى أن المثقافة خاصية مميزة للثقافة العربية الحديثة، ومن النقاد العرب المحدثين من يرى أن التأثر بالاتجاهات الأجنبية ليس جديدا على النقد العربي، فقد تأثر النقاد العرب القدامى بما اختطه أرسطو من كتب في الشعر والخطابة[1] ويؤكد عبد النبي اصطيف أن التراث النقدي الغربي يعد مكونا أساسيا في الخطابين الأدبي والنقدي العربيين الحديثين[2]، وأن النقد العربي الحديث ولد ونشأ وترعرع ونما وتطور وانطلق في مساربه المختلفة في ظل المواجهة الشاملة والمتعددة الوجوه والمستويات بين الوطن العربي والغرب[3]، كما يلاحظ محمد الدغمومي أن فعل التثاقف تعزز مع ظهور كتابات بعض الدارسين العرب التي اهتمت

---

[*]_ مصطلح تم اقتراحه من قبل أنثروبولوجيي أمريكا الشمالية ليدل على ظواهر الالتقاء والتوالج بين حضارات مختلفة، وذلك سنة 1880، ويعني هذا المفهوم دراسة التطورات التي تنجم عن التقاء ثقافتين وتبادل التأثير بينهما.

[1]_ غالي شكري: مذكرات ثقافة تحتضر، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص181.

[2]_ عبد النبي اصطيف: في النقد الأدبي العربي الحديث، مقدمات – مداخل– نصوص، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990، ص43.

[3]_ المرجع نفسه، ص44.

بما صدر عن النقد الأدبي الغربي من أمثال روحي الخالدي (1864-1914) وقسطاكي الحمصي (1858-1941) إذ بدأنا من خلال هذه الدراسات والبحوث نجد الإحالات على أقوال النقاد الغربيين والتعريف بمواقفهم الأدبية والفكرية وبمناهجهم، من أجل البحث عن أدوات الارتباط بها لإفادة الأدب والنقد العربيين، وكان لابد من الانتظار حتى تصل اللحظة التي تتحول فيها الصورة المأزومة الباهتة عن المناهج النقدية الغربية، إلى فعل تطبيقي يتم من خلاله تقويض بعض المناهج الأوروبية، وتطبيقها على النص الأدبي العربي، ثم تحويلها إلى مبادئ منهجية يتبناها النقد العربي[1].

ومن هذا المنظور يمكن أن نبين بأنّ ظاهرة المثاقفة تعد بالفعل ميزة تنحصر في النقد العربي الحديث، لأنها ساهمت بشكل جلي، لا ينكره إلا مكابر، في تكوينه وبلورته وتطويره، ومن ثم فدراسة النص الأدبي العربي من حيث الكشف عن تعالقه مع النصوص الأخرى تقتضي مراعاة جانب المثاقفة، وأخذها بعين الاعتبار، لأنّها كما يقولمحمد برادة «معطى تاريخي لا نستطيع تجاهله أو إغفاله عند التحليل، ولكن وجود تبادل ثقافي لا يعني انتقال نفس المحتـــوى الثقافي أو النقدي أو الإيديولوجي إلى الثقافة الأخرى، بل إن كل ارتحال للأفكار والمصطلحات يتعرض للتحوير والتعديل كذلك فإنّ موقع كل ثقافة هو الذي يتحكم في نتيجة المثاقفة»[2]، وبصرف النظر عما قيل وكتب من رؤى نقدية متباينة ومتعددة حول هذا المصطلح أو المفهوم وقراءته بوجوهه العلمية والفكرية والاجتماعية والأدبية المتشعبة الطروحات، التي قد تتفق أو تختلف مع طرحنا، فإنّ ظاهرة التثاقف التي نعتمدها كرافد يرفد النص الحاضر ويتعاون معه لمواصلة استمرارية النص وإثبات وجوده، سواء أكان غائبا أم حاضرا، هي الظاهرة ذات المعنى المعاكس تماما لمعنى التبعية القسرية والغزو والاستلاب الذي يتضمن في باطنه النظرة الدونية ومحو الآخر وفرض التبعية عليه، ومعاملته بعقلية فوقية عدوانية إنها المثاقفة التي تعني التبادل الثقافي على أساس الندية والاحترام والتسامح، والإقرار للآخر بخصوصيته وبشخصيته مهما اختلفت، وفي إطار هذا المفهوم تتفاعل الثقافات وتتواصل بهدف الاغتناء والاكتفاء المتبادل بين المتفاعلين تحدوهما الثقة والرغبة في التواصل والتقدم والتطور، واكتساب المزيد من المعارف والآداب، فالتثاقف الذي ننشده في طرحنا يعد رافدا مهما تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الآخر، واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية غير مضرة بمقومات الهوية

---

[1]_ محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط، المغرب، ط1/1999، ص298.

[2]_ مولاي سليمان بحاري: قراءة في مشروع د.محمد مفتاح، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط، المغرب، 2007، ص93.

وثوابتها، ومنها تتلاقح النصوص سابقها مع لاحقها، وبذلك يعد التثاقف ضرورة حيوية لكل المعطيات التي ذكرنا، ولعلّ الحضارة العربية الإسلامية لم تبلغ أوج ازدهارها حتى وفقت إلى حدود بعيدة في التثاقف مع الحضارات التي انفتحت عليها، فمكن الله لها ولروادها في الأرض وحق لهم ذلك لأنهم اقتنعوا وعملوا بفحوى قوله تعالى:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ ﴾[1].

وقد تناولت ظاهرة المثقافة أقلام عربية كثيرة لها باع طويل في الدراسات الأدبية والسوسيونقدية وعرفت بإنتاجها العلمي والفكري والفلسفي، الذي تناول قسطا كبيرا من القضايا الإنسانية فخدمها خدمة جليلة ستبقى تخلد ذكرهم على مر الأيام والأجيال، ومن هؤلاء على سبيل التمثيل لا الحصر، نذكر أصحاب الدراسات الحداثية النقاد: عز الدين المناصرة، محمد برادة، إدوارد سعيد، كمال أبو ديب، سمير أمين(*)، علي حرب(**)، سعيد علوش(***)، محمد عابد الجابري، لكننا نحبذ أن نسلط الضوء على الخطاب النقدي المفتاحي ونعني به الناقد المغربي محمد مفتاح لكونه يحمل تصورا لطبيعة العلاقة بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى، ولأننا نعتقد بأنّ محمد مفتاح بدرايته وإطلاعه الواسع والمتنوع للكثير من الثقافات الإنسانية المتطورة الفرنكوفونية والأنكلوسكسونية[2] تمكن من تشكيل تصور هام لمفهوم المثاقفة وامتلاكه لأسلوب متفرد في التعامل مع الخطاب الثقافي والنقدي الأجنبي، فيظهر محمد مفتاح من خلال ما يكتب أنه يتناول قضايا التثاقف بوعي نقدي ومعرفي، فيسهم في إثراء الفضاء النقدي، ويقدم إضافة للمشهد الثقافي من خلال قراءته المنهجية المتفردة للأدب بشعره ونثره، واقتراحاته لآليات متميزة لمعالجة وتحليل مسألة المثقافة التي لم يكن يستهين بها بل حرض الدارسين على عدم التقليل من أهميتها في فهم النص الأدبي[3]، وبحثا عن جوانب التأثير والتأثر، ودراسة العلاقات الأدبية بين الأمم نجد محمد مفتاح مقتنعا

---

[1]_ سورة الحجرات، الآية 13.

[*]_ صاحب كتاب: نحو نظرية للثقافة، معهد الإنماء العربي، بيروت.

[**]_ صاحب كتاب: حديث النهايات، فتوحات العولمة ومأزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

[***]_ صاحب كتاب: مكونات الأدب المقارن في الأدب العربي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت وشوسبريس، الدار البيضاء، المغرب.

[2]_ مولاي سليمان بحاري: قراءة في مشروع د.محمد مفتاح، ص93.

[3]_ المرجع نفسه، ص94.

تمام الاقتناع بالتأثير المتبادل بين الشعوب وحضاراتهم، فيرى بأن تجاذبهم وتفاعلهم يجعل كل التراث الإنساني على قدم المساواة، يقول: «من يبحث في تفاعل الثقافات يجد نفسه في خضم إشكالات أبدية تناولتها اختصاصات متعددة مثل الأنثروبولوجيا الثقافية والدراسات المقارنة المختلفة التقليدية، والدراسات المقارنة المعاصرة المستوحية من مكتسبات العلوم المعرفية، إلا أنّ المقاربات والاستراتيجيات والمفاهيم فمهما اختلفت، فإنها تسلم بأن المثاقفة تفرض نفسها حينما تكون هناك ثغرات مادية حيوية أو جمالية أو نظرية في الثقافة المستهدفة... إن ما قررناه ليس ظاهرة خاصة بأمة من الأمم، ولكنها قوية وأبدية في الأمم ذات الثقافات العريقة والتقاليد الراسخة، إن الأفراد والمجموعات والأمم لا تعيش في انعزال مطلق لكنها تتفاعل وتتثاقف بكيفية من الكيفيات ودرجة من الدرجات»[1].

فهو إذ يؤكد على أن عاملي التأثير والتأثر وما يسميه بالتفاعل هما بمثابة الضرورة أو الحاجة المقدرة على الإنسان التي لابد له أن يحصّلها، وقد وظف لإثبات هذا المنظور مفاهيم ونظريات جديدة تسهم في تطوير الأدب والثقافة العربيين، فجعل من عنصر الخيال الإنساني آلية وسيطة للكشف عن العلاقة الأدبية والمعرفية بين ثقافتين، ويلح على أهميته بالنسبة لظاهرة المثقافة «وقد تبين من عمليات البحث وسيروراته أن الخيال قوة أو فطرة في كل كائن بشري (وغيره)، وإذا أصيبت بمرض عضوي أو ذهني فإنّ الكائن البشري (وغيره) تصيبه ضروب من الخلل تعوقه عن التعلم والتكيف وإصدار الأحكام السليمة، الخيال، إذن، قوة إنسانية (وحيوانية) قابلة للانفعال بالمؤثرات المحيطة المختلفة... لأنّه هو الضامن لسلوك الإنسان بحثه على الفعل أو نهيه عنه»[2]، ومن منطلق القناعة التي يتبناها محمد مفتاح وهي استحالة عيش الأمم وممارسة حياتها بمعزل عن بعضها البعض فإنّ ما يفرزه هذا النظام الإنساني التراتبي يبنى على أساس إواليات نفسانية تعكس «الحالات الذهنية والمعتقدات والرغبات التي تعتمل في الذات أثناء تفاعلها مع ثقافة غيرية»[3]، يتم تمثّلها وتجسيدها في الواقع بوساطة آليات يضعها محمد مفتاح ويعني بها: «الآليات الإستراتيجية العملية التي يخططها المتثاقف لإدخال تلك الثقافة إلى ثقافته أو تكوين خلق ثقافي جديد»[4]، وفي المحصلة فإنّ ما يهمنا

---

[1]_ محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2000/1، ص274 - 275.

[2]_ المرجع نفسه، ص273.

[3]_ المرجع نفسه، ص275.

[4]_ المرجع نفسه، ص277.

وما يهم الباحث عموما هو أن التواصل والتفاعل الثقافي بين الثقافة العربية الإسلامية وبين الثقافات الأجنبية الأخرى واقع وضرورة لا يمكن ردّها، خاصة في العصر الحاضر، ومع الفكر الراهن الذي يشهد تقلبات عنيفة يفرضها النموذج البشري الجديد، الذي غزته التقانة وصارت تختزل الكثير من مظاهره الاجتماعية، لذلك يجب العودة إلى الذات والوقوف وقفة تأمل للبحث عن الأساليب الإرادية المناسبة للتعامل مع الآخر واختيار الطرق الطوعية التي تبدد هاجس الخوف بين الثقافتين وتهدم جدار القطيعة إلى الأبد.

رابعا: بناء الذاكرة الأدبية.. الشعرية

يصنع الشاعر الذاكرة بواسطة الكتابة، والذاكرة هي التي تلهم الشاعر وتوحي إليه بالكتابة لأنّ للذاكرة دخل لا يقل أهمية في إحداث التواصل بين النصوص الأدبية، وشأنها شأن ما ذكرنا وما قد نذكر من وسائل وآليات تغذي النص الماثل وتربطه بما سبقه من نصوصشتى، لأنّ هذا النص يحيا وينتعش ويؤدي وظائفه الأدبية والفنية بواسطة النص الغائب، الذي يتسلل من الذاكرة بطريقة لاواعية أو لاقصدية[1]، حين يتذكر الشاعر وهو يشارك الناس همومهم ويقاسمهم أحزانهم وأفراحهم وآلامهم وآمالهم، لأنّه فرد منهم يعني له كل ما في الحياة من تكاليف، مثلما يعني ذلك لهم تماما فيكون بذلك قد حفر حفرا في الواقع ثم بعد ذلك في التاريخ فتتوارثه الأجيال فتذكره له كلما عنّ لها ذلك، لأنّ الشاعر كان يحيا حياته ويمارس شؤونه وسط الناس، ولكن ليس كما هم، فيملك العقول ويسلب القلوب، فيستحق منهم حنيئذ النظر إليه بتقدير حين عنفوانه وشموخه وقوته، وحين عجزه وشيبته أيضا، فيظل الشعلة المؤهبة والقبس المنير والظل الظليل لمن حوله، وسيبقى نص كتابته -حتى وإن غاب- «هو المصدر الذي يستقي منه النص الجديد المادة الأولية لإنتاجه، ويتضمن الرموز والإشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النص الجديد دون الإشارة إليها بشكل صريح أو مباشر، وهو ما لم يقله النص، ولكنه يشير إليه، وهو خلاصة لما لا يحصى من النصوص الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللاوعي الفردي أو الجمعي»[2].

والسياق الخارجي هو المنبه إلى ضرورة استدعائها في النص الحاضر الذي يكون في حاجة ماسة إليها تفرضها علاقة التواصل والتعايش والتكامل بين النصوص لتحقيق السيرورة التاريخية للذوق الإنساني الرفيع، والصلة بينها حتمية «فالنص الحاضر يتنفس بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها

---

[1]_ خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص54.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

ويتكلم بألسنتها، وهو لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنما يتكلم من خلال سياقه وحضوره وحاضره»[1]، لأنّ الذاكرة وهي تقوم باستحضار واستدعاء هذه النصوص، فإنها تمارس دورا فاعلا في تشكيل المادة الأولية لعملية الإبداع، كما تعتبر وعاء مملوء بقيم السابقين المتعددة، مضاف إليها التجارب والمشاهدات العينية المتنوعة، وقد تطرق القدماء من النقاد العرب إلى هذه المسألة وتناولوها بعدد من المصطلحات والمفاهيم منها الحفظ والرواية[2].

تجتمع كلها حول الإطار الثقافي والرصيد المعرفي والتكويني للشاعر، كما تعتبر عندهم «بمثابة الروافد التي يسترفدها الشاعر إذا أراد أن يقرض الشعر»[3]، وتتجلى قيمة الذاكرة هنا في كثرة وتنوع المحفوظ، فإذا أراد أحد المتتلمذين أن يسلك درب الفحولة، فعليه أن يكثر من القراءة والحفظ لأشعار من سبقه من الشعراء المرموقين لديه، فذلك مدعاة لأن يستقيم صُلبُه ويشتد عوده في قرض الشعر، وهذه –في رأينا– حقيقة لا مراء فيها يدركها كل من خاض هذه التجربة وأراد أن يهيم في وديان الشعر، ويصبح الاهتمام بها أمرا مهما خاصة عند ربط كل نشاط إبداعي حاضر بعملية الوعي واللاوعي، سواء لدى المبدع أو القارئ –الناقد– «وقد كان من شروط تعلم الشعر عند العرب أن يطلب من الشاعر في مرحلة التلقي أن يحفظ كثيرا من أشعار غيره، ثم ينساها في مرحلة العطاء الشعري لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد، وهكذا يغذي اللاوعي الوعي»[4].

وقديما أشار ابن طباطبا في عيار شعره أثناء تحديده لمفهوم الشعر وحديثه عن المصادر التي تغذي قريحة الشاعر وتنمي ذائقته، فيرى بأنّ الشاعر الذي يتدرج في تحصيل هذه الملكة، ويرغب في صقل موهبته الفنية أن يكثر ويداوم على قراءة وحفظ الأشعار «لتلصق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاده ممّا نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من وادٍ قد مدته سيولٌ جارية»[5]، ويتأكد منظور ابن طباطبا

---

[1]_ المرجع السابق، ص56.

[2]_ أنظر ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1/1985، ص220.

[3]_ أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/2006، ص23.

[4]_ محمد عزام: النص الغائب، ص9.

[5]_ ابن طباطبا: عيار الشعر، ص14.

لأهمية الذاكرة أو المخزون الشعري والمعرفي بوجه عام الذي يجب أن يرتكز عليه الشاعر بل الناثر أيضا عند أبي حيان التوحيدي حين يقول: «وما أحسن معونة الكلمات القصار المشتملة على الحكم الكبار، لمن كانت بلاغته بالقلم واللسان -ويقصد الكاتب والشاعر معا- فإنها توافيه عند الحاجة، وتستصحب أخواتها على سهولة، وهكذا مصاريع أبيات الشعر، فإنّها تختلط بالنثر متقطعة وموزونة ومنتثرة ومنضودة»[1]، ويبرز هذا أيضا في آراء حازم القرطاجني حين يربط المخيال الشعري بقوة الذاكرة والحفظ فيقول: «فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازا بعضها عن بعض محفوظا كلها في نصابه، فإذا أراد الشاعر -مثلا- أن يقول غرضا ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة، بكون صور الأشياء مرتبة فيها، على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها»[2].

وفي معرض حديث ابن خلدون عن علاقة الذاكرة أو المحفوظ باللاوعي أو اللاقصدية يتطرق إلى توضيح رأيه في ربط عملية الإبداع بتناسي المخزون الأدبي الوفير[3]، أو ما يسمى بمبدأ التناسي[4]، أو ما اصطلح على تسميته ابن خلدون ذاته في مقدمته بـــ: "نسيان المحفوظ"[5]، وهذا ما كانت العرب تفعله قديما مع أبنائها حين تريدها أن تسلك طريق صناعة الكلام أو الشعر حيث «يُحكى عن خالد بن عبد الله البشري أنه قال: حفظني أبي ألف خطبة، ثم قال لي: تناسها فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليّ»[6]، «فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه وتهذيبا لطبعه، وتلقيحا لذهنه ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته»[7] ويشترك مع هذه النقود العربية التي تجمع على دور الذاكرة في استدعاء النصوص وتداخلها مع النص الحاضر المنتج الناقد الغربي الذي اشتغل هو أيضا بالنص الأدبي، وكان من بين المهتمين الأوائل في الدرس النقدي الغربي بمفهوم التداخل النصي "رولان بارت" الذي يجعل من العامل الذهني المتمثل في النسيان شرطا في مباشرة عملية الكتابة، ويحدد بداية انطلاق الإبداع، في الوقت الذي يبدأ فيه النسيان «أنا أكتب

---

(1)_ أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص34.

(2)_ أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3/1986، ص42.

(3)_ محمد تحريشي: أدوات النص، ص54.

(4)_ المرجع نفسه، ص55.

(5)_ محمد عزام: النص الغائب، ص9.

(6)_ المرجع نفسه، ص.ن.

(7)_ أنظر مصطفى السعدني: في التناص الشعري، مطبعة الجلال، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر، ص71.

لأنّي نسيت»[1]، يسيطر على ذهن المبدع، وقد دعا رولان بارت هذه العملية الإنتاجية «بالتضمينات من غير تنصيص»[2]، لأنّ النص المنتج يتفاعل مع «نصوص أخرى مجهولة ومنسية في الغالب، أي نصوص شاردة في جيوب الذاكرة التي تلفظها أثناء إنجاز الكتابة من حيث هي نشاط إبداعي مبني على أنقاض أنشطة إبداعية أخرى، اندثرت في حيّز الذاكرة الذي لا حدود له»[3].

ولاشك في أن هذا الرأي يبرر الاعتقاد بأن الشعر ليس موهبة فحسب، بقدر ما هو أيضا صناعة تتدخل في إنجازها مجموعة من الآليات المتكاملة، فيترتب على هذا أن تتحول آثار الشعر وذوي المعارف السابقين والجماليات الغائبة إلى نبع صاف ومعين ثري يمتح منه الشعراء اللاحقون فتتأكد معرفتهم بالتقاليد الأدبية والقيم الفنية والجمالية المتداولة بين من سبقوهم من الشعراء، وعلى هذا النحو تشكل الذاكرة بالنسبة للشاعر رصيدا معرفيا، يكون بمثابة مصدر إلهام لتجربته الشعرية و«مصدرا لعبقرية الشاعر المبدعة لأنها تمكنه -كما يقول ستيفن سبندر- من أن يصل لحظة الإدراك المباشر التي تسمى الإلهام باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة، وهذا الوصل للانطباع الراهن بالانطباعات الماضية، يمكن الشاعر في اللحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن، قوامه أنغام، إن هي إلا انطباعات متماثلة تلقاها الشاعر في أوقات متباينة ووصل بينها في تشبيه يحتويها جميعا متعاصرة»[4]، ولكن حالَ الإبداع ليس قائما ومرتكزا على التذكر فقط، بقدر ما هو حساسية خاصة للتعامل مع ذاكرة الأدب -كما يستساغ للبعض أن يسميها- أو مع ما يمكن أن نطلق عليه أيضا جيل النص الغائب، في واقع إنساني من نوع آخر، تلفه مواصفات الراهن، وتقبع في أوصاله جينات النص (الكائن الحي) الماضي، وقد وصفه ابن خلدون حين تجسيده للعملية الإبداعية بالقالب أو المنوال فقال: «فإنّ مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة التي يبنى فيها أو المنوال الذي ينسج عليه، فإن خرج عن القالب في بنائه أو على المنوال في نسجه كان فاسدا»[5]، ولعلنا لا نختلف مع أدونيس[6] فيما أثبتناه هنا حين نبين بأنّ معايشة الشاعر للماضي أو تقمصه لمنواله ومحاكاته لقالبه، لا تعني قطعا أن يغفل إدراكه للحاضر، ويستلهم من التاريخ عناصره الفاعلة،

---

[1]_ محمد تحريشي: أدوات النص، ص55.

[2]_ محمد عزام: النص الغائب، ص9.

[3]_ محمد تحريشي: أدوات النص، ص55.

[4]_ مصطفى السعدني: في التناص الشعري، ص82.

[5]_ عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1960، ص242.

[6]_ أنظر أدونيس: الثابت والمتحول، ج1،ص72. حيث ينسج مجموعة من العلاقات بين الدين والسلطان وبين زمن الوحي وزمن التاريخ وبين الدين والمجتمع، ثم يوضح نظرته إلى مجتمع الوحي وأنماط تعامله مع الواقع.

ليشكل في النتيجة النص الجديد المنفتح الذي اقتات من النص الغائب (الأصلي/المرجع) لينتج دلالة شعرية غير مباشرة تكون وليدة هذا التفاعل اللاقصدي.

فالعملية الإبداعية التي تشارك في صناعتها مجموعة من العناصر لا تبنى -في رأينا- على أساس الأفضلية أو الانحيازية للماضي أو للحاضر، بل المنظور إنساني شمولي، وكل أس معرفي هو إضافة لأس معرفي آخر، وكل مبدع مستنير ينير الدروب للمبدع الآخر، ويُكمّله والجميع في خدمة الإبداع الإنساني، فأدونيس عندما يعتقد أن «هذا المجتمع الذي يجد أصله ومعاده في الوحي، إنما يرتبط بالثابت الباقي، أي "وجه الله"، لا بالمتغير الفاني، فالمتغير يعني له النقص، لهذا يعيش خارج الحركة التاريخية معلقا بين ماض هو الوحي، ومستقبل هو النشور، ومن هنا لا تعني له عبارات كالإبداع وإعادة النظر والحداثة إلا خروجا على الأصل»[1]، فكأنما به يربط العملية الإبداعية بخلفية ثقافية تنظر إلى الماضي بنظارة سوداء لونها قاتم، فلا ترى في الماضي أو المتقدم إلا رمزا لكل سطحية وسكون بسبب الوازع الديني، ويرى بأن الأساس بالنسبة لهذا المجتمع «هو النظر باستمرار إلى الدين أو الوحي كأنه هبط اليوم، وحفظه كما هو في أصله إلى نهاية العالم، وينتج عن ذلك أن أعرف الناس بالأصل هو الأقرب إليه، فالأوائل هم بالضرورة خير من الأواخر، ذلك أن المثل الأعلى لا يكمن في الزمن الذي يأتي، بل في الزمن الذي مضى وليس التقدم، إلاّ هذه العودة الدائمة إلى الماضي - الأصل»[2].

ويستنتج بعد ذلك وفقا لهذه النظرة الدونية بأن «المتقدم يفوق المتأخر بالزمان والطبع والذات والشرف والرتبة... في هذا المنظور يأخذ التغيّر معنى سلبيا - أي يصبح انحرافا عن الثابت القيم هنا، الحضارة بعامة... أن الحضارة هي بالضرورة تكرار: تكرار ذاكرة وتكرار عادة، الذاكرة هنا أساس الزمن، والعادة تجسيد الذاكرة، الذاكرة تمثل المطلق أي السماء والعادة تمثل النسبي أي الأرض فخضوع العادة للذاكرة، في نوع من التبعية والإمحاء رمز لخضوع الأرض للسماء، وإذا كانت العادة هي الحاضر الذي يمر، فإنّ الذاكرة هي كيان الماضي وهي ما يجعل الحاضر يتحول إلى ماض، والزمن في العادة والذاكرة ليس امتدادا وإنما هو تقلص وانكماش»[3].

---

[1]_ المرجع السابق، ج.ن، ص.ن.

[2]_ المرجع نفسه، ج.ن، ص73.

[3]_ المرجع نفسه، ج.ن، ص.ن.

وعندما نرجع للمنظور الخلدوني الذي يؤكد على ضرورة معايشة الشاعر للماضي بعناصره الفاعلة، الذي شارك في صنعه صاحب العقل المستنير، سواء أكان أديبا شاعرا أو عالما فقيها أو فيلسوفا متكلما أو حكيما متدبرا، فهؤلاء هم وقود الذاكرة، الذين يتماهى الشاعر معهم حين يسمع أو يقرأ حكاياهم وسيرهم، فيسهم هو بعد ذلك في صنع ذاكرة الشعر، عندما يجمع النصوص التي سجلت المواقف والحالات الإنسانية، ومع مرور الزمن يصبح الشاعر هو بطل ذاكرة الأدب، أو هو من يصوغ هذه الذاكرة لتبقى حية، وعلى هذا العهد يلتقي جيل النص الحاضر الذي يمثل أدب الذاكرة، مع جيل النص الغائب الذي يمثل ذاكرة الأدب، فيشكل الفريقان مجموعة إبداع متجانسة وملتحمة، تصنع القطيعة مع النسيان، لأنّ أدب الذاكرة يرسم مستقبلا أجمل، تتواصل فيه الكتابة والتألق، لأنّ الحياة الإنسانية في استمرار لمسيرة طويلة على أرض معطاءة وولودٍ مفتوحة للجميع ولكل المواهب والأذواق، والكل يسهم في إنماء شجرة إبداعها والجميع يقتات من ثمرها الذي يشكل خلفية تنتج قصيدة تبوح بأشياء، ولكنها تخفي أشياء أخرى لا يدركها إلا القارئ المثالي المنتج الذي يحفر في عمق النص ليكشف ما لم تفصح عنه القصيدة أو ما يسمى عند البعض بالمسكوت عنه[1] الثاوي في بنى النص المغيبة، ولن يتأتى ذلك للقارئ إلا باستخدام آلية استحضار النص الغائب حيث يرجع النص إلى سياقه الخارجي، الذي يعينه على تحليله وتفسيره وفك رموز شفراته الخاصة وفتح مغاليق نظامه الإشاري، والدخول إلى عوالمه لملامسة رؤاه الفنية.

ولأهمية القراءة في إعادة إنتاج النص، وكفاءة القارئ في اكتشاف النصوص الغائبة، فإننا سنتناول جمالية القراءة وعلاقتها بالنص الغائب.

خامسا: من القارئ إلى النص/من النص إلى القارئ

يتلقى القارئ النص فيمارس عليه سلطته بمحاولة إعادة إنتاجه، كما يمارس النص أيضا سلطته على القارئ، من خلال وظيفته التأثيرية التي تكون هدفا من أهدافه الإبداعية،التي عن طريقها يحاول أن يجلب ويحرك القارئ عندما يغوص في أعماق ذاكرته فيفتنه ويستفزه، ويستولي على عواطفه ويسلب إعجابه، لاشتراك النص والقارئ معا في الفضاء والنظام الدلالي، وبذلك يستطيع القارئ أن يرى ذاته ويكتشف الحقائق التي يبثها النص بواسطة شفراته اللغوية، ومقاربة حدود رموزه الثقافية وبمقدار ما يمتلكه القارئ من تذوق جمالي، فيقوم بإعادة بناء النص المقروء من خلال تأويله وشرحه

[1]_ أنظر خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص57. وانظر أيضا عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص172.

وتفسيره وإعادة كتابته[1]، ويرتبط وجود هذه الصيغ بما وضعت له من مهام، أثناء التعامل مع النص تؤدي في النهاية إلى إنتاج نص جديد، قد يكون متخيلا، أي عبارة عن مجموعة من الآليات الإدراكية للعلامات اللغوية، أو قد يكون كتابة على الورق لما يتبادر للذهن من انطباعات وردود أفعال تثيرها القراءة[2]، ومن هذا المنطلق فإنّ للقراءة مفهومان: أحدهما إجرائي والثاني وظيفي، أما الأول فهو الطريقة التي يعتمدها القارئ في نقد وتحليل وفهم النص الأدبي «أي إنتاج نص أدبي جديد انطلاقا من الأول»[3]، وأما المفهوم الثاني للقراءة فهو «معنى التحويل والذي يرى أن القراءة وظيفة سيميائية sémiosis، وهي نشاط أساسي وظيفته دمج المضمون بالتعبير وتحويل سلسلة من التعبير إلى متتالية من العلامات، (و) هذا الإنجاز يفترض كفاءة القارئ التي تشبه... كفاءة منتج النص»[4]، وبذلك نستنتج بأنّ عملية القراءة ليست للمتعة واللذة فقط، وليست مجردة أيضا، بقدر ما هي نسج لنص جديد وإعادة إنتاج له بحياكة جديدة في ثوب جديد، فالقراءة بهذه الكيفية، إذن هي دمج للنص الأصلي «ضمن منظومة سيميائية جديدة وبنية دلالية مغايرة، وقد نظر عبد السلام المسدي إلى القراءة والقارئ بالمنظور نفسه، إذ يعتبر فعل القراءة هو الإنجاز الحقيقي للنص، كما جعل من «القارئ الموقع الحقيقي على شهادة حياة النص، لأنّه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السمة الإبداعية أو قل هو الذي يقرّ له بها»[5] وما دام هذا القارئ الواعي مزود بآليات عقلانية تمكنه من إدراك أبعاد المعاني الكامنة في طبقات النص، فإنّه سيتخلص من السلبية التي يظهر بها «في سكونه وصمته وانقطاعه عن الزمان والمكان في الوقوف على حقيقتها (أي القراءة)، إذ هي عراك مستمر بين ذاتين تتساكنان وتختلفان في آن ذلك أن مدعاة التواصل الأدبي عند الأديب والقارئ، هو الإفصاح عن تجربة نفسية واعية أو غير واعية في محيط اجتماعي معين»[6]، وينبغي أن نشير ونحن نحاول إثبات أهمية القراءة في الكشف عن غوامض النص التي قد تتوالد من نصوص غائبة شتى تتطلب قارئا مختصا، إلا أن هذا الفعل القرائي فعل متعدد بتعدد

---

[1]_ حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان- منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1/2007،ص81.

[2]_ المرجع نفسه، ص95.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[4]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[5]_ عبد السلام المسدي: النقد الأدبي وانتماء النص، مجلة علامات،ج5 مكرر، 2 سبتمبر 1992، السعودية، ص16.

[6]_ حبيب مونسي: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 2000، ص183.

الأشخاص الذين يقومون به، وذلك يعني أننا أمام تعدد الأمزجة والأهواء وتعدد المشارب والثقافات، «لأنّ الإيمان بتعدد الهوى، وتعدد الثقافة، واختلاف الزمان والمكان، إقرار بتحيز القراءة، ما دامت تصدر عن هذه المنازع بالذات وهي تحاور النص الإبداعي... غير أن المعاشرة للنصوص كفيلة بتلطيف التميز وتبديده في شعاب الإبداعية»[1]، بل إننا نطمح إلى هذا التعدد الذي قد يكون مختلفا، لأنّه سيثري النص أكثر وسيمكننا من اكتشاف مجاهل النص ورصد النصوص التي يتقاطع معها «وهي نطفة أمشاج بين القارئ والكاتب يشتركان في إيجادها بتزاوج مقصدية الكاتب وغرضية القارئ فيكون اللقاء وسطا بين هذا وذاك»[2].

وإذا ما تعددت القراءات كانت حبلى بالآثار والغايات التي تحقق المتعة واللذة الأدبية اللتين يهدف إلى تحقيقهما كل من الكاتب والقارئ والسبب كما يتصوره عبد الله الغذامي، يكمن في «تحول اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني، وتخيّل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي... وبمجرد قراءة القصيدة يتحول النص إلى عالم يخصنا، ويصبح ملكا لنا ولا يفسد ذلك علينا أن "إنسانا آخر هو الذي منحنا هذه الصورة" لأنني "أشعر أنه كان بإمكاني أن أخلقها أنا بل كان علي أن أخلقها بالفعل، إن الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، تعبر عنّي بتحويلي أنا إلى ما تعبر عنه هنا يخلق التعبير الوجود"»[3]، وبهذه الرؤى تصبح القراءة منهجا حيويا وآلية فاعلة تمكن الدارس المتوغل في غياهب البنية العميقة للنص واستكشاف أغوارها بواسطة أضوائها الكاشفة، بحثا عن النصوص الغائبة والأصوات المتعددة السابقة التي فعلت فعلتها في صناعة المعنى الجميل، وكانت وراء إبداع كل صورة جميلة في النص الحاضر، وتجعل فضل القارئ تماما كما هو فضل المؤلف في إنتاج النص الأدبي، ولا يمكن تصور القارئ المتلقي للنص طرفا بسيطا وسلبيا ذي ردّ فعل مكرور، إنّه قيمة مضافة قوية يشارك في صنع حياة وتاريخ العمل الأدبي، فوساطته «هي التي تعمل على إدخال العمل في الاستمرارية المتحركة للتجربة الأدبية التي لا ينقطع أفقها عن التغير»[4]، وذلك وفق الطبيعة التواصلية للأدب التي تبقي على علاقة التبادل والتطور قائمة بين النص الغائب الموروث والقراء والعمل الجديد ومهيأة لانفتاح النصوص وتواترها ضمن حلقات إبداعية متسلسلة ومتلاحمة عبر كل زمان ومكان، و«يتحول النص الراهن... بالقراءة الإنتاجية إلى نص غائب، كما يتحول كل ما هو

---

[1]_ المرجع السابق، ص187.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2006/2،ص114.

[4]_ حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص22.

معاصر بفعل تقادم الزمن إلى قديم، ولابد من أن يمر بالذاكرة الشعرية إلى النص الراهن»[1]، وهكذا هي العملية الإبداعية متسلسلة لانهائية، ويظل الراهن يعبر عن عالم فسيح لا يمكن الإحاطة به وبكل دقائقه وجزئياته «لأنّ النص الراهن شيفرات أو برقيات تحمل في طياتها نصوص غائبة كثيرة ينبغي استحضارها وإعادة إنتاجها عند القراءة»[2]، لكن عبد الله الغذامي يتساءل عن المدى الذي بلغته الأهمية التي حظيت بها القراءة في الدرس النقدي الحداثي فيقول: «وبذا نجد أنفسنا في مواجهة خطيرة مع فعالية القراءة، فقد منحناها سلطة على النص تجعلها ذات قيمة أولية وهذا قد يدخل علينا مشاكل معقدة تأتي من جرأة القراءة على النصوص، وقد لا يكونون قراء مؤهلين لأداء هذا الدور، فكيف نحمي النص من الضياع ومن أن يكون ضحية للتطرف في فتح باب القراءة الحرة؟» لكنه يقيد هذه الأولوية بربطها بشرط لا يقل أهمية، فيرى أن الوسيلة الأساسية للحماية الحقيقية للنص هو السياق، «وقد ردّدنا من قبل أن النص وحصره وإعطاءه مدلولا نهائيا وهذا يغلق الكتابة... (وهذا) لا يفيد النص ولا متلقيه المشاكس غير المستسلم الذي يظل دوما في حالة بحث عن شيء ما داخل النص، وخارج ما أراد المؤلف قوله»[3].

وبهذه الكيفية يحكم رولان بارت على كاتب النص بالتنحي ويفرض عليه تسليم قلمه واستبداله بقلم آخر، لأنّه لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل «وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد، فيقتل رولان بارت منافسه ليستأثر هو بحب معشوقه (النص) وينتصر القارئ على المؤلف ويخلو الجو للعاشق، كي يمارس حبه مع محبوبه الذي لا يشاركه فيه مشارك»[4]، ومن ثمة تتحول العلاقة القديمة من صلة بين الكاتب والنص والقارئ إلى صلة تتقلص وتنحصر بين القارئ والنص «من علاقة بين أب وابنه، حيث ينتسب الابن إلى أبيه الذي يمثل المصدر، ووجوده سابق على وجود الابن، تتحول إلى علاقة (ناسخ) و(منسوخ) أي أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمدا جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه ولا وجود للمصدر إلا من خلال النص، ولولا النص ما كان المصدر»[5].

وبمجرد انتهاء الشاعر من كتابة قصيدته، فإنّه يوقع على شهادته بتوقيف الكتابة وإحداث حدٍّ

---

(1)_ خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، ص29.

(2)_ المرجع نفسه، ص.ن.

(3)_ فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/2006،ص166.

(4)_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص71.

(5)_ المرجع نفسه، ص72.

لصفته كمبدع لتلك القصيدة، ويترك النص -كما يرى الغذامي- ينتظر مصيره المجهول بعيدا عن أبيه ليكمل مراحل نموه وتطوره بين أحضان جديدة منفتحا على آفاق كثيرة[1]، أين يصبح بناء المعنى في النص من مهام أب ثان هو القارئ الكفء، المقتدر الذي يستطيع أن يفك مغاليق النص، لأن مؤلفه (أباه الأصلي) إنما يستخدم ويمتح من لغة ورصيد معرفي هائل مشاع، كان قد سبقه إلى النهل منه العديد من الكتاب الذين لا إرادة لهم ولا اختيار في رصف الكلمات وتنسيقها من تراكم من النصوص المتداخلة العنكبوتية فتستعصى معرفة مصدرها الأول، وعلى هذا الأساس يولي الخطاب النقدي الحداثي اهتمامه إلى القصيدة في البداية ثم إلى القارئ أيضا حينما اعتبره وريثا للمؤلف حيث يقول بارت: «إن القارئ هو الفضاء الذي حفرت عليه جميع الاقتباسات التي تؤسس الكتابة في غير أن يضيع منها شيء»[2].

لكن بارت لم يَسْلم في مذهبه هذا من الانتقاد الذي نعتقد أنه أصابه في مقتل، إذ لم يلق قبولا حسنا من طرف النقاد، بل إنّه قد أثار مساجلة في الفضاء الأدبي والنقدي، خاصة مع الذين اختلفوا مع هذا الطرح، لأنّهم يعتبرون أن قارئ رولان بارت هو بمثابة مؤلف جديد احتل منزلة المؤلف الأصلي الحقيقي بلا منازع، فاحتكر كل امتيازاته التقليدية، ويكون "بارت" بذلك قد أسقط سلطة مستبدة قديمة -في رأيه- فوقع في براثن سلطة أخرى جديدة، «لم يتنبه بارت إلى أن مثل هذا الوصف يتناقض مع قضايا النص والتشتيت والانتشار والأثر، ولعلّ بارت قد استغل تجميع أشلاء المؤلف التي وضعها عالم آثار المعرفة (فوكو) في المتحف حتى يضمن عدم عودته إلى الحياة، استغلها ليحل مكانه خارج المتحف قارئا مؤلفا جديدا يرث القديم ويرث كافة سلطاته»[3]، مما حدا بالفيلسوف الناقد الذي لم يكن على قدر كبير من الاتفاق مع ما ذهب إليه بارت إلى أن يقول: «إنني أحاول أن أضع نفسي على حافة الخطاب الفلسفي، أقول حافة وليس موت، فأنا لا أؤمن أبدا بمثل ما يدعى اليوم بكل بساطة بموت الفلسفة (ولا كذلك ببساطة موت أي شيء، موت الكتاب، موت الإنسان، موت الآلهة...»[4].

لكنّ ما أفرزه موقف دريدا من موت المؤلف ما لبث أن أوقعه في شطط غيره، إذ يكون قد وضعه في حافة الطرف، فبدلا من موت مؤلف بارت يولي دريدا، كل الأهمية للكتابة ويحلها المنزلة

---

[1]_ عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999،ص105.

[2]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان، ط2/2000، ص156.

[3]_ المرجع نفسه: ص.ن.

[4]_ المرجع نفسه، ص.ن.

التي تفضي إلى حرمان المؤلف من امتيازاته القديمة «وتجعله مجرد علامة من علامات الميتافيزيقيا الكلاسيكية، فهو يرى المؤلف يكتب بلغة لا يستطيع التحكم بها كما لا يستطيع الخلاص منها لهذا فهو بدلا من القول بأهمية القارئ يقول بأهمية القراءة، وبدلا من القول بأهمية المؤلف يقول بأهمية النص والكتابة»[1]، لكننا نرى تماشيا مع طبيعة الدراسة بأن لا مندوحة من تركيز الاهتمام بأقطاب عملية الكتابة الإبداعية ثلاثتهم: المؤلف، النص، القارئ، لأنّ لكل منهم فضاءه الجمالي الذي يتم فيه استيعاب النص الغائب والدلالة على أهميته في بناء صرح المعنى وتنمية وتطوير الذائقة الجمالية التي نراها تتجدد كلما تجدد النص الراهن.

ولتحقيق هذا التحويل يتخذ القارئ هيئات مختلفة للقبض على المعنى المعبر، ومحاولة التموضع -من خلال إحساس بالجاذبية- داخل هذه النقطة الخفية من النفس الغريبة، حيث يتدفق المعنى ومفاجأة النية النشطة للدلالة وهي تولد[2]، لأنّ الكتابة في لحظات عنفوانها يتم فيها استحضار الجوهر المغيّب للتجربة الإنسانية واستعادة حرية الذات المنبثقة عن صراع نفسي، يعتلج في أعماق الكاتب، ويكون هذا الصراع أفقا رحبا لتوليد المعاني والدلالات، يقوم القارئ -لأنّه كاتب هو أيضا- بإكمال ملء الفراغات التي تعتورها حين ينتقل بمهمته في التعامل مع النص من اللغة الإبداعية إلى اللغة الواصفة التي تسمي الأشياء بمسمياتها، وعبرها تضبط وسائل التعبير والتواصل فيكون «الانتقال في الإنتاج الشعري ملموسا في جسد الذات الكاتبة، لأنّ الشعر إنتاج بالحواس كلها، ولجميع الأعضاء مكانها في الكتابة، هكذا ينتقل جسد الشاعر من وضعية الموات والالتئام إلى حالة الحياة والحساسية، من الخضوع لضوابط مؤسسات الإخضاع إلى دبيب المتعة الفسيولوجية»[3] وكذلك بالنسبة للذات القارئة حيث «لا يبقى جسد القارئ بعيدا عن اختياره بدوره لحالة الانتقال»[4].

وتماشيا مع مقولة رولان بارت: «بأنّ الدالّ ملك مشاع»[5]، فإنّ القارئ هو أيضا يقوم بابتكار المعاني الجديدة ويعيد بناءها «حتى وإن كان مؤلف النص لم يقصدها أو كان من المحال

---

[1]_ المرجع السابق، ص157.

[2]_ المرجع نفسه، ص95.

[3]_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ج1، ص115.

[4]_ المرجع نفسه، ص116.

[5]_ رولان بارت: نظرية النص، ترجمة: منجلي الشبلي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد27، تونس، 1988، ص89.

توقعها»[1].

ويمكن أن ينضاف إلى هذا الطرح طرح آخر يتلاءم معه وهو إمكانية انتقال الكاتب من حالة الكتابة إلى حالة أخرى هي القراءة، فيقوم بمشاركة القارئ في مهمة القراءة فيعيش بذلك لحظة انشطار وتشظي، فيكون أمر الكتابة والقراءة سيان، لأنّهما يتوحدان في جسد النص، وهكذا يتعايشان في زمن اللاحدود، على الرغم من أن زمن الكتابة يتباين عن زمن القراءة، في كون الزمن الأول أحادي، لأنّه يتعلق بالذات المبدعة فقط، أما الثاني فإنّه مركب لأنّه يتعلق بأطراف العملية الإبداعية جميعها بما في ذلك اللغة، لكن لحماية النص من القراءة الحرة المتطرفة وجب التقيد بالسياق فـــ«المعرفة التامة بالسياق، شرط أساسي للقراءة الصحيحة، ولا يمكن أن نأخذ قراءة على أنها صحيحة إلا إذا كانت منطلقة من مبدأ السياق، لأنّ النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، ليؤسس في داخله شفرة خاصة به تميزه كنص، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي، والقارئ حر في تفسير هذه الشفرة وتحليلها، ولكنه مقيد بمفهومات السياق»[2] بالإضافة إلى أنّه «ليس مجرد متلق، ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي... والكاتب صاغ النص حسب معجمه الألسني وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخا مديدا ومتنوعا، وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر، ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهن الكاتب، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخياتها، والقارئ حينما يستقبل النص، فإنّه يتلقاه حسب معجمه وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه»[3].

سادسا: سيميائية القراءة

نخصص الحديث في الفعل القرائي عموما للقراءة السيميائية، ولعلّنا لجأنا إلى التركيز حول هذا المجال أو النوع من القراءة دون غيره من الأنواع الأخرى، وقد قادتنا إليه منزلة القارئ التي يوليها إليه الدرس النقدي الحديث، حتى يجعله ندًّا أو بديلا منافسا قويا للكاتب في إنتاج النص من جهة ثم الطبيعة المهيمنة على موضوع الدراسة، وأصالة مفهوم النص الغائب كمصطلح نقدي جديد يتواءم مع البحث السيميائي الذي يكرس آليات تمكن من إبراز النصوص الغائبة المتداعية في النص الحاضر،

---

[1]_ حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997، ص26.

[2]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص78.

[3]_ المرجع نفسه، ص79.

فتكون الدراسة السيميائية أوفر قدرا من غيرها في هذه المهمة من جهة أخرى، فقد خصصناها رغم وجود القراءات المنتجة الأخرى كالقراءة السوسيولوجية والقراءة التاريخية والقراءة النفسية والقراءة البنيوية... وغيرها، وهي قراءات متصلة ببعضها يربط فيما بينها جميعا النص الإبداعي المقروء الذي يستوعبه وعاء اسمه اللغة «هذه الأداة المتشابكة العلائق، المتعددة الوظائف»[1]، تشكل المسرب الذي لابد أن يمر به كل قارئ مهما كان شكل ونوع آلياته التي سيستخدمها في تحليل وتفكيك النص المقروء، لأنّه في منظور النقد الجديد أصبح «ملكية مشاعة لكل طارق يتجاوز الذات الكاتبة ليعيد كتابته من جديد، وفق أنماط قرائية خاصة تتعدد من طارق إلى آخر... ومن هنا أضحى الحديث عن سيميائية القراءة ضرورة ملحة يتحلى بها الإنسان القارئ بغية استنطاق النص... لتقوله دلالات تلامسه أو تشتط عنه في آفاق التأويل الواسعة، خاصة وأن السيميائية سترفعه خارج أسوار اللغة، وتغرقه في محيط العلامة وكونها، فتحيل الزمن إلى كتلة واحدة يتلاشى فيها الماضي والحاضر والمستقبل، ويتلاشى المكان وأشراطه فلا يحدّها حدّ ولا يحتويها بعد فتعيش الأسطورة في كنف الحاضر، ويتموقع الأثر في ساحة القائم، ويعايش الإنسان القارئ الإنسان التاريخ»[2]، ومهما يكن هذا المسوغ الذي يسوغ لنا تسليط الضوء على القارئ السيميائي دون غيره من القراء سنجد أنفسنا في حاجة إلى احتذاء حذو بقية القراء متى أعوزنا البحث والتحري عن النصوص الغائبة إلى إحدى الآليات السياقية أو النسقية الأخرى، وخاصة إذا تحول الكشف عن هذه النصوص في النص المنتج الجديد إلى مسألة، إذا أثير البحث فيها، فإنّه يقتضي «تجميع كل ما فكر فيه الإنسان منذ فجره الأول إلى اليوم إلى غده»[3]، وهذا ما يفسر أيضا أهمية القراءة السيميائية وغناها وشموليتها في نظرها إلى نظام التواصل بين القديم والجديد في مجال الأدب والنقد القائمين على أساس الكلمة التي تصبح في التجربة الجمالية "إشارة حرة"[4]، يتم «تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيّدها المتلقي مرة أخرى... وإنما للتفاعل معها، بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي... وعلى هذا تصبح قيمة النص فيما تحدث إشاراته من أثر في نفس المتلقي، وليس أبدا فيما تحمله الكلمات من معان مجتلبة من تجارب سابقة (بالضرورة)، أو دلالات مستعارة من المعاجم»[5]، وعندما نريد الكشف عما في بطون الشعر من خلال قراءته سيميولوجيا، فإنّ هدفنا

---

[1]_ أنظر حبيب مونسي: القراءة والحداثة، ص124.

[2]_ المرجع نفسه، ص220.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[4]_ عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص18.

[5]_ المرجع نفسه، ص.ن.

الأول والأساسي سيكون هو «تحرير النص من قيوده المفروضة عليه»[1]، أو إطلاق الكلمة من سجنها -كما يقال- «وتكون انطلاقتها قوية وجبارة، بحيث تحلق معها مخيلة كل قارئ لها، والقارئ ما يلبث أن يقرأها حتى يطير معها غير واع بنفسه، وهذا هو سحر البيان»[2]، وتتجلى قيمة القراءة السيميولوجية -مرة أخرى- في القيمة الدلالية للعلامة حسب منظور علماء اللسان[3].

وهذا ما جعل عبد القاهر الجرجاني قديما ينص على «أن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه»[4]، فإذا ما تصورنا بأنّ النص الأدبي هو عبارة عن علامة كبرى «تحيل على عالم صاخب من المعاني والرموز لا تكشف مغاليقه إلا قراءة شاقة تنحو النحو السيميائي»[5]، لأنّه بإمكانها عقلنة العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، التي لطالما تعارف عليها اللغويون بأنها علاقة أو صلة اعتباطية، لاسيما عند دي سوسير[6]، فإذا ما كانت هذه العلامة طبيعية مثلا (أي مأخوذة من الظواهر الطبيعية)، فإنّه يتم الاستدلال بها على معناها الذي تدل عليه كلما اقترنت فيها العلّة بالمعلول، وتوفر السبب الذي يقود حتما إلى نتيجة تنتج عنه، حيث تتحول هذه العلامة أو السمة إلى قرينة دالة ومعطى يستقر في العقل، يأخذ في التكرر في كل زمان ومكان كلّما تكررت الظاهرة الطبيعية، ويصير وجودها في النص حقيقة تعين على «كشف الغائب من خلال الشاهد بواسطة الملاحظة المباشرة... وهي ذات شأن في فهم محيط الإنسان، واستنطاق عناصره، فيكون على بينة منه، يتوقعه ساعة تعنو لهُ القرائن وتترى في نظام عليّ يؤسسه العقل»[7]، وهكذا هو حال العلامة المنطقية أو العرفية (غير أن هذه الأخيرة لا تخضع للاستدلالية العقلية بقدر ما تخضع لقانون المواضعة بين الناس أي ما تعارفوا عليه)، والملاحظ أن هذه الأنواع الثلاثة «تقع خارج نطاق اللغة، من حيث كونها قرائن دالة ليس على ذواتها وحسب بقدر ما تحيل على نظام تواصلي معقد يسعف المتواصلين إلى إدراك جملة من التبليغات التي تتجاوز

---

(1)_ المرجع السابق، ص.ن.

(2)_ المرجع نفسه، ص19.

(3)_ حبيب مونسي: القراءة والحداثة، ص225.

(4)_ المرجع نفسه، ص.ن.

(5)_ المرجع نفسه، ص222.

(6)_ خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص71.

(7)_ حبيب مونسي: القراءة والحداثة، ص226.

المشاهد إلى الغائب المستتر خلفها»[1]، وتتمحور العلامة باعتبارها أداة توصيلية، تنتقل عبرها المعارف الإنسانية من حقبة إلى أخرى، حول تلبية حاجة ماسة لدى الإنسان، وهي ميله إلى البحث والاستكشاف من خلال الممارسة الاستقرائية الاستنتاجية بواسطة النظام العلامي القائم في بيئة النص[2].

سابعا: موت المؤلف.. حياة النص والقارئ**La mort de l'auteur**

تعالت الصيحات بضرورة موت المؤلف، في الزمن ذاته الذي تعالت الصيحات فيه أيضا أن للمتلقي أو القارئ دورا فعالا وحيويا في العملية الإبداعية، إذ يتحول إلى عنصر فاعل في إنتاج النص وليس مستهلكا سلبيا -كما سبقت الإشارة إلى ذلك-، بعد أن ينتهي دور المؤلف بالتسليم والاستلام في حِمَى المتلقي، الذي تنشط فيه الحركية الإبداعية في حيّز ضيق لا يسع إلا لعنصرين فقط في العمل الأدبي هما النص والقارئ، ويختزل الجسد الثالث الذي تم الاستغناء عن خدماته بعد أن كان في التقليدية مرتكزا أو محور العملية الكتابية، فها هو المؤلف في معترك الحياة الحداثية، وفي خضم التوجهات والمناهج النقدية الجديدة وفي تصادم أمواج الفكر والمعرفة على اختلاف دروبها ومشاربها وتعدد أطيافها، لم يعد يتمتع بالحظوة والمكانة الأدبية التي كان يحظى بها في عصره الذهبي زمن النص الكلاسيكي، حين كان هو العمدة الذي يراهن عليه الخطاب النقدي القديم، وفي ظل هذا التحول المعرفي والنقدي الذي أنتج العديد من المفاهيم المتعلقة بالعمل الأدبي أحدها أن الكتابة إنما هي مؤسسة اجتماعية[3] تحكمها وتنظمها أعراف وقوانين وتقاليد وشفرات محددة، وأصبح ينظر إلى النص الأدبي على أنّه أحد عناصر هذه المؤسسة وينضوي تحت سقفها ويستمد مفهومه وماهيته من مفاهيمها الرئيسة العامة، ويشكل تداخل النصوص أحد هذه المفاهيم العامة، وتتميز الكتابة بمنظورها المؤسساتي بأنّها هي التي تحدد علاقة المؤلف بنصه المنتج، وعلاقتهما معا بهذه المؤسسة الاجتماعية «هذه العلاقة بين حرية اختيار المؤلف في الدخول في الكتابة وإخضاع نصه لأعرافها وقوانينها، وبين أسلوبه ولغته الموروثة تنطوي على مفارقة تؤدي بحياته، فاختياره للكتابة المؤسساتية كإطار يحكم نصه ويمنحه المشروعية الأدبية، هو الاختيار الذي سيلغي وظيفته كمالك ومنشئ للنص، إذ تنتهي

---

[1]_ المرجع السابق، ص228.

[2]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص108.

[3]_ المرجع نفسه، ص172. البنيويون الفرنسيون هم الذي جاءوا بهذا المفهوم بريادة رولان بارت الذي قال بموت المؤلف، في مقالة له تحمل عنوان موت المؤلف نشرت سنة 1968، أعلن فيها موت المؤلف وميلاد القارئ قائلا فيها: إن ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف حيث يقطع الصلة بين النص وبين بدايته، ومن ذلك تبدأ الكتابة على أساس أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف.

هذه الحرية حال دخول النص إلى هذه المؤسسة التي ستضبط معانيه وتؤثر عليها وعلى طروحاته وطريقة تأويله والتعامل معه»[1].

ويرى رواد هذا المفهوم وعلى رأسهم "بارت" بأن سبب قطع الصلة بين النص ومؤلفه ينحصر في «كون هذه النسبة تؤدي إلى إيقاف الأشياء المألوفة، إلى منطقة تبدو فيها الأشياء في مستوى آخر من الإدراك والمعرفة»[2]، بهذه المفاهيم المتعلقة بالنص يؤسس الدرس النقدي الحديث اهتمامه بالقارئ كمعادل جوهري في العملية الإبداعية وبدوره الفاعل كذات، تتميز بالوعي الكافي الذي يؤهلها لتحظى بالقسط الوافر من النص وإعادة إنتاجه وبناء معانيه، وقد قسم رواد هذا التوجه النقدي القارئ إلى صنفين كبيرين هما: القارئ المفترض، والقارئ الحقيقي[3]، وتندرج تحت كل صنف منهما مجموعة من القراء بمسميات مختلفة، كالقارئ الضمني (المضمر) والقارئ المثالي، والقارئ المستهدف (المقصود) وجمهور المؤلف[4] ... وغيرهم.

لكن الذي نوقف عليه دراستنا من هؤلاء القراء جميعا، هو من يتميز "بالقدرة والكفاءة"[5] إذ يفترض المؤلف وجوده خارج بنية النص، لأنّه الطرف الحقيقي والأصيل في المعادلة الإبداعية، فلا يمكن إهماله، ويمكن تحديده من خلال إدراك التفاعل والتداخل بين النص والسياق الذي يحكم إنتاج النص دائما، بالإضافة إلى كونه عنصرا من عناصر المؤسسة الثقافية التي ينتج عنها وإليها النص فالقراءة -كما ألمحنا سابقا- هي عملية تبادلية جدلية مستمرة بين القارئ والنص لبناء المعنى الذي هو عبارة عن نتاج مشترك بين "الموضوع المادي وملكة التفكير"[6]، كما يرى الناقد الألماني "فولفغونغ آيزر"[*] «أن المعنى ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده وإنما هو تأثير "تصويري السمة" يجب معايشته والإحساس به، ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري، حيث يمكن معايشة المادة

---

[1]_ المرجع السابق، ص173.

[2]_ أحمد الطريسي أعراب: الرؤية في الفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع بالدار البيضاء، المغرب، الدار العالمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص66.

[3]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص192.

[4]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[5]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[6]_ المرجع نفسه، ص194.

[*]_ ينتمي إلى المدرسة الألمانية ويتبنى فكرة القارئ المضمر، الذي يتحدد وجوده داخل النص من خلال استخدام آليات وحيل معينة، وقد طور آيزر مفاهيمه كرد على إنغاردن الذي يرى أن الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص ويتجه إلى القارئ، في حين يرى هو بأنّ القراءة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ.

وإحساسها وبين التفكير وملكته، حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع "الحقائق". وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقة الخافية، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد وتأليف هذه المظاهر ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة ومن سمات الأنماط والهياكل أنها أشكال فارغة يصبُّ فيها القارئ مخزونه المعرفي»[1].

ومما تقدم توضيحه يمكن «أن نستنتج أن للعمل الأدبي قطبين، ويمكن تسميتهما بالقطب الفني "Artistique" والقطب الجمالي "Esthétique"، فالقطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ... (و) إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فإن تحققه هو بشكل واضح نتيجة تفاعل الاثنين»[2]، فبتفاعلهما ينتجان الحقائق التي يكون للعامل الزماني والمكاني دخل فيها، إذ يقومان بتهيئة التصوير الخيالي الحاضر الجديد على خلفية التصوير الخيالي الماضي الغائب، فيقوم الجديد مقام القديم بحسب المكان الذي يولد فيه النص، فينجب معان وليدة لأول مرة بسبب إرجاع كل صورة إلى الماضي الغائب بعد أن تمارس عليها تغييرات تتناسق وتتلاءم مع المكان، فينجم عنها التصوير الخيالي الجديد، ففهم النص إذن يستدعي فهم عناصره وأجزائه بعد ربطها لأطر المرجعية، على اعتبار أن القراءة المقبولة في طروحاتها ونتائجها هي إعادة بناء مستمر للتجربة المألوفة[3].

«ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة، كفعالية أساسية لوجود أدب ما، والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص... فالقراءة إذا تتضمن تقرير مصير النص الأدبي، ومثلما أنها مهمة كفعالية ثقافية فإن نوعيتها مهمة أيضا، وما دام أنه ينتج عنها تقرير مصير النص فإنّه من الضروري أن نعرف أي نوع من القراء يستطيع تحقيق ذلك بقدر من الكفاءة يؤهله للحكم الصحيح»[4]، باعتماده على أعراف الكتابة وتقاليدها حين يباشر تحليل النص وتأويله وتفسيره، هذا النوع من القراء هو الذي يقدمه أحد أعلام السيميولوجيا "ميكائيل ريفاتير" وهو

---

[1]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص194.

[2]_ سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مقال: التفاعل بين النص والقارئ لفولفغونغ آيزر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان،ط2007/1، ص129-130.

[3]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص196.

[4]_ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص75.

"القارئ المثالي"[1]، الذي هو على قدر كبير من القدرة والكفاءة اللتين تمكناه من الاعتماد على الفهم المضمر المسبق لعملية الخطاب الأدبي وتشكله بواسطة «الاستجابة الذاتية التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص... وبذلك يقدم ريفاتير الشعر على أنه قضية استجابة من القارئ، والكلمة الشعرية عندئذ هي (الباعث) لهذه الاستجابة، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد أن يتناولها القارئ ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهني، وبذا تكون الانطلاقة من القارئ إلى النص وليست من النص إلى القارئ»[2]، ونعتقد أن هذا القارئ المثالي Lecteur Idéal الذي يتميز بالقدرة الأدبية /الكفاءة الأدبية[*] Compétence littéraire هو الذي يستطيع ممارسة النوع الثالث من أنواع القراءة الثلاثة التي حددها الناقد تزفيتان تودوروف[**] وهي القراءة الشاعرية «وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا تردّ لتكسر كل الحواجز بين النصوص، ولذلك فإنّ القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم»[3]، مما جعل تودوروف يقتنع بأن حضور أو غياب الإحالة على نص سابق أمر واقع أو مسلمة يجب إعمالها عند دراسة أي نص من النصوص الأدبية[4].

ويظل باطن النص الأدبي بعوالمه المظلمة، لا تنقطع عجائبه العميقة والخفية التي تهز القارئ فتربكه، فيظل يحفر محاولا اكتشافها، حين يكتسب الآلية الأدبية الأساسية لفهمها رغم أنها مكتوبة باللغة التي يعرفها، لكنه إذا افتقد معرفة فقه "نحو الأدب"[5]، الذي يؤسس النظام الأدبي بنية ومعنى وهو نظام سيميائي يعتمد على اللغة ومعرفتها معرفة تامة ومستفيضة تمكن القارئ من اكتساب آلية

---

[1]_ المرجع السابق، ص76.

[2]_ المرجع نفسه، ص76 - 77.

[*]_ هو مصطلح جاء به الناقد الأمريكي جونثان كولر متأثرا بالمصطلح اللغوي الذي أسس له العالم اللغوي تشومسكي وهو: القدرة/الكفاءة Compétence، حيث يرى تشومسكي أن الأصوات والحروف على مستوى الجملة تتحول إلى وحدات تنتظم في تتابعية ونسق معين يحكمها نظام خاص هو المسؤول عن تولد المعنى وإدراكه، ويستطيع المرء أن يفهم أي تعبير ضمن اللغة، إذا كان ضليعا بنظامها النحوي أي إذا اكتسب القدرة/الكفاءة.

[**]_القراءات الثلاثة هي: القراءة الإسقاطية (نوع تقليدي يتجه نحو المؤلف)، قراءة الشرح (تهتم بالمعنى الظاهري للنص)، قراءة شاعرية (تهتم بفك شفرات النص).

[3]_ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص76.

[4]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

[5]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص127.

الفهم وهي القدرة والكفاءة الأدبية، التي يكتسبها المؤلف في الوقت ذاته، ويجدر بالقارئ أيضا أن يدعم ملكته اللغوية بالإطلاع على المعتمدات الأدبية والثقافية، التي أسهمت في تشكيل وتنمية الذائقة الفنية والمعرفة الأدبية، لاسيما التي تختص منها بالمعتمد الشعري بوصفها مصادر استلهام للشعراء، لأن المعجم الذي يعتمد عليه الشاعر أو أي كاتب آخر ليس سوى إرثا مشاعا ومخزونا هائلا من الأفكار وتراكما معرفيا من الاقتطافات والإرشادات التي تنبع من ثقافة المجتمع وتصب فيها وتؤسس لها[1]، «فالنص الذي هذا مصدره هو نص متعدد الأصوات بما أنّه بني من كتابات مختلفة توجد بينها علاقة ما، وليس وحدة عضوية مصدرها المؤلف أو صوته، فالنص مجرد معجم غير متجانس، تصطف كلماته في تتابعية من العلامات أو الإشارات حسب أعراف مقننة لا يمكن لمؤلف أن يتجاوزها وتنبع من مخزن نصوص متداخلة»[2].

وقد عبر عن ذلك رولان بارت في مقالة له صدرت بعنوان: من العمل إلى النص سنة 1971 حين أشار إلى أن النص الأدبي مفتوح بطبيعته ومطلق للخروج، والقارئ عضو إيجابي يشترك في إنتاجه «في تفاعل متجاوب لا في تقبل استهلاكي»[3]، ويزيد بارت في منح القارئ أهمية أكبر فأكبر إلى درجة اعتباره وريثا للمؤلف حين يصرّ قائلا: «إن القارئ هو الفضاء الذي حفرت عليه جميع الاقتباسات التي تؤسس الكتابة، من غير أن يضيع منها شيء، إن وحدة النص لا تقع في منبعه وإنما في مصبه... إن القارئ لا تاريخ له ولا سيرة ذاتية، ولا نفسانية، إنه ببساطة ذلك المرء الذي يجمع معا في حقل وحيد كافة الآثار التي يتألف منها النص المكتوب»[4]، وإذا أردنا أن نفيض أكثر في إثبات بأن القراءة فعل مختص، فإننا نقول بأنّه لا يسع الكتابة إلا أن تكون قراءة ذات دلالة واسعة تتوصل إلى وضع العالم حضورا وغيبة، صورة ومعنى، سطحا وعمقا في نظام لغوي علاماتي وإشاري يدل على رؤيا خاصة لهذا العالم، من أجل إدراك حقائقه واستكناه جواهره وماهيته، حيث تتجاوز القراءة المكتوب إلى مدلولات العلامات والرموز باستخدام أداة العقل، فيها يتم التأمل والإدراك لاستخراج البواطن والأسرار وتحسس معانيها استنادا إلى أفقي الحضور والغياب، وإن استدعاء الماضي يستفز الحواس ويدفع أفق المعرفة إلى تلك الأسرار بغية اكتشافها، مما يجعلنا نتأكد بأنها «تؤلف مع الكتابة وجهين لورقة واحدة يصعب فصلهما بل يستحيل، إذ يرى "باشلار" أن كل

---

[1]_ المرجع السابق، ص153.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص62.

[4]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص156.

قارئ متحمس للقراءة يكتب في ذاته –من خلال الفعل القرائي– رغبة الكتابة.. فلذة القراءة انعكاس للذة الكتابة، وكأن القارئ طيف للكاتب، فإذا كانت الكتابة –من هذه الوجهة– تأسيس لوجود تنتزع عناصره من حقول شتى، وتتراكب فيما بينها في ذات الكاتب... فإن القراءة لن تقصر همّها – والحالة هذه– على الفك الميكانيكي للرمز، بل يشمل التفكيك كافة التقاطعات التي أحدثها النص مع الحقول الأخرى: اقتباسا أو تضمينا أو إشارة أو تلميحا»[1].

ثامنا: التفكيكيةDéconstruction

نجد أنفسنا في حاجة إلى الحديث عن التفكيك كمستوى من مستويات القراءة، لما يتضح لنا من تقاطعات بينه وبين المستوى القرائي السابق، وهو السيميائي، هذا التضافر الملموح أنتجه التقاؤهما في مجموعة من النقاط أو المبادئ التي نادى بها رولان بارت، ووجدت لها صدى أو تقابلات نظرية في المشهد النقدي والفكري التفكيكي، حيث نادى بها الفيلسوف جاك دريدا هو أيضا[2] مثل: تعدد المعنى والنص المتداخل، انفتاح النص، موت المؤلف... وغيرها من المفاهيم التي يروج لها في قلب العديد من مناهج النقد المعاصر، ولعلنا نتناول هذا المفهوم كسابقه ونعتبرهما أسّيْن نعتمد عليهما في الوقوف على ماهية وحقيقة النص الغائب بالوقوف عند روافده التي استمد منها وجوده كمفهوم نقدي، صار يفرض نفسه بقوة طرحه وجدته في الساحة النقدية، ولما في هذه المناهج مجتمعة من أدوات تعين على سبر النص الأدبي وكشف بواطنه «لأنّ عملية التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني، وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه»[3]، ونلاحظ –كما لاحظ من سبقنا من الباحثين– بأن المنهج التفكيكي كما اصطلح على تسميته في النقد العربي أو التقويض كما يسميه أول من أطلقه (جاك دريدا)[*] ولد من رحم البنيوية نفسها، ولكنه لم يتبن أفكارها ومفاهيمها، بل كان ناقدا لها، حيث ارتكز نقده «على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة وليضعها... بين قوسين أي ليبرهن على طبيعة التناقض المعرفي بين النص والإساءات الضرورية التي تحدث في القراءة.

---

[1]_ حبيب مونسي: القراءة والحداثة،ص182.

[2]_ بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1/2006، ص128.

[3]_ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة، مصر، ط1/1997، ص127.

[*]_ أطلق على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي، انتقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى التفكيك لكن البعض يرى بأن هذه الترجمة لا تقترب من المفهوم الذي يكرسه دريدا، ولا مسمى التقويض أيضا، ولكنه أقرب إلى المفهوم من التفكيك،أنظر دليل الناقد الأدبي لميجان الرويلي وسعد البازعي، ص53.

وإذا كان رولان بارت في الستينات هو الذي بدأ حركة التفكيك –ولم تكتمل معالم البنيوية حينئذ– بطريقته الحادة اللاذعة في إثارة الأسئلة ومقاربة التصورات من جوانب عديدة للكشف عن تعدد المعاني واختلافها، فإنّ "جاك دريدا" هو الذي أسس التفكيكية كمقاربة للنصوص ونقد لها»[1]، إذ جعل مفهوم التقويض يتناسب مع ما وصفه به، لأنّه يرى بأنّ الفكر الماورائي (الميتافيزيقي) الغربي عبارة عن صرح أو بناء يجب هدمه وتلافيه بعدم بنائه مرة أخرى، لأنّ ذلك يتنافى مع مبدأ التقويض أو التفكيك، لذلك يجعل من القراءة التقويضية «قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به النص، وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح)، في مشروع القراءة هذا يقوم التقويض بقلب كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية...»[2]، ومن ثمة يمكن أن نستنتج بأنّ «التفكيك يعتبر نشاطا يتشكل من خلال النصوص، عليها في النهاية أن تؤكد مشاركتها الجزائية فيما سبق أن فقدته، فتصبح القراءات الصارمة والتي جاءت فيما بعد تصبح بذاتها معرضة لتفكيك أكبر للمفاهيم الفعالة التي تحملها»[3].

ويستمد المنهج التفكيكي قدرته على خلخلة النص وكشف ما يعتوره من نقاط ضعف وما يحتوي عليه من مراكز متناقضة بواسطة المنهجية القرائية، التي يعتمدها "دريدا" المتسمة بالازدواجية المنبثقة من صلب المصطلحات التي استخدمها كقاعدة للفهم النقدي هي: الملحق/الإضافة Supplément الانتشار أو التشتيت Dissémination الأثر Trace، الاختلاف Différance[4]، ونظرية التكرارية، وإن أهم ما يفيدنا عند دريدا من هذه المفاهيم هو المفهوم التقويضي المتمثل في الاختلاف الذي يستمد مدلوله من فعلين هما: الإرجاء أو التأجيل، والبعد أو الفراق أو البين، ويرى دريدا بأنّ «الاختلاف هو الزمن هو أصغر وحدات الإرجاء (أو أقل وحدة نشاط في عملية الإرجاء)، إنه هو أساس الزمن الذي يهب للحاضر وجوده أو حضوره، وكذلك للماضي وللمستقبل، وكمفهوم للزمن فإنّ الاختلاف يشير إلى "ماض مطلق" يكون هو أساس

---

[1]_صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص127.

[2]_ ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص54.

[3]_ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص132.

[4]_ أنظرميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص56، وصلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص132، وعبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص53.

كينونة الماضي والحاضر والمستقبل»[1].

ويقرن دريدا بين الاختلاف والأثر عند تحديد سمات كل منهما، فينظر إلى الأثر على «أنّه يجعل حركة الدلالة ممكنة بشرط أن يرتبط كل "حاضر" أو ظاهر بشيء آخر غير نفسه ويحتفظ بعلامة عنصر ماض تميز "حضوره"، كما يهيئ نفسه بتجويف (أي أثر) محدد يكون علامة علاقته بعنصر المستقبل وبدرجة أكبر بما هو ماض، وإنما هو أثر يؤسس ما يسمى الحاضر... وبدون هذه العلاقة لا وجود للحاضر ولا للماضي ولا للمستقبل، فالأثر جزء لا يتجزأ من العلاقة، والعلاقة ذاتها أساس الماضي والحاضر والمستقبل، أساس الزمن ومفهومه»[2].

وبهذه العلاقة الحتمية لتشكيل الحضور، فإنها تفضي حتما إلى تأخيره الذي ينجم عنه تقدم الماضي عليه، ويكاد بهذا المنظور يتطابق مفهوم الاختلاف مع مفهوم الأثر، لأنّ «الاختلاف هو دائما سابق على أي "وجود" طبيعي وخارج عنه حتى يتسنى "للوجود الكينونة" إمكانية الإدراك والمعرفة، أي حتى يختلف الوجود عن الموجودات»[3]، وهذا ما ساق دي سوسير إلى تعريف اللغة بأنها «نظام من الاختلافات»[4]، وهي التي تقود دوما إلى إدراك الحقائق أو الأشياء على حقيقتها فبضدها تعرف الأشياء -كما يقال- ولولا السواد لما استطعنا أن نعرف كنه البياض، ومع مفهوم الاختلاف نجد أيضا مفهوم أو نظرية التكرارية «التي بها يلغي دريدا وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص) لأن أي جزء من نص هو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب»[5]، وذلك انطلاقا من أن كل ما لا يقبل التكرار، فإنّه يحمل في طياته انتفاء وجوده، وبذلك تكون التكرارية على وفاق تام مع مصطلح أو مفهوم الاختلاف، لأنّ كلاهما يمثل "أصل" كل ما هو قابل للوجود أو الحدوث[6].

فإذا انفصلت المادة المقتطفة عن سياقها، فإن ذلك يعني أنها ستبقى محافظة على وجودها وعند

---

[1]_ ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص63.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ المرجع نفسه، ص65.

[4]_ عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص106.

[5]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص55.

[6]_ ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص67.

انتقالها عبر الزمان والمكان فإنها تقيم «ما لا يحصر من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود ولذا فإن السياق دائب التحرك، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص قبله»[1]، وهذا دليل آخر ينضاف إلى ما سيق قبله من أدلة إثبات على أن الكلمة ملك مشاع «فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد»[2]، ولكي يتجاوز دريدا مبدأ الوحدة أو الفردية الذي تكرسه الفلسفة الغربية، وبالمقابل تغيب وتهمش الكائن الآخر وما دون الحقائق الغربية، فهي حقائق غائبة، فإنّه عمد إلى فكرة الاختلاف ليركز على الآخر وعلى حقائقه الغائبة التي تشكل قسما هاما من الحقيقة اللانهائية الموجودة في لاوعي الذات ولاهتمامه بالغياب، فقد أكد على «أن في الذات جانبا خفيا وسريا لا يحضر في الوعي ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه فيبقى دائما غائبا... ويتجلى حضور الغياب في الراهن من خلال اللغة، أيضا فلا يتحرر الدال من خلال مدلول محدد، فكل دال ذو صلات مع الدوال الأخرى، ولذلك فإنّ لكل دال معنى غائبا رغم حضوره»[3].

وهذا ما يؤكد على أن «الكلمة ليست بريئة وكل كلمة تحتوي في داخلها أثرا من الكلمات المتجاورة والسابقة وتترك أثرا في الكلمات اللاحقة، وهكذا يفيض المعنى عن إرادة الكاتب وحدود النص»[4]، وهكذا أيضا تظل المجرة في حركة دؤوبة تشهد تحرك السياقات عبر مدارها ناقلة معها تاريخها، وكل ما يفسر وجودها وسيرورتها وصيرورتها الزمكانية «ولذا فإنّ السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكررة كاسرة لحواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر حاملة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة، فيتمدد معها الموروث الأدبي وتنشأ من خلال حركتها فكرة النصوص المتداخلة، ويصبح السياق مطلقا لا تحصره حدود، ومن خلال قصيدة واحدة نستطيع قراءة مئات القصائد ونجد فيها ما لا يحد من سياقات تحصرها الإشارات المكررة»[5].

والاختلاف كما يراه دريدا في تفكيكيته أيضا لا يقف عند مسألة الحضور والغياب بين الأنا والآخر فقط، بل قد يكون أيضا بين الأنا وذاته، ما يفسر أن في كل ذات معروفة ذات أخرى غريبة عنها، لتدل على سلاسة اندماجهما، ولتدل أيضا على حقيقة تتعلق بالقراءة التفكيكية المتلبسة

---

[1]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص55.

[2]_ المرجع نفسه، ص56.

[3]_ خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص332 - 333.

[4]_ المرجع نفسه، ص333.

[5]_ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص56.

بالتواصل مع الآخر، لأنّها ليست منغلقة مع نفسها، وهي قراءة مستمرة لا تنتهي «وتظل تبحث عن علامات الغياب، أو هي تبحث عن هذا الغائب الذي يظل غائبا»[1]، ونأتي لنستنتج في المحصلة أنه بفعل مصطلحات الاختلاف والأثر والتكرارية وبقية المصطلحات الأخرى، التي أغفلناها وقبلنا التضحية بعدم إبرازها في مقابل التركيز على أهم المصطلحات خدمة لمسار البحث، لأنّها تعمل على تأصيل مفهوم النص الغائب واكتشاف جذوره، التي يكرسها المنهج التفكيكي أو التقويضي كآليات قرائية تحفر في النص من أجل اكتشاف النصوص الغائبة فيه، ومن أجل إعادة إنتاجه وإنتاج معانيه بالاعتماد على عمليات الحفر الأخرى، التي تكون شنتها قراءات سابقة لذات النص بتاريخها، وبكل الحيثيات المحيطة بها، والتي أسهمت بطريقة واعية من صانعيها أو بغير وعي منهم في تشكيل ملامح النص وتشكيل طبقاته، عسى أن نضمن بذلك النتائج العلمية ذات البعد المعرفي النسبي المفتوح وهذه ضرورة معرفية يحتمها إحساسنا بالحاجة إلى الموضوعية والعلمية في الحكم على الأشياء، وفي تحرير منظورنا من سيطرة الذاتية والظرفية.

تاسعا: التصورات النظرية لمفهوم النص

ونحن نحاول تلمس حقيقة ميلاد وتكوين النص الغائب والإحاطة بكل حيثيات نشأته وتأصيله، نجد أنفسنا منقادين تحت وطأة حتمية الدرس أن نقتفي كل الآثار التي تتضافر وتتلاقح لتشكل هذا المولود الجديد (النص الغائب)، ومن حيث يشاء أو لا يشاء ترمي به الأقدار وسط بيئة متراكمة من المفاهيم يركم بعضها بعضا، وكل منها ينشد الحقيقة وإنتاج المعرفة عبر السبل التي يرى بأنها مخرجه إليها، وكطبيعة الأشياء، هناك من المفاهيم التي تندمج وتتكامل مع مفهوم النص الغائب لأنّها تجتمع حول إطار مفاهيمي واحد، تربط بينها الفكرة أو المنهج أو يربط بينها رابط منطقي أو موضوعي آخر، وقد يكون أحد هذه الروابط أسٌّ مركزي ومفصلي له دخل قوي في تكوين مصطلح النص الغائب، وتشكيل هويته، بل إنّنا إذا أمعنّا النظر فإننا يمكن أن نستكشف نظاما يلملم شتات المفاهيم، ويجمع ما قد يتفرق، إن ثمة رابطة أقوى وأهم هي الوحدة الجامعة ونعني بها هنا النص، لأنّنا نعتقد أنه لم يعد مجرد أداة لإنتاج المعنى أو المعرفة، «بل أصبح هو نفسه ميدانا معرفيا مستقلا، أي مجالا لإنتاج معرفة تجعلنا نعيد النظر فيما كنا نعرفه عن النص والمعرفة في آن، من هنا فهو يستأثر باهتمام الباحثين، وينشغل به أهل الفكر على اختلاف ميادين علمهم ومجالات اختصاصهم»[2] وأهل الأدب

---

[1]_ خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص334.

[2]_ علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2005/4، ص7 - 8.

والنقد على تنوع مشاربهم ونوازعهم، فالرابطة إذن هي المجال الجديد الذي يستوعب نقود كافة هؤلاء، والذي يسمى أيضا "بنظرية النص أو علم النص"[1]، هذه النظرية هي أصلُ أو مُنبَثق كلِّ النصوص، بما فيها النص الغائب الذي ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، وينضاف إلى هذا الأس أو الرابطة أسّ آخر لا يقل أهمية لدينا، إذْ اعتبرناه أحد وجهي الورقة الواحدة، فلا يمكن بحال تجاوزه والتضحية بالحديث عنه والتنويه بغيره، وهو يشكل أصلا في شجرة انتساب النص الغائب، فالرابطة الثانية إذن هي التناص الذي ظهر في الفضاء النقدي مرافقا لنظرية النص في تيار ما بعد الحداثة، أو ما بعد البنيوية ليكونان معا بمثابة الجامع النظري للمنحى الداخلي والمنحى الخارجي في النظر النقدي إلى النص عبر علاقات التناصية، التي تتشرب النصوص -غائبة وحاضرة- بعضها ببعض، لذلك يلزمنا عند تتبع تكوين وتأصيل مصطلح النص الغائب مزاوجة الحديث عنه بالحديث عن الرابطتين السالفتين، وقبل ذلك نشير إلى أن الدراسات الكثيرة والمتنوعة السابقة لدراستنا هذه والتي مورست على النص بشتى الوجوه والأشكال، ستكفينا كلف التطرق إلى كل الحيثيات والمفاهيم القائمة بالنص، إلا ما يتعلق منها بموضوعنا مباشرة جدا، فسنسلط عليه الضوء مستعينين بالقراءات والمقاربات التي أجرتها هذه الدراسات على النص، ومجمل النتائج المتوصل إليها.

1- نظرية النص.. علم النص:

يندُر أن يكون مفهوم النص الذي تكرسه الدراسات الأدبية واللسانية قد تم تحديده بجلاء ووضوح، لأنّنا لم نعثر إلى حد الآن على استعمال موحد لهذا المفهوم من طرف المهتمين بالدراسات النصية، فنجد مدارس نقدية ولسانية متعددة، لكل واحدة منها أسلوبها في التعامل مع النص فالبعض منها قد ربطه بالخطاب المكتوب أو بالعمل الأدبي، والبعض الآخر جعله مرادفا للخطاب وهناك منهم من يرى بأنّه أشمل وأعم، إذ يتضمن الجانبين معا، وما دام حال النص Texte هذا فإنّ علمه الذي يختص به (نظرية النص - علم النص) لم يقع إلى حد الآن إجماع على مفاهيمه وحدوده وموضوعه أو حول الإجراءات والمناهج التي يستعملها، لذلك تتخذ النصوص وسياقاتها موضوعا للبحث والتعليم في أكثر من علم، حيث ندرس بالإضافة إلى العلوم اللسانية والأدبية نصوصا أيضا في علوم أخرى، كالنفس والاجتماع والفلسفة والأنثروبولوجيا والقانون والتاريخ، وقد يتسنى لنا دراسة النصوص بشكل تتداخل فيه العلوم[2]، ونظرا لهذه الطبيعة التي تميز النص والدلالة على أنه ما يزال في

---

[1]_ المرجع السابق، ص8.

[2]_ مجموعة من المؤلفين: العلامية وعلم النص، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2004/1، ص119.

مرحلة مبكرة من التبلور، نتيجة جهود المدارس وإسهامات الدراسات الأكاديمية فإن علم النص لا يلبث أن يتجاوز إطار الدراسات الأدبية، وسيظل كذلك لأنّه أكثر توسعا من الميدان الأدبي لكننا سنركز الحديث هنا على النص الأدبي طبعا حتى نُخرج من دائرة دراستنا بقية أنواع النصوص التي ذكرنا بعضا منها، ونقصد النص بوصفه «سلسلة لسانية محكية أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية»[1]، سواء كانت هذه السلسلة تتشكل من مجموعة لا حصر لها من الجمل أو عدد محدد لأنّ المهم هو ما تنتجه من علاقات التواصل، لأنّنا سننظر للنص في عملية فهمه وقراءته على أنه وحدة كاملة وليس تعاقب من الجمل، وبهذا المنظور «فإنّ علم النص يهتم بالبنيات الكبرى للنص أي البنية الكلية للنص، وهذا النشاط، إذا كان معزولا عن الأنشطة الأخرى، فإنّه يهدر خصوصية النص الأدبي... ولهذا يتعيّن على علم النص الاهتمام بلغة النص للوصول إلى المقولات والبنيات التي تنظمه»[2]، لأنّ الكلمة – العلامة هي التي ستطلعنا على هذه البنيات، لكن خصوصية النص الأدبي لا تعني أبدا «انفصاله عن النموذج الأعلى الذي يستمد منه النص شرعيته ولكنه تحقيق لبعض الخصائص الشكلية التي تميز جنسا أدبيا عن غيره من النصوص، وفي هذا السياق يمكن اعتبار كل عمل أدبي كمظهر لبنية مجردة وشاملة والتي يشكل النص المحقق إحدى تجلياتها الممكنة»[3] وترى جوليا كريستيفا «أن نظرية النص لها وظيفة إنتاجية»[4]، تتمثل في «تسجيل قوانين نمط من الإنتاجية»[5]، غير أن "فان ديك" يرى بأنها «إنتاجية لأنها تولّد (شكليا) مجموعة لا متناهية من النصوص انطلاقا من مجموعة محددة من القواعد والعناصر»[6]، وهو بهذا المنظور التوليدي يجعل من نظرية النص مناخا تتوالد وتتداخل فيه نصوص كثيرة.

أما رولان بارت فقد أقصر وظيفة علم النص (نظرية النص) على «تحليل النصوص ونقد خطاب العلوم الإنسانية من وجهة نظر علمية»[7]، ومن خلال وجهات النظر المتقدمة يمكن أن نحدد وظيفتين لعلم النص هما:

– الوظيفة الأولى أنه قراءة القراءة، أي أن النص الأدبي هو قراءة للعالم والأشياء والواقع.

---

(1)_ المرجع السابق، ص.ن.

(2)_ حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص28.

(3)_ المرجع نفسه، ص30.

(4)_ المرجع نفسه، ص.ن.

(5)_ المرجع نفسه، ص.ن.

(6)_ المرجع نفسه، ص30-31.

(7)_ المرجع نفسه، ص31.

– الوظيفة الثانية هو أنّه يتخذ من النص الأول (القراءة) مجالا لنشاطه ويقوم بتفكيك هذه القراءة ويعيد صياغة المعنى المفقود (المسكوت عنه)[1].

2– حقيقة النص.. لماذا النص؟:

تتعلق بالنص تعاريف متعددة، تعكس توجهات معرفية نظرية ومنهجية مختلفة كالتعريف السوسيولوجي، والتعريف الظاهراتي، والتعريف البنيوي والتعريف السيميولوجي... وغيرها، وقد خضع النص إلى مجموعة من المفاهيم التي ضُربت عليه وحوصر بها من قبل الدارسين ووردت تترجم عن فكر ومنهج كل منهم، فيلاحظ أن هذه التعاريف بتنوعها المفاهيمي، تتعامل مع النص مرتبطا بمرجعيته الفكرية أو الثقافية أو الأدبية، فيكون حقلا محط اكتشافهم لحضور تلك المراجع، غير أن النص الأدبي ليس بالضرورة صدى لهذه المرجعية أو تلك، لأنّ له هوية مستقلة يكتسب مشروعيته ويفرض حقيقته وكينونته من خلالها و«أن يتحول النص إلى ميدان معرفي مميز وأن يصبح منطقة من مناطق عمل الفكر معناه أن له مشروعيته وكينونته المستقلة، وكينونة النص تقضي بالنظر إليه من دون إحالته لا إلى مؤلفه ولا إلى الواقع الخارجي... فالنص هو خطاب تم الاعتراف به وتكريسه، إنّه كلام أثبت جدارته واكتسب فرادته وأصبح أثرا يرجع إليه، إذن فالنص، لا الواقع هو الذي يغدو المرجع»[2] الذي نرجع إليه «لكي نفهم الواقع الراهن أو لكي نستشرف مستقبلا قد يأتي»[3]، فإذا انقلب التصور فصار الواقع هو مرجع النص، فإنّ "علي حرب" يرى بأنّ ذلك يعتبر إهدارا لكينونته «وإغفالا لحقيقة النص من جهة، وطمس للواقع من جهة أخرى»[4]، لذلك فالبحث في حقيقة النص وماهيته ومحاولة استكشاف أبعاده ورصد احتمالاته، يوجب علينا القبض على العناصر المساهمة في عملية تكوينه، التي اهتم الدرس النقدي الحديث بشكل لافت بها، حيث انصب انشغاله حول كشف هذه الأبعاد والعناصر، لغاية هي الوقوع على دلالات تفاعلها، والتي تلحّ على أنّ النص جسدٌ له هويته وله ارتباطاته وعلاقاته المتعددة، ولمقاربة التعاريف التي سبقت حول النص نحاول استيفاء الأهم منها.

و مصطلح النص الغائب، لا يمكن أن يفهم إلا في تعارضه مع مصطلح "أم" هو "النص" هذا الذي يمثل إشكالية شائكة ومعقدة في الدراسات النقدية والأدبية، لأنّ مفهومه لم يعد يقتصر فقط

---

[1]_ المرجع السابق، ص.ن.

[2]_ علي حرب: نقد النص، ص12.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[4]_ المرجع نفسه، ص.ن.

على دلالته المعجمية، بل إنّه –كما أشرنا– اكتسب دلالات أخرى جديدة، بل إننا نجده أحيانا يتداخل في حدود مجاله المفاهيمي مع مصطلحات تقترب من ساحته مثل: الخطاب – العمل – الأثر الأدبي، وبغية دخولنا هذه الساحة حري بنا أن نتزود بمفاتيح النص والتي نبدؤها بالتعريفات التي تبرزها جهود الدراسات النقدية أدناه.

3– النص المولد عند جوليا كريستيفا:

تعد جوليا كريستيفا من أكبر المشتغلين بالنص، وبماهيته فكانت لها آثار في ذلك بادية في الدراسات اللسانية والأدبية الحديثة انشغل بها الدارسون والباحثون، فكان لها فضل عليهم تجسده جهودُها الملموسة التي أسس عليها "علم النص Science du texte"، وتؤسس كريستيفا مفهومها للنص على اعتبار أن السيميائيات ليست خطابا فقط، إنما هي ممارسات عديدة عبر لسانية، وبهذا التصور تقول: «إن النص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنّه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية»[1]، بالإضافة إلى أنه يمكن أن «نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان... بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الأخبار المباشرة وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعني:

- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.
- أنّه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[2].

إن منظور كريستيفا للنص تمتزج فيه عدة مفاهيم منها مفهوم التناص، لذلك تعتبر النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص ما هو إلا امتصاص وتحويل لنصوص أخرى[3] وبإثارة كريستيفا لجملة من الإشكاليات المتعلقة بمفهوم النص، فإنها تقصد وضع وتحديد أبعاد معرفية تبين مواقع اشتغال النص في اللسان، لذلك اصطلحت على أن النص نوعان هما:

«النص الظاهر والنص المولد، فالنص الظاهر عندها يجمع البنيتين السطحية والعميقة، وأما

---

[1]_ جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2/1997، ص14.

[2]_ المرجع نفسه، ص21.

[3]_ أنظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251. وانظر: محمد عزام: النص الغائب، ص20.

النص المولد فهو ما يتولد عن النص الظاهر وهو خارج الزمانية والشخصية، إنه ليس (بنية) وإنما (بِنيَنَةٌ)، وليس ملفوظا، وإنما تلفظ، وليس دالا وإنما جمع الدوال النهائي»[1].

فتعد بذلك قد استفادت من المنطلق النظري الذي أرساه باختين، فأغنت بحثها بإضافات جعلتها تتصدر المقدمة في النقد السيميائي الأوروبي، حين تبيّن بأنّ النص هو «قبل كل شيء نص غريب ومختلف عن اللغة العادية، وعن المبدأ الطبيعي، غير قابل للقراءة، غير مرتبط بالحقيقي»[2] وهي بذلك تحذُو حَذْو غيرها من الباحثين الذين يعتقدون بأنّ النص فوق الواقع ويتعالى على كل قراءة، وهو كتابة وقراءة في آن، أي يعاد بناؤه في الوقت الذي يتعرض فيه للهدم، وفي الوقت الذي يتداخل ويندمج فيه مع نصوص أخرى، فإنّه في ذلك الحين يكون بصدد تشكيل نصوص أخرى[3] وبذلك يتحقق حسب درجة استيعابه للنصوص الخارجة عنه، وهدمها في الآن ذاته.

وفي توضيح عمل النص المولد من خلال علاقته بالنص الظاهر، تقول جوليا كريستيفا: «إن النص المولد يعمل وفق المقولات التحليلية – اللسانية التي لا تكتفي حدودها بتوليد جملة (فاعل أو مسند – مسند إليه)، من أجل النص الظاهر، ولكنها تولد دالا منظورا إليه عبر مراحل سيرورة اشتغال الدال. هذه المتتالية يمكن أن تكون في النص الظاهر كلمة واحدة أو مجموعة من الكلمات أو جملة اسمية أو لا معنى "Non-sens"، من هنا يتضح أن المقولات التحليلية اللسانية تساعد على التعرف على المفاصل التوليدية في النص، كما أنها تساعد أيضا على القبض على مراكز المعنى المنتشرة خلال فضاء النص (النص الظاهر)، وبالتالي حصر مساره ومختلف الدلالات التي يمكن معاينتها في مستويات عديدة»[4].

من خلال هذه المفاهيم المسداة من جوليا كريستيفا حول النص، فجعلته فضاء تتعايش فيه النصوص، فإنها أعادت بذلك مقاربة النص وطريقة التعامل معه، فصيرته عملية إنتاجية تتمثل فيها الكتابة على الكتابة والقراءة على القراءة.

4- الأثر/النص عند رولان بارت:

أنجز رولان بارت عدة دراسات ليقف على حدود النص ويبين ماهيته، ويكشف عن

---

(1)_ محمد عزام: النص الغائب، ص22.

(2) – J.Kristiva: Semiotike, Recheche pour une semanalyse, Ed Seuil, 1969, P271.

(3)_ جوليا كريستيفا: علم النص، ص78-79.

(4)_ حسين خمري: نظرية النص، ص251.

التحولات البديهية التي طرأت على المفهوم الشائع والمتواضع عليه للغة، وعن الأثر الأدبي الذي يدين لها بوجوده فيها، فيقوم بإعادة النظر في الأثر الأدبي، مستمدا من الألسنية منهجا في دراسته، فقطع أشواطا هامة في تنظير النص وتحديد معالمه «ليعطينا مفهوما مجازيا للنص من خلال مقارنة تشمل المنهجية والأجناس، والدليل والتعدد والسلالة والقراءة واللذة»[1]، وأول خطوة ينطلق بارت في إنجازها حول نظرية النص هي محاولة التمييز بين النص والعمل الأدبي، أي طرح مفهوم النص مقابل العمل الأدبي، وبعد إصداره لعدد من الإصدارات النقدية حول النص مثل: من الأثر الأدبي إلى النص – عناصر السيميولوجيا – لذة النص – الدرجة الصفر للكتابة، هذه الكتابات التي كانت إبداعا متميزا في مجال النص، استوحاه من استفادته الجمة من دراسات جوليا كريستيفا، التي وجهته نحو إيجاد تعريف للنص يقوم على الممارسة الدالة الإنتاجية وبقية المفاهيم التي كرستها كريستيفا كالنص المولد والنص الظاهر والتناص، وقد قال في حقه "استيفان هيت Styphane Hit" «النص هو كل مجال بارت»[2]، خاصة بعد إصداره لكتاب: "خطاب عاشق" حيث جعلته مؤلفاته كلها يدخل «في مرحلة عشق صوفي للنص، وتنشأ بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة متوهلة، وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين في مجلة (تل– كال) وكتابها»[3].

ومن خلال دراسته التي حملت عنوان: (من الأثر الأدبي إلى النص)، يطرح مفهوما مغايرا للنص يأتي كبديل للمفهوم السائد القديم للأثر الأدبي، ولذلك فإنّ الحديث عن النص كما يراه بارت لا يمكن أن يتم خارج اللغة والخطاب، وتشكل نسيج الكتابة، لأنّ النص شيء مجرد تجسده اللغة ويتم إدراكه بها «ومن ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية Textualité، بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف»[4]، فإذا كان النص هو الذي «يخلق حقيقته ويمتلك وقائعيته»[5]، فإنّه «بهذا المعنى يكون (...) قويا هاما أو لا يكون، يترك أصداء ويولد تفاعلات أو يكون عديم الأثر خافت الصوت، وهذا هو الفرق بين كلام قوي متوهج كشعر المتنبي يدعونا دوما للرجوع إليه، وبين كلام الشاعر لا يترك أي أثر عند قارئه أو سامعه، وهذا هو أيضا الفرق بين قول هام لـــ"هيغل" لا ينفك يولد تأويلاته المختلفة وبين كلام على "هيغل" هو مجرد شرح مدرسي

---

[1]_ عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1994/2،ص47.

[2]_ عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص19–20.

[3]_عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص67.

[4]_ المرجع نفسه، ص71.

[5]_ علي حرب: نقد النص، ص13.

له»[1].

وفي ذات المفهوم الذي يسوقه رولان بارت للنص يشير عبد الله الغذامي إلى أنّه: «لا وجود للمصدر إلا من خلال النص، ولولا النص ما كان المصدر ونحن لا نعرف المتنبي إلا من خلال شعره فشعره سابق عليه ولولا ذلك الشعر لما عرفنا رجلا اسمه أحمد بن الحسين، يكنى بأبي الطيب المتنبي وفي عصره كان ملايين من البشر مثله... ولم نعرف عنهم شيئا ولم نسأل عنهم لأنّ لا أدب لهم»[2].

وحين يقيم بارت معارضة بين المفاهيم الثلاثة: النص، العمل، الأثر الأدبي، فإنّه ينظر إلى النص بشكل يميزه عن المفهومين الآخرين على أنّه حقل منهجي لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج، فيقترب من ذاته ويعرفها بالمقارنة مع العلامة، التي لا تتخذ من الإبهام والغموض قاعدة لها وإنما تعتمد على اتساع مجالها الإشاري، وعندما يحيل النص نفسه إلى اللغة، فلأنّه مثلها يخضع لبنية لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق، فيكون النص بذلك تعدديا أي وفق «المبدأ الجديد الذي يؤكد أن الناسخ إنما ينسخ نصه مستمدا وجوده من المخزون اللغوي، الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مر السنين، وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليفه، ولذا فإنّ النص يصنع من كتابات متعددة منسحبة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة، مع سواه من النصوص... والنص يصدر من ناسخه كإشارات متعاقبة مأخوذة من مستودع اللغة، وليس بهذا الفعل التضاعفي من وجهة سوى وجهة واحدة هي: القارئ»[3]، لذلك تنبه رولان بارت إلى أهمية السياق في توجيه الفعل القرائي، ولدوره الأساسي في استقبال النص، أو في تحليله وتأويله، لأنّ فهم النص مرهون بوضعه في سياقه الذي يعتبر للكتابة أيضا ضرورة ملحة، لأنّها لا تحدث بشكل معزول -كما أشرنا إلى ذلك مرارا- ولكنها نتاج تفاعل نصوص مغيبة، لا حصر لها مودعة في ذاكرة المبدع «ولكي يتحقق عصر القارئ كما بشر به بارت، فإنّه يفتح لهذا العصر مجال النص، بأنّ يعرض لنا نوعين من النصوص، هما النص القرائي والنص الكتابي، والنص الكتابي هو النص الحديث الذي يدعو إليه بارت وهو نص يمثل (الحضور الأبدي) والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكا، وإنما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له، وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحققه أو إيجاده ولكنه مع ذلك

---

[1]_ المرجع السابق، ص14.

[2]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص72.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

مطلب سام للأدب»[1].

وقد عمد رولان بارت إلى إحداث مقارنة بين كل من النص والأثر، والعمل الأدبي لغاية إعادة النظر -كما ألمحنا سابقا- في مفاهيمها السائدة، وقد انجر عنها طرح مفهوم جديد للنص برؤية لم تكن مستساغة لدى بعض الدارسين، مما حدا برولان بارت أن يناقش قضايا النص، فكانت المناقشة عبارة عن مقاربة لبعض المسائل التي ذكرناها في البداية، ويمكن حصرها في الآتي:

- **المنهجية**: مكمن الخلاف بين النص والأثر يرجع بصفة أساسية إلى أن الأثر هو عبارة عن قطعة من مادة يشغل حيّزا في فضاء الكتاب، تتناوله اليد ولا يمتلك قدرة الاختراق للنص لأنّه ذيله الوهْمي، أما النص فهو حقل منهجي يبرهن عليه ويتحدث عنه وفق أو ضد بعض القواعد، وتتناوله اللغة ولا وجود له إلا داخل خطاب، وله حركة مكونة بإمكانها اختراق الأثر.
- **الأجناس**: يختلف النص عن الأثر في أن الأول يستطيع خلخلة الآراء الشائعة والتصنيفات القديمة، والذات الفاعلة، لأنّه يرفض التقليد والاجترار لكل الاكراهات على جميع المستويات كما أنّه يفتح الحدود بين الأجناس الأدبية، لكن الثاني يراعي التصنيفات القديمة، ويتحرك ضمن حدود الرأي السائد.
- **الإشارة**: النص الأدبي إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المشيرات والمضامين، لكن الأثر إشارة منغلقة تنحصر في المدلول.
- **التعددية**: الأثر أحادي أما النص فتعددي، يخلق التعددية الفكرية والتصويرية التي تنتج عن بنية النص، ولا يمكن إخضاعه للتفسير والتأويل، بل تفجيره لأنّه يفرض معنى وحيدا على أناس مختلفين، وإنما يوحي بمعان مختلفة لإنسان واحد، وهو خلافا للأثر يزعج الفلسفات الواحدية ويربكها (اللاهوتية، الماركسية، الوجودية...)، ويجبرها على إعادة النظر في ذاتها.
- **القراءة**: النص قراءة إنتاجية وهي محاولة لتقريب القراءة من الكتابة أو جعل القارئ كاتبا لأنّ مولد القارئ يجب أن يؤدي بموت المؤلف، لكن القراءة في الأثر الأدبي فهي استهلاكية تفيد القارئ بالمعنى الحرفي للنص.
- **السلالة**: النص يقرأ من غير أن يسند إلى أب لأنّ التناص يقضي على مفهوم الأبوة، لكن الأثر

[1]_ المرجع السابق، ص73. وانظر محمد عزام: النص الغائب، ص15.

يعد المؤلف أباه ومالكه.

- **اللذة**: الأثر باعتباره موضوع استهلاكي، فإنّه يفقد اللذة والمتعة ويكون فضاء للغة واحدة أما النص، فإنّه يكون متعة إنتاج ذاتي وذا دلالات متعددة، وهو الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغة على أخرى، ففيه تروج اللغات وتدور[1].

هكذا يتجلى النص الأدبي عند (فارسه) رولان بارت، على أنّه المجال المنهجي الرافض لكل تقسيم، والمتمرد على كل سلطة هرمية، ليظل منفتحا لا يحده إطار ولا يستند إلى مركز، ذا حركة فاعلة وممارسة دالة ومنتجة بواسطة لغة حرة، واللغة لها كيانها الخاص، ولها خصائصها التي بها تنفرد لتصبح أداة للكتابة وقوة عمياء بيد الكاتب «إنها بمثابة دائرة مجردة من الخصائص وخارجها فقط تبدأ تترسب كثافة فعل متوحد، إن اللغة تنطوي على كل الإبداع الأدبي تقريبا، كما السماء والأرض والتقاؤهما يرسمان للإنسان مسكنا مألوفا، إنها ليست زادا من المواد بقدر ما هي أفق، أي أنها حد ومحطة في آن»[2].

5- النص/فن اللغة عند لوتمان:

ينطلق الباحث السيميائي الروسي "يُوري لوتمان" هو أيضا من الأرضية التي مهدها "فرديناند دي سوسير"، ولن يختلف كثيرا عمّا قدمه رولان بارت حول تحديد مفهوم النص الأدبي، لأنهما أخذا عن المصدر نفسه، وهما في ذلك مثل بعض النقاد الذين تبنوا أفكار دي سوسير القائمة على التفريق بين اللسان واللغة من جهة، وبين اللغة والكلام من جهة ثانية (Parole-Langue)، وقد عرف "لوتمان" النص باعتماده على أفكار سوسير القائمة أيضا على تحديد ماهية اللغة، ولكن ما يميز لوتمان عن غيره من الباحثين هو أنه استفاد إلى جانب ذلك من النتائج الدراسية التي آلت إليها دراسات ميخائيل باختين حول فلسفة اللغة والنظرية الماركسية حول الفن، فينتهي لوتمان إلى تقديم دراسة ضافية عن علاقة الفن باللغة انطلاقا من أن اللغة نظام إشاري عام يتخلله الفن بوصفه نظاما إشاريا داخل هذا النظام العام، وتطرق بهذا الصدد إلى قضايا المعنى في النص الأدبي المشكلة لعلاقات محاوره السياقية والترادفية، ومختلف العناصر والمستويات البنائية التي تحكم شتى جزئيات وملامح النص[3]،

---

[1]_ عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، ص47-51. وانظرمحمد عزام: النص الغائب، ص15-16.

[2]_رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1985/3، ص33.

[3]_ صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات،عدد1986/2، المغرب، ص85.

وتمكنه من الاستقلال والفاعلية ثم علاقة النص من خلال عناصره ومستوياته بالنصوص الأخرى، وبالبنى الماوراء نصية، ويشدد بهذا الخصوص على الاهتمام بدراسة العلاقة التي تربط بين نوعي العناصر النصية والخارجية عن النص (ما وراء النص) في تفاعلها الجدلي الذي يمكن الدارس من استكشاف خبايا النص وطبيعة حركة آلياته، ويتضح وجه الاختلاف بين كل من لوتمان وبارت، في أن الأول لم يجر مقارنة بين النص والأثر، و لم يعتمد التسميات التي وضعها بارت للنص والتي ترتكز حسب بارت على التمرد والشطحات والهلوسة «إنما استعمال أسلوب التوصيف العلمي الذي يكشف عن الجوهري من خلال تناوله للعرضي والظاهري»[1]، حيث يرى أن النص «يعتمد على مكوناته التعبيرية والبنيوية والتحديدية، ففي التعبير: يتمثل النص في علاقات محدودة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص... وفي البنية: لا يمثل النص مجرد متوالية من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين، فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقيا في كل بنيوي موحد هو لازم للنص، وظهور البنية شرط أساسي لتكوين النص.

وفي التحديد: يقوم النص مقابل جميع العلامات المتجسدة ماديا والتي لا تدخل في تكوينه طبقا لمبدأ التضمين، و(الحد) يثير في وعي القارئ كل أنظمة الشفرات الفنية الملائمة له»[2]، فالنص بمنظور لوتمان يتشكل من مفهوم يجعله بمثابة «نموذج خاص للكون ورسالة مصوغة بلغة الفن، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة: لغة الفن، ولا يمكن له أيضا أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعي الأخرى»[3]، وهذا يعني أن كل عنصر داخل النص ساهم في بنائه، فإنّه ينتمي إلى شجرة نسب خارج النص، وقد تفاعل مع عناصر أخرى لكي تسهم جميعا في بناء وإنتاج دلالته وقد تغيب بعض هذه العناصر رغم حضورها الفاعل في عملية بناء وإنتاج الدلالة، «ذلك لأن ارتباط النص بشكل فني أو بأسلوب أو بعصر أو بمؤلف... الخ، يغير القيمة القياسية لعناصره المحددة، وهذا يدفعنا بالتالي إلى الاهتمام بالعناصر الخارجة على النص واعتبارها شيئا حقيقيا»[4] وهذا ما يقود إلى ضرورة الاهتمام بالغياب، خاصة إذا كان أثره في تطوير النص واضحا جليا، وهو ما جعل لوتمان يسميه "بالغياب المثقل بالمعنى"[5].

---

(1)_ المرجع السابق، ص87.

(2)_ محمد عزام: النص الغائب، ص24.

(3)_ صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، ص87.

(4)_ المرجع نفسه، ص89.

(5)_ المرجع نفسه، ص.ن.

6- النص المتعالي عند جيرار جنيت:

يختلف النقاد والدارسون في تحديد طبيعة مصطلح الشعرية، لأنّ لكل منهم زاوية ينظر منها إلى العناصر المهمة في فن الشعر، فيرى البعض أن قيمة الشعر تتجلى فيما يحققه من مكاسب وفتوحات خيالية، ويرى البعض الآخر أنها تتجلى في الرسالة الإنسانية، التي يحملها الشعر سواء في دوره في تطهير الأخلاق، أو في مقدرته على الكشف عن الداخل الإنساني، ويرى بعض آخر أيضا أن الشعرية هي ذلك التوتر الذي تبثه في نفس القارئ، وقد تكون في اللغة أو في سواها «ولذلك اختلفت الآراء ووجهات النظر، وستظل هكذا إلى ما شاء الله ومن هنا فإنّ الشعرية مصطلح مراوغ متبدل وغير مستقر، ويصعب الإمساك به، إلا من خلال فترة محددة أو عند مدرسة معينة أو ناقد ما، ولذلك كان معيار الشعرية مختلفا مكانيا وزمانيا، فهو عند أرسطو المحاكاة، وهو عند الرومانسيين الشكل العضوي، وهو الانزياح عند جان كوهين، والتماثل عند رومان ياكبسون والتناص عند كريستيفا وجنيت...»[1].

ولذلك ذهب جيرار جنيت إلى أن موضوع الشعرية ليس هو النص في تفرده إنما هو مجموع المقولات العامة والمتعالية التي يختص بها كل نص على حدة، وهي التي تكمن في "جامع النص architexte" ويقول بأنه: «كل ما يجعله (النص) في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[2]، بالإضافة إلى كون المصطلح فضفاضا إلى حد أنه صار الآن لا يقتصر على الشعر وحده، وقد أشار إلى هذا المضمون عبد الله الغذامي بقوله: «يعتمد النص الأدبي -في وجوده كنص أدبي- على شاعريته على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها، وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية (أو نصوص لم يقصد منشؤها أن تكون أدبا)، فهي ليست حكرا على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنّها سبب تلقيه كنص أدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية، والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالا تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم»[3].

---

[1]_ خليل الموسى: جماليات الشعرية، ص13.

[2]_ جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2/1986،ص90.

[3]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص22.

وقد اجتهد جيرار جنيت في تأسيس ملامح لنظرية النص من خلال ما أسماه بالتعالي النصي وربما لن نجد صياغة ملائمة للمتعاليات النصية من شعرية جيرار جنيت، ويقصد جنيت بالتعالي النصي علاقة التداخل والتفاعل النصي فيما بين النصوص سابقة ولاحقة، محدثة علاقة إما ظاهرة يسهل اكتشافها وإما علاقة خفية تتوقف على مدى إدراك القارئ لهذه العلاقة، بهذه المقصدية يتجه وعي جيرار جنيت نحو حقل المتعاليات النصية (العبر نصية) باعتباره موضوعا جديدا للشعرية والنص وفق هذا المنظور، لا يقوم بدور البناء والدلالية إلا عبر اجتياز مجموعة من التعبيرات والعتبات النصية التي تحيط به في صيغة شبكة معقدة من العلاقات التي انتهى جيرار جنيت إلى تصنيفها في خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات هي:

- **التداخل النصي L'intertextualité**:

يشتق جنيت هذا النوع من المتعاليات مما أنتجته جوليا كريستيفا ليدعم به نموذجه، لأنّه اهتم هو أيضا بقضية التناص في دراساته لاسيما الدراسة التي تحمل عنوان "الأطراس الممسوحة Palimpsestes"[1]، لكنه يعتقد بأنّه قد تفرد بوضع تعريف لمفهوم التناص يكون أشد كثافة من كل التعريفات، التي وضعها من سبقه من الباحثين، حيث يعرفه «باعتباره علاقة حضور ثانية بين نصين أو عدة نصوص، مشيرا إلى أن مفهوم ريفاتير حول التناص هو مفهوم جد شاسع يلتقي مع ما يسميه جنيت بالتعالي النصي»[2]، ثم يعرض في تعريفه هذا إلى أشكال التناص التي يتم استحضار النص بها، فقد يكون بشكل أكثر جلاء وأكثر أدبية وهي الطريقة المتبعة قديما في "الاستشهاد Citation"، وقد يكون بشكل أقل جلاء وأقل شرعية، وهو ما يسمى في الدرس النقدي القديم "بالسرقة الأدبية Plagiat"، وقد يكون أيضا بشكل أقل وضوحا وأقل أدبية، وهو ما يسمى "بالتلميح L'allusion"، وهو الحالة التي يرد فيها التداخل بين ملفوظ وآخر، فلا يمكن إدراك العلاقة بينهما إلا بواسطة الخيال الحاد وقوة المعرفة التي يمتلكها الكاتب[3].

- **النص الموازي.. النص النظير Paratexte**:

«وهو الطريقة التي بواسطتها يصبح النص كتابا ويعرض نفسه لقرائه كذلك أو بصفة إجمالية لجمهوره... ويرى جنيت أن أي تعريف لهذا النص النظير يجب أن يتضمن تحديد موقعه (أين؟)

---

(1)–Gerard Genette: Palimpsestes, Ed: Seuil, Paris, 1982

يطرح فيه تصورا آخر للتناص، ينطلق فيه من نفس المعطيات النظرية التي حدد بها موضوع الشعرية.

(2)_ عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، ص67.

(3)_ المرجع نفسه، ص.ن.

تاريخ ظهوره واختفائه بالضرورة (متى؟)، طريقة وجود الشفوي أو غيره (كيف؟)، التواصل بين المرسل والمرسل إليه (ممن؟ إلى من؟)، والوظائف التي تحركه (من أجل ماذا؟)»[1].

ويمكن أن نحوصل النصوص الموازية، أو ما يسمى أيضا بالمصاحب النصي أو عتبات النص في: العنوان، العنوان الفرعي، تداخل العناوين، المقدمة، التمهيد، الخاتمة، الهوامش، التعليقات والإهداء... وغيرها من المصاحبات التي سنعرض إلى بعضها بشيء من الإيجاز فيما بعد، والمقصود بها هنا العلاقة بين النص وعنوانه مثلا أو بين عنوان النص وعناوين النصوص الأخرى.

- **التعالي النصي.. النص الأعلى Hypertextualité**:

وهو الذي يكون القصد منه كل علاقة تربط بين نص متعالي أو أعلى ونص سفلي أو فرعي وهي «علاقة التحويل والمحاكاة، وكمثال على هذا النص الأعلى "إلياذة فرجيل" التي تختلف عن عمل "جويس" (أي عن النص النظير)، فالأول يقول شيئا مختلفا بطريقة "هومير" (يحكي قصة إيني بطريقة هومير في الأوديسة)، أما الثاني فيقول الشيء نفسه بطريقة مختلفة (يحكي قصة أوليس بطريقة مختلفة عن طريقة هومير في الأوديسة)»[2].

- **النص الواصف Metatexte**:

ويطلق عليه أيضا مسمى: الميتانصية وتعني العلاقة الماوراء نصية، أي التي تجمع نصا بنص آخر، يتحدث عنه دون أن يصرح به (دون استدعائه)، أو يمكن وصفها بعلاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به «مثل كتاب هيجل "فينومينولوجيا الروح" الذي يلمح بطريقة صامتة ومبهمة إلى "ابن الأخ رامو" لديدرو»[3].

- **النص الجامع Architexte**:

وهو مصطلح مجرد يفسره جنيت بالعلاقة البكماء، إذ يتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ويحيل على العلاقة التي تجمع بين النص وبنيته الفوقية الافتراضية التي تقرنه بمختلف أجناس الخطاب التي ينتمي إليها فتشكل في صفتها الافتراضية العامة أحد عناصر أفق الانتظار، وذلك لتحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص (شعر، رواية، سيرة ذاتية، مسرح... وغيرها) ومع ذلك فإنّ دور هذا التحديد التصنيفي الذي يرتبط بأفق الانتظار عند القارئ هو الذي

---

[1]_ المرجع السابق، ص68.

[2]_ المرجع نفسه، ص69.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

يحدد إدراكه ويؤثر في عملية توجيه القراءة عنده[1].

عاشرا: النص في الكتابات النقدية العربية المعاصرة

أطلعتنا السنوات الأخيرة على حركة نقدية عربية نشيطة انصب اهتمامها البحثي بالنص الأدبي والخطابات الأدبية الأخرى، وهي وإن سلكت طريقها نحو التجديد في سبر أغوار عالم النص واكتشاف عوالم الخطاب الأدبي العربي، إلاّ أنّها لا تستطيع التملص من تأثير البحوث والدراسات وكذا المناهج الغربية التي كان لها دخل مباشر في نمو هذه الحركة النقدية النشيطة، ومن هؤلاء النقاد العرب المعاصرين الذين تأثروا بالدرس النقدي الغربي، فكانوا جسرا تواصليا بين العرب والغرب نذكر منهم: يمنى العيد، خالدة سعيد، كمال أبو ديب، مصطفى ناصف، صلاح فضل، مصطفى السعدني، عز الدين المناصرة، سعيد يقطين، محمد بنيس، عبد الله الغذامي، عبد المالك مرتاض محمد مفتاح... وغيرهم، ويعتبر محمد مفتاح حلقة هامة ضمن مشروع فكري مترابط ومتكامل بين الحضارات، يُسهم في إرساء ملامح ممارسة نقدية ومعرفية يشيدها على جملة من التساؤلات الابستمولوجية تحاول الكشف عن الثوابت والنظريات الإنسانية الكونية، والبحث عن تصور شامل لدراسة مختلف الظواهر النصية وتحليل الخطاب الأدبي، ولا مناص حينئذ من ضرورة إعادة قراءة التراث العربي والتقيد بتجارب الأمم الراقية في تعاملها مع تراثها، وإن نظرة فاحصة لكتب ودراسات محمد مفتاح تجعلنا نلاحظ بأنّها تتقاطع فيما بينها في كثير من القضايا والإشكالات، وخاصة المتعلقة منها بالنص.

فنعتقد بأن الباحث يحمل مشروعا عاما ضمن أسئلته الأساسية وإشكالاته الكبرى ضمن تلك الأعمال التي بدت إلى الوجود منذ سنوات الثمانينيات، وحول ماهية النص يقترح محمد مفتاح تعريفا يشمل جملة من المحددات، والتي يمكن اعتبارها تركيبا جامعا لمقومات تشترك فيها كل التعريفات فيرى بأن «للنص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة فهناك التعريف البنيوي وتعريف اجتماعيات الأدب، والتعريف النفساني الدلالي وتعريف اتجاه تحليل الخطاب، وأما هذا الاختلاف فإنّه لا يسعنا إلاّ أن نركب بينها جميعا لنستخلص المقومات الجوهرية الأساسية»[2] هذه المقومات أو المحاور التي يتشكل منها التعريف الشامل للنص، الذي يخضع في انسجامه لعمليتي الترابط والتداعي يوضحها مفتاح ويرى أنها:

---

[1]_ المرجع السابق، ص.ن.

[2]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص119.

«–**مدونة كلامية**،يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا... إن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل.

– **حدث**، إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

– **تواصلي**، يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب... إلى المتلقي.

– **تفاعلي**، على أن الوظيفة التواصلية في اللغة ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

– **مغلق**، ونقصد انغلاق سمته الكتابية الإيقونية التي لها بداية ونهاية.

– **توالدي**، إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له»[1].

ثم يستنتج بعد رصده للمقومات الأساسية المحددة لماهية النص ولطبيعته الأدبية، بأن النص في النهاية هو عبارة عن «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[2]، وعلى ضوء هذه المحددات النصية، فإنّه يمكننا أن نفسر بأنّ «الشاعر أو الكاتب حين يذكر كلمة محورية، فإنّه سيجد نفسه ملزما أو مخيرا بعض التخيير للإتيان بكلمات أخرى تنتمي إلى نفس الحقل، سواء عن طريق الترابط أي كلمة تدعو كلمة بكيفية تكاد تكون ضرورية، أو التداعي، وذلك حينما ينساق الوهم ليعقد الصلة بين أشياء أو كلمات لا رابط بينها ظاهريا»[3]، فالمحورية هنا تعني الكلمة التي تبنى عليها مقصدية الشاعر أو الكاتب، وهي التي تشكل أساس بناء الموضوع داخل النص، وهذه هي طبيعة النص، إذ لابد أن تكون له قضية محورية يتناولها ويتأسس بموجبها، هذه القضية التي تحملها الكلمة بين جوانحها، تستدعي كلمات محايثة أو مجاورة لها في المعنى لتعزز هذه المهمة لديها، ويمكن أن نسميها أيضا "التيمة Thème"، وهي التي تعني في كل عمل أدبي «الفكرة المترددة باستمرار بما يشبه اللازمة أو الفكرة الأساسية... وفي الفقرة تكون التيمة هي الموضوع المعالج من خلال إرجاعات لعالم مشترك في الخطاب الأدبي»[4].

---

[1]_ المرجع السابق، ص120.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ محمد مفتاح: دينامية النص،تنظير والإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2006/3، ص113.

[4]_ أنظر رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، ص34.

وعبر الكلمة المحورية وبواسطة الإرجاعات تتحقق فاعلية التداعي والترابط بين الكلمات المشيدة لصرح النص الذي لا تكتسب دلالاته معنى وجودها إلا بالانسجام، ويصف محمد مفتاح العلاقة بين التداعي والترابط بأنها «علاقة جدلية إذ لا يخلو عمل إنساني منها وكل ما هنالك أن أحدهما يهيمن على الآخر، بحسب مقصدية المتكلم وهيئة المخاطب ونوعية الخطاب»[1].

فالنص استنادا إلى الحيثيات التي بنى عليها مفتاح تعريفه به وإن حقق انسجامه فهو «لا يتمظهر في شاكلة واحدة، وإنما في كيفيات مختلفة وراءها مقصدية المرسل ومراعاة قصدية المخاطب والظروف التي يروج فيها النص، وجنس النص»[2].

ويذهب سعيد يقطين في تحديده لمفهوم النص حينما يشير إلى العلاقة الوثيقة بين العناصر النصية أي البانية للنص والتي تسهم في بلوغ مراميه الدلالية وإنتاجه للمعاني إلى أنه: «إذا كان أي خطاب أو نص، كيفما كان نوعه يأخذ هذه الصورة: الكاتب – النص – القارئ.. فإنّ هذه الصورة لا تقدم لنا القارئ أو المتلقي إلا في صلته الوثيقة بالنص، ولكنها لا تبين لنا ذلك إلا بشكل ضمني استدلالي، تحوله إلى مؤول»[3]، لأنّه يرى أن القارئ «ليس سوى عنصر أو مكون من عناصر أو مكونات النص الأدبي»[4]، وفي بحثه عن جذور للنص المترابط[*] –كما أختار أن يسميه– يشير الباحث إلى أنّه بعد شيوع مصطلح التناص في حقل الدراسات الأدبية الحديثة، تولدت عنه مصطلحات أخرى مجاورة له تبحث كلها عن العلاقات المتحققة داخل النص، مما ساهم في تطوير الرؤية للنص، وتعميق نظريات النص المختلفة، وإغناء حقل التعامل مع النص الأدبي، وبعد رصده ومتابعاته للتعريفات الصادرة بشأن مصطلح الترابط النصي، الذي لا يرى له مقابلا في الاستعمال الفرنسي إلا مصطلح "التعالي النصي" "Hypertexte" الذي اقترحه جيرار جنيت سنة 1982، في الدراسات النصية، فيستخلص أنها جميعا تلح على فكرة الربط بين المعطيات المختلفة[5]، فيقول: «إن إدخال مفهوم "الترابط النصي" بالمعنى الذي يستعمل به في الإعلاميات كفيل بمدنا بإمكانية حيوية

---

[1]_ محمد مفتاح: دينامية النص، ص113.

[2]_ محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص89.

[3]_ سعيد يقطين: تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، سلسلة ندوات ومناظرات رقم36، الرباط، ص142.

[4]_ المرجع نفسه، ص141.

[*]_ وهو النص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة والتي تمكن من إنتاج النص وتلقيه بكيفية تبنى على الربط بين بنيات النص الداخلية والخارجية.

[5]_ سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، ص101.

للنظر في النص الأدبي كما نبحث فيه، ليس فقط بصفته موئلا للتفاعل بين بنيات نصية، ولكن علاوة على ذلك، انطلاقا من علاقات نصية تترابط داخليا أو ذاتيا لإنتاج النص، ويساهم هذا في رأيي في تطوير تصورنا للنص الأدبي العربي وتعميق معرفتنا به...»[1]، ثم يرى بأنّه «يمكننا الانطلاق من أن معاينة صور الترابط المتحققة داخل النص، أي بين عناصره المكونة له سواء كانت بنيات نصية طارئة أو متفاعل معها، يساعدنا على تلمس آليات جديدة لتحديد ما يضمن للنص تماسكه وانسجام مكوناته وعناصره، كما أنّه يمكننا من إعادة النظر في مختلف النصوص التي يدمجها النص في بنيته وهي من طبيعة مختلفة ومغايرة»[2]، ولكي يتم تفعيل النصوص المتفاعلة مع النص ويعاد إحياؤها وتطويرها لابد من «العمل على ازدهار "علوم النص" المختلفة بدءا من تحقيقه وصنعته إلى تحليله وتفسيره، لأنّه بدون تبلور علوم للنص الأدبي في الثقافة العربية، لا يمكننا أن نتحدث عن العالم والناقد والمحقق والصانع والمترجم والصحفي... إنها جوانب مترابطة ومتكاملة من الممارسات والفعاليات التي تتصل بالأدب والاشتغال به»[3].

ومن خلال استعراضه لجملة من الآراء المختلفة التي يجدها بعد تقصيها قد استفادت من بعضها البعض، حسب منطلقاتها وأهدافها، ثم من خلال عملية البحث والاستقصاء والاستلهام التي قام بها حول النص، أمكنه أن يكون تصورا ينطلق من تحديد النص على أنه: «بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[4] ويدل التعريف على أن النص يتشكل من بعدين أساسيين هما:

- **العنصر البنيوي:** تتواتر فيه ثلاث بنيات هي البنية الدلالية، البنية النصية، البنية الثقافية والاجتماعية.
- **العنصر الإنتاجي:** عبارة عن علاقة للبنيات الثلاث مع بعضها في إطار علاقتها بالموضوع الذي توجد فيه[5].

وحينما يتضافر هذان البعدان أو العنصران داخل النص، فإنهما يمنحان له انفتاحا وديناميةً

---

[1]_ المرجع السابق، ص109.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2002/1، ص92.

[4]_ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2006/3، ص32.

[5]_ المرجع نفسه،ص32-33.

وتفاعلا مع نصوص أخرى خارجة عليه، و«من خلال هذا التحديد يمكننا الحديث عن "النص" أيا كان نوعه أو أسلوبه، ووفق هذه الخصائص، لابد له من اختصاص معرفي، تتوفر له أدواته الخاصة والمناسبة لتجليته وتحليله، هل يمكننا القول ببساطة إن هذا الاختصاص هو "نظرية النص"؟ ليكن. لكن نظرية النص بمعناها العام هنا لا يمكن أن تكون إلا الطموح الأبعد الذي نود الوصول إليه، وإذا كان تحديدنا للنص بالصورة التي قدمناها صالحا لأي نص كيفما كان نوعه، فمن الضروري تجسيد هذا "النص" بمعناه العام والمجرد في إطار الأنواع النصية الموجودة»[1].

ومن خلال عرضنا للآراء والتعاريف المتعددة، التي لا يمكن حصرها أو الإحاطة بها لسبب منهجي، تتمفصل حول النص ونظريته، فيمكننا معاينة كثرة هذه المقاربات التي نجدها تتغذى من بعضها، لتنتج لنا وفرة من المفاهيم فتدل دلالة واضحة على سيطرة نظرية النص على الحقل النقدي والممارسات الفكرية الأخرى، داخل مجالات معرفية مختلفة، وما دمنا بصدد النص الأدبي، فإنّه يمكننا أن نستخلص له تعريفا يجليه ويكون أقرب إلى الشمولية والدقة التفصيلية، حيث يمكننا القول: «إن النص الأدبي هو وحدات لغوية ذات وظيفة تواصلية، دلالية تحكمها مبادئ أدبية وتنتجها ذات فردية أو جماعية»[2].

أما عبد الملك مرتاض فيحاول أن يبني تعريفا للنص من خلال قراءاته المتعددة لما أنتج في هذا المجال، سواء في الكتابات الغربية أو ما صدر من النقود العربية القديمة، فيتوصل إلى ما يتوصل إليه غيره مثل رولان بارت، ومن خلال كتابه "في نظرية النص" يبحث في أصل اشتقاق الكلمة (النص) ومعرفة أصلها فيما بين اللغات فيرى أن «النص مثلا في أصل الاشتقاق في اللغة الفرنسية يعني النسج فكأنه نسج للكلام الناشئ عن فعل الكتابة التي تشبه في بعض وجوهها عملية الناسج حين ينسج»[3]، ثم يبحث في أصلها في اللغة العربية فيذهب إلى أن «الأصل في مدلول الوضع اللغوي للنص هو الرفع والإظهار وبلوغ الغاية في الشيء، و لم نعثر على نصوص شعرية أو نثرية موثوقة تفيد المعنى المتداول على عهدنا هذا، إلا ما كان أورده ابن منظور من أن الفقهاء كانوا يقولون: نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام»[4].

---

[1]_ المرجع السابق، ص35.

[2]_ محمد عزام: النص الغائب، ص24.

[3]_ عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007، ص48.

[4]_ المرجع نفسه، ص.ن.

ويعلق حسين خمري على ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض حول معنى كلمة "النص" من حيث الظاهر اللغوي فيلاحظ بأنّ الناقد قد «اكتفى بالتعريف اللغوي الذي أورده صاحب "لسان العرب" و لم يتجاوز الدلالة المعجمية، ولكن البحث في تراث الأصوليين بيّن أن مفهوم النص كما تداول في بيئتهم يقترب في تعريفه وكيفياته الإجرائية من المفهوم المعاصر للنص، بل يتجاوزه في الكثير من المواضع الدقيقة»[1]، لذلك نجد أن الناقد لم تمنعه قراءاته الحداثية لمعاني النص والبحث في عناصر تكوينه من تتبع معانيه وإشكالاته المختلفة، التي كان القدماء قد أثاروها في كتاباتهم النقدية والمعرفية عامة، و لم يتوانى عبد الملك مرتاض في البحث عن تجليات المفهوم خارج الإطار اللغوي، فراح يبحث وينقب عن جذور لمفهوم النص، ضمن الدرس النقدي العربي القديم فيقول: «وقد حاولنا أن نعثر على ذكر للفظ النصي في التراث العربي النقدي، فأعجزنا البحث و لم يفض بنا إلى شيء، إلا ما ذكر أبو عثمان الجاحظ في مقدمة كتابه "الحيوان"، من أمر الكتابة بمفهوم التسجيل والتقييد والتدوين والتخليد لا بالمفهوم الحديث للنص»[2].

لكن المفهوم الذي أسداه الجاحظ للنص وجعله يتواءم مع الكتابة، فإنّه قد يبعد عن المعاني التي اصطلح على وضعها في المجال المفاهيمي المعاصر لأنّ «الكتابة ليست هي النص تماما، لأنّ الكتابة بالمفهوم البياني هي الإنشاء، والتي تقابل في النسق المفهومي النقدي، النثر، كما تعني في المفهوم الحديث تثبيت الأصوات اللغوية بواسطة علامات خطية Graphèmes»[3]، ونجد عند حسين خمري ما يبرر هذا التفسير ويقيم الدليل على ثبوته وصحته، حيث أن دليل صحة رأيه يستقى من تصريح الكاتب نفسه الذي يدل على أن النص لا يعني الكتابة مطلقا، حيث يصرح عبد المالك مرتاض فيقول: «يقرر رولان بارت أن النص في المفهوم الحديث ليس بالضرورة هو النص الأدبي بالمفهوم المتداول، بل إن الإيقاع الموسيقي نص، واللوحة الزيتية نص والشريط السينمائي نص والمشهد التمثيلي نص، وهلمّ جرّا»[4].

ويمكن القول بأن مفهوم النص لا يزال يبرز بإشكالاته المتعددة حسب كل حقل من حقول المعرفة، ورغم ما ناله من اهتمام في الدراسات الأدبية والنقدية، ولاسيما الخاصة منها بالشعرية وفي نظرية الأدب، إلاّ أنّه لا زال يستفز عقيرة النقد في العديد من مظاهره وخاصة العلاقات المتنوعة

---

[1]_ حسين خمري: نظرية النص، ص45.

[2]_ عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص48.

[3]_ حسين خمري: نظرية النص، ص45.

[4]_ عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، ص47.

المفتوحة بين النص والمفاهيم المجاورة له، أو بينه وبين عناصره التواصلية كالمرسل والمتلقي، والسياق والمرجع، أو علاقته بالتفسير والتأويل، والتناص وتظل طبيعته المعقدة عقبة كأداء يعسر تخطيها في كثير من الأحيان من أجل استكشاف جل أسرار النص «والنص سواء علينا بالمفهوم الفني العام، أو بالمفهوم الأدبي الخاص، حقل من العلم جديد، لم تكد تظهر فيه إلا كتابات قليلة ومعظمها ظهر في السنوات الأخيرة»[1].

أما صلاح فضل من خلال كتاباته النقدية المتعددة حول النص، فإنّه يعتقد بأنّ التعريفات التي قدمت لتحديد مفهومه غير كافية لتوضيح مستوياته البنيوية وإبراز آلياته فيؤكد بأنّ «هناك تعريفات متعددة تشرح مفهوم النص Texte بصفة عامة وأخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة في بعض أنماطه المتعيّنة، خاصة الأدبية، لكننا لا نصل إلى تحديد واضح قاطع بمجرد إيراد التعريف، بل علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة»[2].

1- مفتاح النص.. سياق النص:

سيكون حديثنا حول سياق النص مؤسسا على قاعدة سنها عبد القاهر الجرجاني قديما وطبقها في دراسته، وهي أنّه اعتبر «اللغة تجري مجرى العلامات والسمات»[3]، وهو ما يتوافق مع الدراسات والأبحاث السيميائية الحديثة حين اعتبرت هي أيضا بأن اللغة إنما هي مجموعة من العلامات والإشارات، وهكذا يتفق المبدآن للعمل جنبا إلى جنب لتكوين العلامة أو السمة المرتبطة بالدال والمدلول المفضيات للمعنى، ويذهب نصر حامد أبو زيد إلى أن العلامات اللغوية التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في قوله لها خاصيتان تتميز بهما وتتمثل الخاصية الأولى في إعطاء المفردات دلالتها من خلال علاقتها المرتبطة بالسياق مع مفردات أخرى تتمظهر في شكل علاقات داخلية وأخرى حوارية[4]، وتحكم السياق النصي «بمجموعة علاقات تتمثل في نسيج من العلامات المتوافقة والمتطابقة، أو المختلفة والمتضادة، التي تؤدي من ثم إلى نشوء شبكة من القرائن السياقية التي يتم من خلالها

---

[1]_ المرجع السابق، ص48.

[2]_ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992،ص229.

[3]_ عبد القاهرالجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1998/1، ص277.

[4]_ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1996/4،ص112.

توظيف المعنى المراد»[1]، أما الخاصية الثانية فتتمثل في قابلية العلامة للتحول الدلالي[2]، وقد تناولها النقاد المحدثون بتسمية جديدة هي "تغيرات المعنى"، ويتم هذا التحول عبر نوعين من العلاقات: علاقات استبدالية وعلاقات اندماجية، ويؤدي هذان النوعان إلى إمكانية تبادل المواقع بين الدال والمدلول، مما يُحدث تغيرا في المعنى[3] ولكي نضع مفهوما محددا للسياق، يتناسب مع ما أورده الأقدمون مثل الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، حينما أراد أن يعرف البلاغة بقوله: «مطابقة المقال للمقام»، فإننا نحبذ ما قاله محمد العمري بهذا الصدد إذ يقول: «يتسع المقام ليشمل جميع الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب شفويا كان أو مكتوبا، وكثيرا ما ارتبط المقام في البلاغة العربية بزيادة شرح وتحديد ذلك بالحديث عن أقدار السامعين ومقتضى أحوالهم»[4]، ورغم أنه يجعل المقام مرتبطا بالسياق الخارجي وواحدا من الشروط التي تتحكم في إنتاج النص أو تلقيه إلاّ أنه يميز بينهما لأنّ لكل منهما حدوده وعلاقاته الخاصة به فيقول: «لابد من التمييز بين المقام والسياق، وذلك بحصر الثاني في العلاقات بين الوحدات اللسانية داخل التركيب: سياق كلمة أو وحدة صوتية مثلا، وقريب من السياق ما سيسميه بعض البلاغيين المقام الداخلي في الأدب وهو العلاقة بين الشخصيات في العمل السردي والمسرحي، تمييزا له عن المقام الخارجي المرتبط بمن يستهلك ذلك الإنتاج»[5]، ويذكر الدارسون بأن سياق النص يتشكل من عناصر أساسية أهمها هو: المتكلم (المرسل)، المتلقي (المخاطب)، الرسالة (النص)، نوع الرسالة، الزمان والمكان، متلقي النص يجب أن تكون له إحاطة وإلمام بالمعلومات الكافية عن هذه العناصر التي يتكون منها النص/الخطاب، حتى تكون له حظوظ كبيرة لفهم النص وحسن تأويله، أي يضعها في سياق معين من أجل أن يكون لها معنى، لأنّ هناك بعض الحدود اللغوية التي تستوجب توفير قدرا معينا من المعلومات السياقية عند تفسير وتحليل النص[6]، على العكس مما جاءت به مدرسة النقد الحديث التي نظرت إلى النص على أنّه كيان مغلق، يحتوي على طبقات بنيوية مغلقة ولا علاقة له بسياقه الخارجي، ويشكل وحدة فنية

---

[1]_ محمد سالم سعد الله: مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، سلسلة النقد المعرفي1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2007/1، ص45.

[2]_ نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص112.

[3]_ محمد سالم سعد الله: مملكة النص، ص41.

[4]_ محمد العمري: المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، مجلة دراسات سيميائية، أدبية، لسانية، عدد 1991/15، فاس، المغرب، ص7.

[5]_ المرجع نفسه، ص7-8.

[6]_ محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2006/2، ص297.

مستقلة لها خصائصها الذاتية ولا ترتبط بأعمال أخرى، وقد أثبت الواقع الأدبي والنقدي –مع مرور الزمن– السلبيات الخطيرة التي ينطوي عليها هذا المنهج النقدي والتي أعلنت إفلاسه وأودت بحياته كنهج نقدي محكم البنية، ومن بين سلبياته الجوهرية المباشرة إغفاله لعنصر السياق الذي هو مفهوم أساسي وديناميي في إرساء التجربة الفنية وتحديد هويتها فكانت هذه الهنة سببا صُراحًا في فتح خط النار على هذا التوجه من طرف المناهج النقدية المناوئة له، لاسيما السياقية منها، «حيث أكد الدارسون أن الجهل بالسياق الأدبي الخاص بالنص يسبب أخطاء فادحة في التفسير، كما أنّ عزل النص عما سواه من النصوص يحول دون تأسيس نظرية (شاعرية) له تدخله مع ما يماثله من نصوص، وتوجه شفرته نحو سياقها الفني الذي يحول النص من عمل مغلق إلى حركة دائمة التوثب»[1].

هذا هو المبدأ العام الذي يحدد أهمية ودور السياق في فهم وتأويل النص وأن معرفة السياق شرط يكفل قراءة النص قراءة صحيحة أو تلقيا صحيحا «والواقع الأدبي يدل على ذلك ويؤكده وإن إجادة تفسير (قصيدة جاهلية)، تعتمد على معرفة القارئ لسياق الشعر الجاهلي، ولذلك نرى كثيرا من طلاب المدارس ينفرون من هذا الشعر ويتهمونه بالتعقيد، وما ذاك إلا لجهلهم بسياقه ذلك الجهل الذي قام عازلا بينهم وبين ذلك الشعر حتى صار وصف طرفة بن العبد للناقة ضربا من المعميات عند هؤلاء الطلاب»[2].

لكن هذا لن يحدث عند أديب أو دارس ضليع للإنتاج الشعري قديمه وحديثه، وبما أن النص الشعري فعل تواصلي، فإنّه لا محالة متوفر على سياق وليكن داخليا أو خارجيا، وقد أقر "جوفري ليتش" «بأنّ السياق المنشأ يعد بمعنى ما حجر الزاوية في عملية التأويل: لا نستطيع أن نقول إننا نعرف حول أي شيء تدور القصيدة، ما لم نحدد بعض مؤشرات العالم الذي تصوره، كيف سنحدد هذه المؤشرات؟ بالاعتماد على النص نفسه، فإذا كان قولا محيلا بشكل مباشر إلى سياقات فيزيائية قابلة للإدراك فإن النصوص الأدبية تنشئ مقاماتها التلفظية بواسطة لعبة علاقات داخلية في النص»[3].

والقارئ النموذجي أو الضمني الذي يمتلك معرفة خلفية ترتبط بالنص المقروء إذ يحوز سبق الإطلاع على كل البيانات الشعرية المكونة لإنتاج النص هذه المعرفة التي تستقر في ذاكرته، ستكون مخزونة الحاضر حال قراءته وتحليله للنص، تدعمه بما سبق له معرفته من سياقات، وتعينه على تأويل

---

[1]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص28.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ محمد خطابي: لسانيات النص، ص305.

النص وتفسيره تفسيرا صحيحا، هذه المعرفة العامة للعالم لا تعين فقط على تأويل وتفسير النص، بل تعين القارئ أيضا على تأويل كل مظاهر تجربته وتجربة الناس من حوله، وقد يطرح تساؤل حول كيفية معرفة القراء لما يتحرك في نص ما؟ لكن السؤال الذي يجب أن يطرح قبله هو الذي يتعلق بكيفية معرفة هؤلاء القراء لما يجري في العالم الذي يحيط بهم، ولا شك أن هذا التساؤل يكشف عن مدى قدرة الإنسان على امتلاك معرفة موسوعية ممكنة النمو والتطور تبعا لتجاربه في الزمان والمكان هذه المعرفة الهائلة مخزنة بطريقة منظمة ومضبوطة تستجيب لمنتج النص، سواء بالكتابة لأول مرة أو بالقراءة على القراءة متى استدعى نصوصها الغائبة التي قد تكون غائبة في لاوعيه، ولكنها حاضرة دوما متى حضر سياقها القديم الجديد[1].

2- عتبات النص.. برزخية/تداولية:

تعتبر عتبات النص أو ما يسمى أيضا عند جيرار جنيت "بالنص الموازي"، أسّا من أساسيات تحليل النص ومحددا للإطار النصي، وذلك بتحليل علاماته التشكيلية والبنيوية التي تميزه عن غيره وتفصل بين النص ونصوص أدبية أخرى غيره، فضلا عن أن هذه العتبات تمارس دورا تأثيريا في القارئ، بحيث تتحكم في حركته صوب النص، وهي «ذات وضعية برزخية لتأرجحها بين الداخل النصي وخارجه، فهي من جهة تمثل تأملا من خارج الممارسة النصية، وهي من جهة أخرى مرتبطة بداخل هذه الممارسة، وبما يوجه انشغالها، وهذا الوعي ببرزخية النص الموازي هو ما يجنبنا مترلق ادعاء التماهي بينه وبين الممارسة النصية»[2]، وإذ نتناول هذه الشبكة من العناصر النصية والخارج نصية التي تصاحب النص وتحيط به، وتسهم في بنائه فتجعله قابلا للتداول، فلأن هذه الشبكة تمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد كذلك من المبالغة في التأويل، ويقود نحو استكشاف النص الغائب المتلبس بأثواب النص والثاوي خلف أستار البنية النصية، وذلك من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة، والعتبات بتعددها وتنوعها وبأصنافها الكثيرة التي ينتسب بعضها لداخل النص وبعضها يتموضع خارجه، يجعل حصرها عصيا لتقيدنا بمسار البحث، لكننا نحاول مع جيرار جنيت ذكر بعض منها، حين يشير إليها في كتابه "طروس" فيقول: «يرتبط النص بهذا المعنى، بما أسميه نصه الموازي ويمثله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات، التذييلات، التنبيهات التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة الأشرطة

---

[1]_ المرجع السابق، ص311-312.

[2]_ خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص125.

(تزيين يتخذ شكل حزام)، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي، بحيث أن القارئ الحصيف، والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النص، لا يستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها»[1]، فتشكل من ثمة العتبة أو النص الموازي أو "المناص"[2] برزخا بين عمق أو داخل النص وخارجه أو بتعبير آخر تشكل معبرا بين العالم الحقيقي وعالم النص، وهي أيضا بمثابة بوابة للقراءة تمكن القارئ من سبر أغوار النص وفضائه الرمزي والدلالي، مزودا بمفاتيح فكها، لذلك نجد النقد والدراسات النصية المعاصرة، قد اهتمت بهذا الجانب من النص للوقوف على التعالقات التي تحدث بين النصوص، لأنّها محاطة بأزمنة وأمكنة وشخوص تقف أمام بابها أو في ثناياها، فلم يؤت بها كمجرد ديكور فحسب، بل لإحداث التنوع وهتك أستار الروتين الذي قد يلف فضاء النص وكسر رتابته، كما تمنح الدارس قوة فاحصة لتعدد الأصوات، وإنتاج وتوليد معان جديدة ضمن فضاءات جمالية لامتناهية، ويوضح جيرار جنيت ضمن كتابه: "عتبات Seuils"[3] بأنّ النص الموازي هو الذي يجعل النص كتابا ليقدم إلى القراء بصفة خاصة، فيرى بأنّه عبارة عن ملحقات نصية هي بمثابة العتبات التي تمر عبرها قصد الولوج إلى أي فضاء داخلي، فهي لا محالة تكتسي أهمية كبرى في فهم النص وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، والإلمام بجميع تمفصلاته البنيوية المتاخمة، سواء من الداخل أو من الخارج، وهي المشكلة في مجموعها عمومية النص ودلالته الإنتاجية وتسلط الأضواء على عمق النص من أجل استيعابه وتأويله بشكل كلي، لذلك سنعتبر بأنّ النص الموازي «بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة، هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة مهما كانت خفية أو ظاهرة بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له، أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء والتنبيهات والفاتحة والملاحق والذيول والخلاصة والهوامش والصور والنقوش وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له، مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة»[4].

---

[1]_ أنظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،التقليدية، 1ج، ص76. وأيضا
.Gérard Génette, Palimpsestes, P9

[2]_ أنظر سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص97.

[3]_ أنظر:Gérard Génette, Seuils, Coll, Poétique, Seuil, Paris, 1987, P7.

[4]_ محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، عدد 1997/32، تونس، ص195.

وقد خضع مصطلح العتبات أو النص الموازي "Le Paratexte" الذي وضعه جيرار جنيت إلى الكثير من الترجمات من طرف النقاد والدارسين العرب لاسيما المغاربة منهم أمثال: فريد الزاهي[1]، وعبد العالي بوطيب[2]، وعبد الفتاح الحجمري[3]، ومحمد الهادي المطوي[4]، وسعيد يقطين ومحمد بنيس ومن سوريا محمد خير البقاعي[5]، حيث نلاحظ على هذه الترجمات أنها تتفاوت قربا وبعدا من حقيقة المصطلح الغربي، لذلك نجد أنفسنا نتصاع ونتفاعل مع مصطلح "النص الموازي" أي لترجمة الناقد "محمد بنيس"[6]، لأنّها الأفضل من حيث أنها الأكثر تعبيرا عن عتبات النص المباشرة والملحقات والعناصر المحيطة بالنص داخلية كانت أو خارجية فتقوم بالإفصاح عن مكامن النص فتفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتزيل كل لبس أو إشكال على القارئ أو الدارس فبإضاءتها لظلمات النص تمكنه من الإمساك والقبض على كل النصوص المغيبة التي احتك وتداخل معها النص الحاضر، فالنص الموازي عند "بنيس" عبارة عن عتبات تنشئ علاقة جدلية مع النص بشكل مباشر أو غيره، فنجده يعرف به فيصفه بأنّه «تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته»[7].

ونجد "سعيد يقطين"[8] الذي يترجم Le paratexte بالمناصصات ويحصرها في شكل هوامش نصية للنص تهدف إلى توضيحه أو التعليق عليه، ثم ينتقل بالترجمة إلى تسمية أخرى هي "المناص" أو المناصات فيعرفها بأنّها عبارة عن تلك «البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية، قد تكون شعرا أو نثرا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوارٍ

---

(1)_ أنظر فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1991،ص85.

(2)_ أنظر عبد العالي بوطيب: برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، المناهل، عدد55، يونيو 1997، المغرب،ص63.

(3)_ أنظر عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ص9.

(4)_ أنظر محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، ص196.

(5)_ أنظر محمد خير البقاعي: أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، الفكر العربي، عدد83/1996، بيروت، لبنان، ص84.

(6)_ أنظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،التقليدية، ج1، ص77.

(7)_ المرجع نفسه، ص76.

(8)_ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص97. والعودة أيضا إلى كتابيه القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1985، ص208. وكذا: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1992،ص50.

وما شابه»[1]، فدراسة العلاقة الكائنة بينها وبين النص باعتبارها قادرة على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل القائم بينهما، أمر ضروري لما لهذه العتبات من دور تواصلي هام، إذ تسهم في توجيه القارئ ورسم الخطوط العريضة للقراءة الملائمة، وبدون الاعتماد عليها، فقد يسيء القارئ للنص ولمعناه، وقد يشوه أبعاده ومراميه، ونظرا لهذه الأهمية الأدبية، فإن الوعي بقيمتها الجمالية التداولية والدلالية الإيحائية، آخذ في التنامي، حيث تتجه الدراسات المعاصرة نحو مقاربة التمازج النصّي من حيث طبيعته ووظائفه، وكذا وظائف تلك العناصر المحيطة بالنص والتي تسبق الديوان الشعري وتعقبه وتطوق المدونة الشعرية لتنتج معاني تصل بين عالم النص الداخلي بالعالم الخارجي، فيشكل هذا التواصل حلقة الوصل بين سابق من الزمان وحاضر، وما سوف يأتي فيخدم بعضه بعضا، وتكون عتبات النص المادة الخصبة بفعل مواقعها الإستراتيجية وبوظائفها وأدوارها وبعلاقتها النوعية بالعالم وبالنص فتشكل حدودهما وعمق ترابطهما، فتظل شاهدة على ذلك التعايش والتمازج الذي يصنعه النص بين القديم والجديد.

حادي عشر: نظرية التناص – الإنفتاح.. التعالق

يعتبر التناص خصيصة من خصائص بناء النص وبناء دلالته أيضا، وذلك بما يتضمنه مفهومه الذي يؤسس عليه من انفتاح وتعالق في آن مع نصوص أخرى، كانت سبقته سواء كانت قديمة ضاربة في القدم، أو معاصرة له، لكن الأهم في الأمر هو أنها تمارس قوة نفوذها في بناء موضوعه من خلال تفاعلها مع العناصر المكونة للنص داخل نسيجه المعماري، وقد تفطن الباحثون المحدثون لهذا المنحى الذي ينحوه النص، رغم محاصرته بمفهوم انغلاق النص الذي كرسته الدراسات الأولى للبنيويين والشكلانيين، وقد تصدت دراسات جوليا كريستيفا Julia Kristeva الجريئة لهذه الرؤية محدثة خلخلة مفاهيمية مدعومة بما سبقتها من دراسات ميخائيل باختين الذي كانت له يد بيضاء في إرساء قوائم مفهوم حوار وتداخل النصوص «وهي نفسها تصرح بأنّ باختين هو أول من أدخله إلى النظرية الأدبية، وقد أدرجته ضمن ما أسمته بـــ: "الإنتاجية النصية Productivitétextuelle"[2] ونحن بهذا الصدد لا نبتغي تتبع خط مسار مفهوم التناص، بالوقوف عند كل شاردة وواردة في مختلف القراءات النقدية والمقاربات الأدبية التي عرفها المصطلح، بل إنّ ما نطمح إلى بلوغه «هو مساءلة القضايا النظرية والفلسفية والمنهجية التي انفجرت معه، بما يتيح لنا إضاءة قراءتنا للنصوص

---

[1]_ المرجع السابق، ص99.

[2]_ خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص25-26.

لاحقا»[1]، ثم لنتمكن بعد ذلك من إدراك وجوه التداخل والمصاهرة بينه وبين مصطلح النص الغائب، حيث ألمحنا أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، لذلك فإنّ ما ينبغي التأكيد عليه في هذا السياق هو أن مفهوم التناص بما يصاحبه دوما من رهانات معرفية يفترض طرح أسئلة متواصلة تفتح آفاق البحث وتضيئها، ما دام هذا المصطلح النقدي مرتبطا "بتصور النص الذي يعرف تحولات سريعة"[2]، وبعد كل الدراسات التي حيكت حول المصطلح والمفهوم (التناص) غربية كانت أو عربية، فإنّه لازال ينتج أسئلته حول كثير من جوانبه التي هي في انتظار من يميط عنها اللثام نظرا لكون التناص «ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، على أنّ هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته»[3]، على اعتبار أن النص الأدبي قائم على أساس التذكر الذي يوجب على القارئ الذي يتلقاه فيدرك إشاراته العديدة أن يكون هو أيضا ضليعا في احتواء مخزون الذاكرة، وإذا كان النظر إلى التناص على أنه مجرد عملية تذكر مكثف لنصوص صدرت في زمن مضى، فإن هذا التصور بطبيعته سيؤدي بالبحث الإجرائي في التناص إلى أفق يضيق بما رحُب لأنّ النصوص جميعها ستكون في المحصلة عبارة عن نص واحد لكاتب واحد مجهول الزمان والمكان، وسيستمر إنتاج النص مكررا لنفسه بالوتيرة ذاتها التي لا تنتهي، لذلك فإنّ المساءلة حول "حقيقة التناص" ستبقى قائمة وحيوية بين يدي كل دارس له، وسيبقى إنتاج السؤال ينتج الإجابة بل الإجابات التي ستغذي المفهوم وتمنحه ثراء مستمرا، ومن هذه الأسئلة الكثيرة التي تترى، التساؤلات الآتية:

- هل التناص حقيقة نصية قطعية أم هو محض افتراض لا دليل عليه؟
- هل التناص مكون نصي فعلا أم هو عرض من أعراض القراءة؟
- ما هي حدود التناص؟
- هل للنص تعدده المحايث أصلا، أم أن القارئ هو الذي يضفي عليه لأسباب أو أخرى هذه التعددية من خلال إسقاطات لصيقة بتجربته الشخصية؟ وإذا كان النص شراكة بين المؤلف والقارئ،

---

[1]_ المرجع السابق، ص27.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص131.

فما هي حصة كل واحد منهما فيها على وجه التدقيق؟

– متى يجوز أو يستوجب الحديث عن التناص ضمن نص حاضر في علاقته مع نص آخر غائب ومتى يتعذر ذلك؟

– هل يكون التعامل مع التناص بالطريقة ذاتها التي تم التعامل بها قديما مع السرقة والتضمين والتلميح والاستشهاد والمعارضة؟

– ألا يفقد النسيج النصي تماسكه، فينفجر بفعل ما يقع فيه من صراع بين النصوص؟

إنه –بدون مواربة– غيض من فيض من الأسئلة الدقيقة المتراكمة التي تعوزها الإجابات الدقيقة أيضا، حيث لا نمتلك المجال المتسع لتقديم الضافي عنها، وحسبنا أننا أومأنا إلى التراكم المعرفي الذي شهده مفهوم التناص بصوره وصياغاته المتعددة الممتدة بجذورها في أعماق التاريخ، وقد شهدت النقود القديمة على أن النصوص قد شرعت شيئا فشيئا تقطع الحبل مع أحادية المعنى، حيث صار إنتاج النص والمعنى معا لا يملك إلا أن يكون تعدديا وتوالت الآراء حتى عصرنا هذا لا تلبث تجمع على أنه ليس بإمكان النص –أي نص– مهما كانت طبيعته، ومهما كان منتجه عند الغرب كما عند العرب، أن ينشأ دونما اتكاء على الذاكرة النصية، فكل نص هو متناص "بطبعه"، أي أنه يتأسس –في الأصل– على التبادل الحواري بين النصوص، ولإن اتفق النقاد لاسيما الفرنسيون منهم على "غربية" مصطلح التناص، وجرى هذا الإجماع على أن أول من أطلق المصطلح Intertextualité على مفهوم التناص هو جوليا كريستيفا J.Kristéva منذ ستينات القرن العشرين (بين 1966 – 1967)، مستفيدة من حوارية باختين، حيث «شغلته في تحديد مصطلح "إيديولوجيما Idéologème" الذي يعود نحته (...) إلى باختين»[1]، على أن تصورها للنص لم يكن امتدادا للتصور الباختيني السابق له فحسب، إنه يمتح نسجه كذلك من الدرس اللغوي السوسيري «الذي تعتبره من أوائل من قاربوا العلاقات النصية، وقد اعتمدته في صوغ دلائلية اللغة الشعرية التي اقتضت منها مراجعة التصور العام للنص الأدبي في ضوء المبادئ التي أعلن عنها سوسير في

[1]_ خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص26.

التصحيفات»[1] Anagrammes[*]، فقد عرف هذا المفهوم بمسميات أخرى ضمن الدرس النقدي العربي أيضا منذ القديم، حيث تنبه النقاد العرب والبلاغيون إلى أن النصوص يحتذي بعضها حذو بعض، ويحتمي لاحقها بسابقها لكنهم كانوا يقدرون ذلك على أنه من ضروب "السرقات" بمعناها الأخلاقي، ووضعوه وصنفوه ضمن باب في الأدب والنقد أطلقوا عليه مصطلح السرقات الأدبية، ويشير ابن رشيق القيرواني، إلى أنّه «باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه»[2]، كما تناول أبو عثمان الجاحظ مفهوم التناص في مواطن كثيرة من كتاباته، فقد أشار إليه ولكن بطريقة غير مباشرة في مؤلفه الحيوان حين يقول: «لا يُعلم في أرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام وفي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم أو في مخترع بديع إلا وكل ما جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه»[3]، ويتضح من كلام الجاحظ أن النصوص تتداخل فيما بينها (فتتناص) إما في اللفظ وإما في المعنى، وقد ألمح إلى الأسباب التي تسوق إلى ظاهرة التناص – بمفهومها الحديث– مثل شهرة شعر الشاعر التي تدفع الشعراء الآخرين إلى أن يحذوا حذوه «بوضع الحافر على الحافر»، وكذا إجادة الشاعر في شعره.

ومن النقاد العرب القدامى الذين عرّجوا على مفهوم التناص –الجديد القديم– أيضا "ابن سلام الجمحي"، أثناء حديثه عن الشعر والشعراء، حيث أشار إليه في صورة عابرة، ضمن قضية نقدية مثارة آنئذ هي: "اللفظ والمعنى"، فنبه إلى أن المعنى حين يكثر تداوله يصير مشتركا بين الشعراء واستعمل في سبيل توضيح هذا المفهوم لفظا صار شائعا في الدراسات النقدية هو: "الإغارة"[4] الذي يعني –حسبه– أخذ الشاعر قول غيره وادعاؤه، كما فرق أيضا بين مصطلحين كثر استعمالهما حينذاك هما: التضمين والاقتباس وبين المصطلح المشاع وهو السرقة، حيث يقول: «فإذا استزاد

---

[1]_ المرجع السابق، ص.ن.

[*]_ هي دراسات أنجزها دي سوسير ونشرت له بعد وفاته، اعتمدت عليها جوليا كريستيفا لتبين خاصية أساسية لاشتغال اللغة سمتها التصحيفية Paragrammatisme وتقصد بها امتصاص النص لنصوص (معاني) متعددة داخل الإرسالية الشعرية واستنتجت منها ثلاث قضايا كبرى هي: أن اللغة الشعرية هي اللانهائية الوحيدة للشفرة وأن النص الأدبي مزدوج أي هو كتابة وقراءة معا، وأن النص الأدبي شبكة من الترابطات.

[2]_ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص280.

[3]_ أبو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1969، ج3،ص311.

[4]_ أنظر ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1982، ص16.

الشاعر بيتا من الشعر لشاعر آخر، وجاء به في شعره كالمثل، لا مختلبا له، فإنّ ذلك لا يعد سرقة وإنما هو إقتباس وتضمين»[1]، وبغية ضبط نوعية الدراسة التي طبقها هؤلاء النقاد العرب في توضيح العلاقة بين النصوص، لاحقها بسابقها، فلابد من فهم الذهنية الإبداعية العربية التي أسست لطبع النص العربي الماثل بطوابع معينة، وحددت علاقته بالنص أو النصوص السابقة، حيث ذهبت الدراسات النقدية العربية القديمة إلى التركيز على تلك العلاقات النصية بالنص "النموذج Le texte modèle"[2]، من حيث كيفية تحققه لفظيا ونحويا ودلاليا وتداوليا، لأنّ أصل الأفضلية يعود إليه دائما، كما اعتبرت الدراسات النصّ النموذج هو مناط الإبداع والابتذال ومقياس مواطن الجودة ومواطن الابتذال في ما يحتذيه من نصوص، وقد اتفق النقاد، لأجل استكشاف ظواهر التأثير والتأثر، على وضع أدوات وطرائق تذيع سر صناعة الأدب[3]، وقد أشار القلقشندي في مؤلفه: "صبح الأعشى" إلى ذلك، فقال: «فإذا أكثر صاحب هذه الصناعة من حفظ الأمثال (...) انقادت إليه معانيها، وسيقت إليه ألفاظها في وقت الاحتياج إلى نظائرها من الوقائع والأحوال فأودعها في مكانها واستشهد بها في موضعها»[4]، دالا على أن إنتاج النص قائم على علاقته بالنصوص الأخرى، وإنما يرجع تفوق منتجه إلى قدرته وتميزه في توظيف نصية النص السابق.

كما أدلى عبد القاهر الجرجاني بدلوه في هذا المضمار معتبرا تداخل النصوص بمثابة الاحتذاء الذي يلتبسه الشاعر نتيجة قراءته لنصوص من سبقوه من أسلافه، فيجعله يقع على أساليبهم ومعانيهم وقوالبهم بوعي منه أو بدونه، حيث يقول: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وعرض أسلوب -والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديم نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله»[5].

---

[1]_ المصدرالسابق، ص108.

[2]_ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص12-13.

[3]_ المرجع نفسه، ص ن.

[4]_ أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987، ج1، ص353.

[5]_ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1998/2، ص298-299.

وقد عرض ابن طباطبا أيضا في كتابه "عيار الشعر" لهذه الظاهرة، حيث يعتبرها قدرا مقدورا على الشاعر أن يقع فيها، فلا مهرب له مما سبق له أن قرأه وحفظه من نصوص السابقين، فيرثى لحال الشعراء اللاحقين الذين كانوا سُبِقوا من قبل أسلافهم «إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة»[1]، فلم يُبق هؤلاء الشعراء واديا إلا وهاموا فيه وأتوا على كل ما به من معان وأساليب، وما على من يلحق بركبهم من الشعراء اللاحقين إلا الاقتداء بهم واقتفاء أثرهم ولكن عليهم أن يتفننوا في هذا الاقتداء بألا يأخذوا إلا الجيد منه ويتقنوا إخفاءه على القارئ أو السامع فيتوهمان أن الشاعر غير مسبوق إلى المعاني التي يوردها في شعره[2]، لأنّ الشاعر إذا تناول «المعاني التي قد سبق إليها، فأبرزها في أحسن الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه»[3]، ويوضح ابن طباطبا طرق الإفادة الصحيحة من الشعراء السابقين وما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث من خصائص تبعث فيه الجدة والقوة.

وقد وقف أبو هلال العسكري موقفا موضوعيا من قضية احتذاء النصوص لبعضها البعض و لم يعتبر ذلك منقصة في إبداع الشاعر أو يسيء إلى قيمته وقدره، بل استعمل مصطلحا معبّرا محايدا ودقيقا أطلق عليه "حسن الأخذ" و"قبحه"[4]، وقد وضع لذلك قواعد هي[5]: أن يكسوا المتأخر معنى المتقدم ألفاظا من عنده، ويصوغه صياغة جديدة ويورده في غير حليته الأولى، ويقرر العسكري أنه «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم»[6]، كما تفطن إلى أثر الفضاء المكاني والزماني في بروز ظاهرة تعالق النصوص إذ يقول: «وإذا كان القوم من قبيلة واحدة وفي أرض واحدة، فإنّ خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة»[7].

وقد عالج عبد الرحمن بن خلدون إشكالية ارتباط الكتابة بالكتابات الأخرى السابقة لها، إذ لا وجود لكتابة مبدعة خالصة، لكنه اشترط التدريب والخبرة وامتلاك الأدوات الإبداعية التي لن

---

(1)_ ابن طباطبا: عيار الشعر، ص9.

(2)_ المصدرنفسه، ص10.

(3)_ المصدر نفسه، ص.ن.

(4)_ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر ، تحقيق: محمدأبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1952، ص200 - 235.

(5)_ المصدر نفسه، ص207.

(6)_ المصدر نفسه، ص196.

(7)_ المصدر نفسه، ص230.

يحصلها المبدع إلا بسعة إطلاعه وقراءاته وحفظه فقال: «اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها... وربما يقال إن من شروطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادة من استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنّه منوال يأخذ النسج عليه بأمثالها»[1].

وتعود ظاهرة تفاعل النصوص الأدبية وتداخلها لتنتعش أكثر، فتتحول إلى نظرية نقدية أسالت حبرا نقديا كثيرا في الفضاء النقدي الغربي أولا ثم العربي بعد ذلك في فترة ما بعد الحداثة PostModernisation حين تفطن الفكر النقدي إلى أن الأديب لا يمكن أن ينفصل في تكوينه المعرفي عن غيره، بل هو عبارة عن تراكمية معرفية تنمو أغصانها في محيط التلاحم المعرفي، فصار الشاعر وصارت قصيدته أيضا بناء متعدد القيم والأصوات، وشاع التباحث في هذه القضية في ضوء مصطلح التناص، الذي عرفت به من خلال الأعمال النظرية لجماعة "Tel quel كما هو"[*].

فيحل مفهوم التناص محل تواصل المعارف الذاتية، حيث ساعد صدور كتابي: "نظرية الجماعة Théorie démemble"[**] و"سيميوطيقا Sémiotike-Recherches pour unesymanalyse"[***]، على توسيع انتشار المفهوم، وبفضل الجهود المبذولة والتأثير الواسع لرولان بارت، حيث أضفى عليه صفة الرسمية بعدما ظل محتشما لفترة زمنية (1966 – 1975)، فبدأ مفهوم التناص وقد تماسك بما فيه الكفاية وصار أمرا مقبولا، ثم توالت المساهمات الغزيرة في موضوع التناص خاصة في مجلة "شعرية Poétique"[****]، التي خصصت عددها السابع والعشرين كاملا لمفهوم التناص سنة 1976[2]، ورغم ما تعرض إليه مصطلح التناص من تشويش واضطراب نظري أفقد مفهومه بعض الخصائص النظرية بسبب تراكم الاصطلاحات، وتعدد الرؤى والمفاهيم إلاّ أنّه لم يتوقف عن الانتشار في الفضاء النقدي خاصة في سنوات الثمانينيات الغنية بالإصدارات التي

---

[1]_ عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ص574.

[*]_ اسم الجماعة هو اسم مجلتها التي تأسست سنة 1960 بإدارة "فليب سولرس Philippe Sollers" وكان أحد اهتماماتها نشر المفاهيم الرئيسة التي يعدها منظرو الجماعة أمثال: ميشال فوكو، رولان بارت، جاك دريدا، فليب سولرس، جوليا كريستيفا.

[**]_ مؤلف جماعي شارك في تأليفه كل من: فوكو وسولرس وكريستيفا ودريدا وبارت.

[***]_ سيميوطيقا، أبحاث من أجل تحليل دلائلي، كتاب ألف سنة 1969 من قبلجوليا كريستيفا يجمع سلسلة من المقالات.

[****]_ مدير المجلة جيرار جنيت، وتصدر عن مؤسسة Seuil بباريس.

[2]_ أنظر ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2005/1، ص30.

تشهد على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج بعد أعمال ميكائيل ريفاتير: إنتاجية النص (1979) La production du texte والتعالق النصيLa syllepse intertextuelle، وأثر التناص La trace de l'intertexte، وسيميائية الشعر Sémiotique de la poésie، وأعمال جيرار جنيت: مدخل لجامع النص Introduction à l'architexte، وأطراس Palimpsestes بالإضافة إلى جهود أخرى لا يتسع المجال لذكرها[1]، وينقل رمضان الصباغ عن مارك أنجينو قوله: «إذا قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر بالانتشار وبالفهم (يتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه الباحث عن النص نفسه) وأنه (أي التناص) ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفردية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وأنه يحتل عند بعضهم موقعا بدهيا كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية، في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح لا يلعب إلا دورا عارضا، إن قبلنا ذلك فإننا نستطيع القول إن الكلمة تستعصي على كل إجماع، ولكن هذا التنوع في التعريف لا يحرمها مع ذلك من الوظيفة»[2].

وقد أشار إلى هذا التداخل الذي عرفه المفهوم فأضفى عليه تنوعا ضمن الدراسات الحديثة محمد مفتاح، حيث يبين أنه «قد يرى المطلع على بعض الدراسات المتعلقة بالتناص تداخلا كبيرا بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل "الأدب المقارن" و"المثاقفة" و"دراسة المصادر" و"السرقات" ولهذا فإنّ الدراسة العلمية تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط»[3]، ونظرا لكون مفهوم التناص لازال يعتوره الغموض والإبهام نظرا لطبيعة النص التي تشهد تطورا مستمرا يتنامى بتوالي الأيام، فإننا هنا لا نزعم التجرأ على تقديم حلول لما غمض منه، ولكننا نبغي تسجيل النجاح الذي بلغه كمصطلح ما بعد حداثي أمكن من تعويض كثير من المصطلحات القديمة.

ومما نلحظه في التنظيرات الغربية حيال مفهوم التناص، أنّه يكتسي أهمية كبرى في مجال التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبية ويشكل مرتكزا لمقاربات هذه النصوص، وهو -كما علمنا- مفهوم حديث، كنا قد لاحظنا بعض بذوره الجنينية في النقد العربي القديم فصار من أهم الاتجاهات

---

[1]_ أنظر تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ترجمة: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007، ص14.

[2]_ رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط2002/1، ص341.

[3]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص119.

الجديدة في النقد الأدبي الحديث، وتتجلى أهميته في شرح السياق الذي يقود إلى قراءة النص باعتباره إدماجا وتحويلا لنص أو مجموعة نصوص أخرى، وتتجلى أهميته أيضا فيما أسهمت به هذه القراءة من إنقاذ لبعض المناهج الحديثة من الضياع الذي كان يتهددها بسبب رفض كل ما يحيل إلى خارج النص، فجاء كرد فعل على التصورات البنيوية، و لم يتبلور إلا مع التيار السيميائي الذي اعتبر النص عالما منفتحا، إذ «يحقق النص حدا غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية، لأنّه مبني من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء، ومن اللغات الثقافية التي هي غامضة الهوية وغير قابلة للرصد ولذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط (Dissémination) (أي أن ينتشر في النصوص اللانهائية التي تداخلت معه)»[1].

ومفهوم التناص عند جوليا كريستيفا يبدو واضحا عندما تعتبره فضاء لنصوص تنتمي لمجموعة كبرى تتألف من عناصر صغرى، إذ يقوم التناص بتقصي روافدها وتعالقها وتفاعلها، فيمثل بذلك مقوما أساسيا لبناء النص ومنحه صفته الإنتاجية «فالتناص هو الذي يهب النص قيمته، ليس فقط لأنّه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري ويهب إشارته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضا لأنّه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما»[2] فجوليا كريستيفا ترى بأنّ النص لا ينشأ من فراغ، وإنما ينطلق من أسس معرفية تصنع في الحسبان ما يسبق وما يحيط بها من نصوص، لذلك ترجح كون النص يلد ضمن تراكم من السياقات تشكل شبكة تجمع بين نصوص شتى، أو هو نظام ضمن عدد من الأنظمة[3]، والتناص هو «جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما إن نفكر في النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإنّنا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص»[4]، وهذا يعني – حسب كريستيفا– أن التناص يمكننا من قراءة خطابات متعددة في الخطاب الواحد.

أما ميكائيل ريفاتير فقد جعل من التناص مجالا واسعا عندما حدده انطلاقا من قاعدة أساسية تفضي إلى أن التناص هو بمثابة إدراك القارئ للعلاقة بين النص الحاضر ونصوص أخرى تكون سبقته،

---

[1]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص62.

[2]_ صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، ص91.

[3]_ أنظر أحمد الطريسي أعراب: الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، ص29.

[4]_ أنظر صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، ص93. وانظر أيضا محمد عزام: النص الغائب، ص35 – 39 حيث يجمل الحديث عن رؤية السيميائيين للتناص، ويعدد الكثير من آراء أقطاب هذا المنهج، وانظر أيضا عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص139.

أو قد تكون حاضرة معه، إذ هو آلية القراءة الأدبية «التي تنتج التدال Signifiance بينما القراءة السطحية لا تنتج سوى المعنى، فيراهن ريفاتير كثيرا على مقدرة القارئ في التمييز بين النصوص مرتكزا على أداة التأويل التي يمتلكها، لأنّ كل نص –حسبه– يحتوي على "مؤول Interprétant" إذ يعتبره علامة نصية تنمو عبر مراحل داخل النص، تمكن القارئ من الدخول إلى عمق النص عن طريق التأويل، كما توجهه في قراءته وتحدد له مسارها[1].

وقد تأثر بهؤلاء الرواد الغربيين في العالم العربي ثلة من النقاد المحدثين الذين كان لهم اهتمام مشهود بالدراسات النقدية والأدبية الحداثية، أمثال محمد مفتاح الذي يستخلص مقومات مفهوم التناص من الدراسات التي تناولته سواء كانت عربية أم غربية حين تعددت وجهات النظر وتباينت الآراء حول تحديد أبعاد المصطلح أو المفهوم، فاستعصى وجود تعريف جامع مانع للتناص الأمر الذي حدا بهذا الناقد بأن يوجز مقوماته في أنه[2]:

– فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

– ممتص لها يجعلها من عنده، حيث يصيرها منسجمة مع فضاء بنائه وضمن مقاصده.

– محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تدعيمها وتقويتها.

ومن خلال هذه المقومات التي يستنتجها محمد مفتاح تستمد النصوص السابقة للنص الماثل سلطتها التي تجعل القارئ ينظر إليها ويهتم بها فيعتبرها الخلفية التي تفرض وجودها أثناء بناء النص وإنتاج دلالته، وهكذا في ظل هذا المعطى تصبح القراءة طرفا مسؤولا عن كشف النصوص الواقعة في النص، ومدى فاعليتها في احتلال موقع الخلفية السلطوية النصية فيرى مفتاح أن «التناص شيء لا مناص منه لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته»[3].

ومن بين الآراء أيضا التي اشتملت عليها دراسات التناص، نجد رأيا يخلص إلى أن هذا المصطلح قاصرا لا يؤدي الدور اللازم الذي تحتوي عليه لفظة "تناص Intertextualité" إذ يتبنى هذا الرأي محمد بنيس، حيث يستعيض عنه بمصطلح آخر يرى بأنّه أشمل ويدل بوضوح على المغزى المراد منه وهو "التداخل النصي" لأنّ عفوية الترجمة للفظ "التناص"، «لا تسهم في إنتاج شبكة العلائق التي

(1)_ أنظر محمد عزام: النص الغائب، ص34. وميشال ريفاتير واحد من أقطاب المنهج البنيوي الذين تعرض لبعض آرائهم أيضا.

(2)_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص121.

(3)_ المرجع نفسه، ص123.

نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره»[1] ويرى بنيس بأنّ هذه الشبكة العلائقية يكون الشعراء والنقاد اهتموا بها منذ القديم «غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلا مغايرة لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة»[2]، التي يرى بأنها لا تقتصر على الشعر فتقف عند حده فقط، لأنّ النصوص حصيلة يصعب تحديدها إذ يختلط فيها الحديث بالقديم والعلمي بالأدبي[3].

فالتناص كمصطلح أو كمفهوم يعني التقاطع العفوي أو المقصود الواعي أو غير الواعي الذي يقترب من مفهوم التأثير والتأثر في دائرة المثاقفة بين المجتمعات، فيكون من صميم اهتمامات الآداب المقارنة ينشأ كنظرية في زمن ما بعد الحداثة فتحتضنه كثير من المناهج النقدية كالبنيوية والسيميولوجية والتشريحية ويتناوله كثير من أعلام النقد الحداثيين، بيد أنه ظل يعاني من تعددية في الصياغة فظهر بعدة صياغات لاسيما في عالمنا العربي مثل:

- **التداخل النصي**: من تمسك من النقاد بهذه الصياغة لمفهوم التناص كان يرى بأنّه لا يمكن تحديد المفهوم (ماهيته) إلا انطلاقا من تصور الأدب، كقوانين داخلية تحتفظ بقديمها وحديثها في شكل صراع يجعل الأدب يسير ويتقدم نحو المستقبل وهو يتذكر ماضيه، الذي لا يستطيع أن ينأى عنه، فتصير الأعمال الأدبية وكأنها نتاج كاتب واحد، وجد في الماضي ويوجد في الحاضر أيضا، فهو قديم وجديد في الآن نفسه، لأنّ هذه الأعمال تقام على أساس التفاعل على مستوى الموضوع كما على مستوى البناء أيضا، وقد أشار الباحث محمد بنيس لتفضيله لترجمة "التداخل النصي" لمصطلح "L'intertextualité" وتشبثه بها «لأنّ ترجمة المصطلح تخضع قبل كل شيء لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول علائق دلالية وصرفية وتركيبية»[4]، ويرى بأن الترجمة التي خضع لها المصطلح الفرنسي وهي "التناص"، «لا تسهم في إنتاج شبكة العلائق التي تستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره»[5].

- **هجرة النص**: حظي هذا المصطلح هو الآخر باهتمام الناقد محمد بنيس عندما اعتبر النص الأدبي كالكائن البشري الذي ينتقل من مكان إلى آخر أو من أرض إلى أرض، أو كمن أخلى

---

(1)_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص181.

(2)_ عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص157.

(3)_ أنظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251.

(4)_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص179.

(5)_ المرجع نفسه، ص.ن.

مسكنه الأصلي وانتقل إلى قوم آخرين بسكناه، إذ النص –عنده– لا يكتب إلا مع نص آخر أو ضده «فالنص يهاجر في المكان (هجرة) وفي الزمان (بعد هَجْر) وله سلطة (صفات جيدة)... من حيث أن النص وهو يهجر صاحبه، يصبح مهيئا لإعادة الإنتاج في النصوص التي يهاجر إليها»[1].

- **التفاعل النصي**: وضع أسسه جيرار جنيت مستفيدا من آراء المشتغلين بعلم النص، وتعتبر نهلة فيصل الأحمد من هؤلاء المشتغلين العرب بهذا المجال[*]، الذين تأثروا بالدرس النقدي المابعدحداثي الغربي، ولكنها تختار "التفاعل النصي" كترجمة مناسبة للمصطلح الفرنسي فيستأثر بها كتابها فترى بأنّ هذا المفهوم يستمد قيمته النظرية وإجراءاته الفعالة من وجوده كمؤشر على ما هو خارج النص وكرمز يحرك دينامية القراءة والكتابة في النص وهو يرتبط مع نص آخر، ويستمد مفهومه من مفهوم التعالي عن الزمان والمكان، وكل الاختصاصات كما يستمد مفهومه أيضا من السيميائية لأنّه يبحث في مرموزات وإشارات وأيقونات وإحالات النصوص، ويملك ذاكرة تعمل ضمن معطى الحضور والغياب، ويشكل إستراتيجية قرائية وتأويلية تتعلق بسيرورة الكتابة الأدبية[2]، وهذا بعض ما ذهبت إليه الباحثة في توضيح المفهوم وأسباب اختيارها التي ترجعها إلى مؤسس الحوارية "باختين" الذي استخدم المصطلح[3] هو أيضا في كتاباته.

ويعتبر مفهوم التفاعل النصي عند "جنيت" أهم وأشمل من التناص الذي نحتته "كريستيفا" فيعد بذلك قد فتح كل النوافذ أمام الباحثين لإجراء قراءة محيطة بكل العناصر المساهمة في بناء النص وإنتاج دلالاته، وبذلك يكون جيرار جنيت «قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصور جديد للشعرية، لم تعد معه مرتبطة بجامع النص أي التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة، بل أضحت متصلة بإطار هام وأشمل هو "المتعاليات النصية" هذا المفهوم الذي يتجاوز

---

[1]_ المرجع السابق، ص197.

[*]_ صدر لها كتاب بعنوان: التفاعل النصي، التناصية: النظرية والمنهج عن دار سلسلة كتاب الرياض، السعودية في شهر جويلية 2002، يحتوي على فصل خصصته الباحثة للحديث عن: التفاعل النصي، الجهاز المفهوماتي، الدستور، الأقسام، العلاقات والآليات.

[2]_ أنظر عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ص169-170.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

"جامع النص" إلى كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى»[1]. كما قام "جنيت" برصد كل العلاقات النصية التي يمكن للنصوص أن تتحاور فيما بينها بواسطتها، فاهتدى إلى حصرها في خمسة أنواع -كنا أشرنا إليها في نظرية النص- رتبها حسب نظام تصاعدي يقوم على التجريد والشمولية والإجمال[2].

وقد حُدّد التناص بمجموعة مفاهيم نسجت لتشكل المنطقة الاشتغالية له، فتعددت بذلك مسمياته، كنا ذكرنا بعضا منها، ونكتفي بالتلميح لأخرى، مثل: الترابط النصي، التعالق النصي التعانق النصي، التوالد النصي، التكاثر النصي، التعالي النصي، تعدد الأصوات... وغيرها ونحسبها جميعا تجتمع حول مفهوم المصطلح الفرنسي المتفرد الذي وضعته جوليا كريستيفا بداية ثم تلتها طروحات النقاد الآخرين: رولان بارت، ميكائيل ريفاتير وتزفيتان تودوروف، وجيرار جنيت وغيرهم ممن اهتموا بهذه الظاهرة الأدبية والنقدية فتناولوها كل حسب وجهة نظره وتوجهاته النظرية[3].

1- القيم التناصية:

من خلال طروحات ومفاهيم التناص التي قدمناها مستنبطة من الدراسات التي جعلت من الموضوع محورا لها يمكن استجلاء القيم التناصية التي نوجزها في الآتي:

- للنص الأدبي قوة يستمدها من تواصله مع النصوص الأخرى، فيكون التناص بمثابة اللقاح الذي يكسب النص قوة وعافية[4].
- يتزود التناص بما «يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأنّ أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص»[5]، وبالتناص يمكن للباحثين اكتشاف عناصر وشفرات النص التي تحققت أثناء الكتابة وتنجلي أثناء القراءة.

---

(1)_ عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي- دراسة نظرية وتطبيقية- أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص21.

(2)_ أنظر المرجع نفسه، ص22. وانظر أيضا: أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط2007/1،ص40-42.

(3)_ أنظر محمد عزام: النص الغائب، ص26-44. وانظر أيضا: عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص138 - 154.

(4)_ عبد الواحد لؤلؤة: من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، عدد82-83، السنة السابعة، جويلية- أوت 1991، ص15. ونشير إلى أن المقال نشر أيضا في مجلة الأقلام عدد/10، 11، 1994/12، بغداد.

(5)_ صبري حافظ: إشاريات العمل الأدبي، ص93.

- يسلط التناص الضوء على سعة معرفة وثقافة الكاتب «فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه العالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[1]، وهذا ما نجد قصيدة الشاعر تحفل به وبصورها التي تقدمها لها الثقافات العالمية، والمعرفة الإنسانية.

ومهما تعددت المفاهيم فإنّ التناص سيظل محكوما بخصائص النص ويخضع للسمات الأساسية للنص، فتكون هذه السمات بمثابة القوانين التي تضبط حركته مع النصوص الأخرى ونشير إلى أن هذه الحركة ليست اختيارية بل هي فعالة وفاعليتها هي الضامن لوقوع النص في مجال الجدلية التناصية.

2- أنواع التناص:

اجتهدت الدراسات والأبحاث المهتمة بموضوع التناص في أن توسع مدارك الدارس بإطلاعه على كافة الخلفيات المحيطة بهذا الموضوع، فعملت على الكشف عن النص المتناص وإرجاعه إلى أصوله ومؤثراته في إبداعات النص الماثل: هذه المرجعيات قد تستمد من عدة ثقافات سواء من عصور وبيئات مختلفة غابرة أو معاصرة للنص فتتقاطع وتتناص معه، وقد حصرها الباحثون في أنواع ثلاثة[2].

- **التناص الخارجي (المرجعي):**

يتحقق هذا النوع من التناص بين نص ما ونصوص أخرى لا تتحدد بزمن معين أو جنس محدد، أي أن النص يتحرك ويتجول في فضاء حر بين مرجعيات كثيرة ومتنوعة فمنها «المرجعية الدينية والأدبية والإيديولوجية والأسطورية والشعبية والتاريخية وغيرها»[3]، فيقوم باستغلالها والتفاعل معها في تكوين الموضوعي أو البنائي على أسس الاستيعاب والتحويل والنقد[4]، حيث يحتضن النص ما هو إيجابي، وينتقد ما هو سلبي، إما بالمعارضة أو السخرية، وفي الحالتين يستثمر لخدمة السياق النصي الذي يرد فيه لأنه يتميز بالانفتاح.

---

(1)_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب العشري، إستراتيجية التناص، ص123.

(2)_ أنظر أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص66. وانظر أيضا حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص45.

(3)_ أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص49.

(4)_ محمد عبد الرضا شياع: فيديريكو غارثيا لوركا وعبد الوهاب البياتي، دراسة في التناص، رسالة لنيل ديبلوم الدراسات العليا- مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط، 1996، ص197.

- **التناص الداخلي (المرحلي):**

يرى بعض الدارسين أن التناص الداخلي إنما يتحقق بين نص الأديب ونصوص أدباء آخرين معاصرين له يكونون «قد انطلقوا في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه من خلفية نصية مشتركة»[1]، ويكون لبعض العناصر النصية دخل في هذا التفاعل، حيث تحكمه ظروف اجتماعية أو سياسية أو ثقافية فتكون بمثابة الظاهرة النصية أو الخلفية المعرفية، التي تتدخل مباشرة في بناء القصيدة كالتيمة الإسبانية التي شكلت ظاهرة نصية في بناء القصيدة العربية المعاصرة[2]، وصارت عنصرا لا ينفصل عن عناصر بنائها، أو كالثورة التحريرية الجزائرية، التي كانت هي الأخرى خلفية نصية اجتمع حولها الكثير من الشعراء الجزائريين، خاصة الذين عاصروا فترة الاستعمار الفرنسي بالجزائر.

- **التناص الذاتي[3]:**

هذا التناص يتحقق بين نص الكاتب ونصوصه الخاصة السابقة له، ويكون واضحا جليا عندما تكون الخلفية النصية التفاعلية مشتركة في وعي الكاتب، فتصدر حينئذ من مشكاة واحدة بأحاسيس متحدة، فتكون جزءا من عناصر ومكونات النص البنائية والدلالية.

وعلى العموم فإنّه رغم هذا التنوع الذي يعرفه مفهوم التناص حسب طبيعته، فإنّنا نشترك مع محمد مفتاح في قوله: «إن أي نص مهما كان، هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده... فالنص الديني قد يحتوي على قرآن وأحاديث وآثار... والنص الأدبي قد يشتمل على أمثال وحكم ونصوص أولية وثانوية من نوعه، وقد يكون النص مقتبسا من كل أجناس وأنواع وأصناف الثقافة العربية الإسلامية، إلاّ أنّ الغايات التي يقصدها الكاتب الماهر تجعله يصنع من تلك النصوص جميعها نصا واحدا له دلالاته ورسائله الخاصة به»[4].

---

[1]_ حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص46.

[2]_ محمد عبد الرضا شياع: فيديريكو غارثيا لوركا وعبد الوهاب البياتي، دراسة في التناص، ص197.

[3]_ أنظر أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص69.

[4]_ محمد مفتاح: المفاهيم معالم – نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1/1999، ص42.

3- آليات التناص.. ضرورة شعرية:

دعمنا لرأي محمد مفتاح واشتراكنا معه في منظوره للتناص، يجعلنا ننقاد إلى طروحاته المتعلقة بهذا المفهوم ضمن الممارسة الإبداعية الشعرية، حيث يشكل التناص بالنسبة للشاعر ضرورة لا يمكن الاستغناء عليها فهي «بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما»[1]، فالشاعر وهذه طبيعته، ينبغي له أن يثقف الآليات التي تمكنه من استغلال هذه الضرورة التي ينتعش بها شعره، وتكسبه مهارة تمكنه من التفرد بشخصيته وبأسلوب إبداعه، لذلك لم تتأخر الدراسات اللسانية والنفسانية المتزاوجة في إضاءة هذه الآليات المختلفة التي تسعف الدارسين في التمييز بين النصوص[2]، وقد تصدى لدراسة الآليات بشكل مفصل عدد من النقاد، وإن اختلفوا في تحديد وظائف النص إلا أنهم كانوا ينطلقون في وضع يد الدارس على الآليات الفنية، من حقائق ومبادئ أساسية يرتكز عليها مفهوم التناص وهي: التحويل والامتصاص والحوار[3].

ونحسب أن القراءة التي أجراها محمد مفتاح لمفهوم التناص جعلته يهتدي إلى التداعي التراكمي والتقابلي[4] فيتخذ منهما آلية من آليات التناص التي تتحكم في كل عملية تناصية ويتشكل التداعي من مكونين أساسيين هما:

- **التمطيط**[5]: يحدث التمطيط وفق أشكال منها: الأناكرام ويقصد به الجناس بالقلب مثل: قول، لوق، عسل، لسع، وبالتصحيف مثل: نخل، نحل وعثرة، عترة، والزهر، السهر.

ومنها أيضا الباراكرام ويقصد به الكلمة المحور التي قد «تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما عن النص، ولكنه يبنى عليها وقد تكون حاضرة فيه»[6].

---

(1)_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص125.

(2)_ المرجع نفسه، ص.ن.

(3)_ أنظر عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص23 - 27.

(4)_ أنظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص125. وانظر أيضا: عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص28. وقد أشار محمد مفتاح في الفصل الثالث من كتابه المذكور حين خصص المعجم بالدراسة من حيث التشاكل والتباين، وفي الجزئية رقم 3 التي عنونهابآليات توليف المعجم أشار إلى الآليات الأساسية التي تحكم توليف المعجم فذكر الآلية التي تتم عن طريق الترابط المقيد أو الحر وبعلاقتهما الجدلية يحدث ما أسماه بالتداعي التراكمي والتقابلي كأن يرتبط الاثنين بالثلاثاء والليل بالنهار (ص61).

(5)_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص125.

(6)_ المرجع نفسه، ص126.

ومن أشكال التمطيط الأخرى التي أثارها محمد مفتاح: الشرح والتكرار والاستعارة والشكل الدرامي وأيقونة الكتابة، كلها آليات تسهم في تشكيل هندسة النص الشعري بأي كيفية كان عليها النص، أو كان فيها صاحبه «فإذا قصد إلى الاقتداء فإنّه يمطط مادحا، وإذا توخى السخرية، قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها»[1].

- **الإيجاز[2]:**

يرى مفتاح بأنّ عملية التناص لا تقتصر على التمطيط فقط بل إنها قد تكون بواسطة الإيجاز أيضا الذي يحدث عن طريق الإحالات التاريخية الكامنة في القصيدة العربية منذ القديم، إذ كان الشعراء القدامى يضربوا الأمثال في مراثيهم بالملوك والأمم السابقة، وقد تصدى حازم القرطاجني[3] للإحالة التاريخية فقسمها إلى إحالة تذكرة وإحالة محاكاة وإحالة مفاضلة أو إضراب أو إضافة وتماشيا مع هذه الرؤية التي انتهجها "مفتاح" فإنّه علينا «أن لا نشغل أنفسنا كثيرا بمدى إبداعية النص، وإنما يجب أن ينصب اهتمامنا على وظائفه بناء على مقصدية قائله أو مؤلفه ونوعية المخاطب به في زمان ومكان معينين»[4].

كما علينا أن نسأل أنفسنا ونحن نقتفي آثار التناص مع النص الآخر على الشفير بين الحداثة ومابعد الحداثة، اللتين أنتجهما الفكر والنقد الغربي وبين تراثنا النقدي الذي يستوجب علينا إعادة قراءة نصه لا لإخضاعه للمحاكمة أو لمعرفة مدى تقمصه للرداء الحداثي أو المابعدحداثي الغربي بل لعدم إقصائه وتقويضه أو اختزاله بحجة قدمه، لأنّه لازال يفرض نفسه وينافح عن ذاته، بما يمتلك من إمكانات معرفية وإبداعية لازالت تسري في عروقنا فنحيا بواسطتها ويحضر بيننا بأشكاله المتعددة، ويتربع في مخيالنا وذاكرتنا بصور مختلفة تجسدها حركاتنا وسكناتنا وطرائق تفكيرنا وتعبيرنا ومهما حاول المتنكرون منا والمتمردون فينا مقاطعته أو إعلان موته وإشهار شهادة وفاته، فإنّ خطاطاته وأنماط إنتاجه وتفكيره وإبداعه ستظل راسخة في ذهن وخلد ووجدان كل دارس وباحث عربي.

---

[1]_ المرجع السابق، ص127.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[4]_ أنظر عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص28.

الفصل الثاني

المرجعيات النصية الغائبة

في الخطاب الشعري عند الغماري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني: المرجعيات النصية الغائبة في الخطاب الشعري عند الغماري

نقصد بهذا العنوان الكشف عن المصادر الأساسية للشاعر التي ينطلق منها لإبراز فكرته المركزية من خلال أفكار أخرى تتزاحم في إنتاجه الإبداعي حيث يستمدها من أصول يستقي منها أو يستند إليها فيوظفها فنيا. فإما أن تكون عقيدة أو تاريخا أو فلسفة أو ما شابه ذلك من الآثار الإبداعية التي تقرّب الشاعر أو تبعده عن دائرة البقاء الإنساني متى كانت حية أو مفتعلة، وسواء وردت في عصور قديمة أو حديثة أو معاصرة، فإنها تتقاطع مع أفكاره الخاصة محدثة انسجاما وتلاحما تتجلى آثاره على سطح النص الحاضر، ويبدو هذا أكثر فأكثر كلما انطلق الشاعر في إنتاج نصوصه التي تتناص مع النصوص الغائبة «من خلفية نصية مشتركة»[1]، وهذا ما جعل النقاد يعتقدون أن إدراك النص وفهمه لا يتم إلا من خلال العلاقة التي تربطه بالأعمال الفنية الأخرى عبر اللغة التي تعتبر أداة هامة لتوصيل ونقل الأفكار والعواطف، كما تعد أيضا الوعاء الحافظ للتجارب والذكريات الماضية ووسيلة رفيعة لتحقيق التواصل بين بني الإنسان، بما تقوم به من وظائف اجتماعية في حياة البشر وتعقد الصلة بينهم حين تغوص في عوالمهم الداخلية فتكشف عنها عارضة قضاياهم الاجتماعية وتبرز وجههم الحقيقي «وليس مبالغة أن يقال إذا أردت التعرف على الإطار الحضاري لشعب من الشعوب في زمن من الأزمان فادرس لغته، وفي عروق اللغة -إذا صح هذا المجاز- يعيش العصر»[2] لذا صار من المسلم به أن اللغة اجتماعية بطبعها متعلقة بذات الفرد والمجتمع منذ القديم، إذ عندما يستعملها الفرد كأداة اجتماعية فإنه يستعملها معبأة عبر ماض سحيق وتاريخ طويل «من الاستعمال الأدبي وغير الأدبي مشتملة على مجازات متوارثة، وبما أن الكلام -أي كلام- لا يبدأ من صمت وإنما يبدأ من كلام سابق، فإن هذا السابق يظل له حضوره الفاعل والقوي في الحاضر عن وعي أو عن غير وعي إذ يأخذ -حضوره- شرعية المشاركة الإنتاجية في وضوح أحيانا وفي خفاء أحيانا أخرى وفي فردية أحيانا وجماعية أحيانا أخرى»[3]، مما يدل على وجود انصهار في الفضاء الإبداعي يستحيل فيه المرجع الدخيل إلى عنصر أصيل بفعل الهيئات والوشائج المرافقة التي تمنع الاستغناء عنه[4]، ولغة الكلام هي التي تكشف عنه، وهذا ما نعثر عليه لدى الشاعر مصطفى محمد الغماري بما يمتلكه من

---

[1]_حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص46.

[2]_عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص175.

[3]_ أنظر حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2009/1،ص36.

[4]_ أنظر محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1996/2،ص50.

اهتمامات في الميدان الثقافي والأدبي قديمه وحديثه بتشعباتهما حيث يزاول الاطلاع على مصادر الثقافة الإنسانية، وقد انعكست هذه الاهتمامات وهذا الاطلاع ذو البعد الشامل في كتابة نصه الشعري، فحملنا ذلك على ضرورة التسلح والتزود بشيء من هذه المعرفة حتى نتمكن من الوقوف على المصادر المشكلة للرصيد الإبداعي لدى الشاعر والذخيرة التي تعود النهل من معينها غير أن الحديث عن الجانب المعرفي في نصه الشعري يبقى محدودا مهما حاولنا استنطاقه وهذا يرجع إلى طبيعة قراءتنا التي نقر منذ البداية بأنها ليست بريئة لأنها واقعة تحت تأثير مؤثرات خارجية هي الأخرى «فإذا كان النص الشعري شبكة تلتقي فيها جملة من النصوص الشعرية الأخرى، فإن قراءتنا لهذا النص هي الأخرى تمر خلال النصوص التي دخلت ذاكرتنا»[1].

ومن خلال قراءتنا الأولية للمدونة نجد الشاعر مصطفى محمد الغماري ينسج رؤاه الأدبية والفنية من نصوص موروثة شتى تختلف من حيث الانتماء والمستوى، هذه النصوص الحاضرة في شعره داخلية كانت أو خارجية تنتمي إلى الحقل الديني بدرجة أكبر على اعتبار أن الشاعر يصنف ضمن شعراء الاتجاه الإسلامي وهذا ما يقوله عنه حامد حفني داوود «ومذهبه -أي مذهب الغماري الشعري- الذي اختاره هو "الإسلامية"، لا يخرج عنها قيد أنملة... ومن هذا المنطلق الأصيل يستحق أن نلقبه بشاعر الإسلام المعاصر»[2].

كما تنتمي النصوص التي تغذى منها نصه إلى الحقل الأدبي، والحقل الصوفي والحقل التاريخي والحقل الأسطوري، إلى جانب حقول أخرى سنأتي على ذكرها في مقامها، وهذا ما حدا بأغلب الدارسين بأن يجمعوا على تفرد المدونة الشعرية للشاعر الغماري وتميزها عن غيرها حيث يرى شلتاغ عبود شراد بأن «هذا العالم الشعري الغني الذي يحتاج إلى دراسات أكاديمية يقف كل منها على جانب من جوانب التجربة الشعرية لدى الغماري، ويعتقد أن ذلك سيكون لا محالة لأن الشاعر أصبح مدرسة شعرية تترسخ جذورها يوما بعد يوم»[3].

أما مستوى توظيف الشاعر للنصوص الغائبة فيبدو توظيفا فاعلا متفاوت التأثير والحضور في نصه، بالإضافة إلى ما يلاحظ من تداخل في توظيف المصادر بسبب تنوعها وتراكمها وتشبث الشاعر بها لحاجة ذاتية في نفسه يكون الغرض منها فنيا وجماليا حينا، وواقعيا حينا آخر، ويكون الهدف من

---

[1]_محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص254.

[2]_ أنظر مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية،السنة الجامعية 1995/1994، المقدمة ص أ.

[3]_شلتاغ عبودشراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، مؤسسة الإخوة مدني، الجزائر، 2003، ص9.

كل ذلك، التأكيد على ما يبثه الشاعر في خطابه لتأسيس قول شعري متميز يستمد شرعيته مما يطرحه في موضوع خطابه ومن مدى ارتباطه بالمرجعية التي يتكئ عليها.

أولا:المرجعيات الدينية

يعتبر الدين ضرورة اجتماعية ونفسية في حياة الناس، لأنه ينظم حياتهم ويربط علاقاتهم بروابط متينة، ومن ثم فإن أي تحرك أو تصرف أو تفاعل ينطلق منه، فإنه يكون قد ترك أثرا إيجابيا على كل من المخاطب والمتلقي يعكس ترسخ إيمانهما وشدة حبهما وتعلقهما بهذا الدين وبكل ماله علاقة به. وبعودتنا إلى النص الشعري للغماري نجده قد نشأ في فترة كانت الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية تخضع لتأثير أحداث سياسية واقتصادية لها انعكاساتها البينة عليها، مثل هذه الأوضاع تكون قد تمظهرت بها الثقافة والفكر في كثير من مناطق الوطن العربي بل والعالمي أيضا، فإذا ما أمعنا النظر في المضامين الأدبية الناتجة في الفترة المذكورة سنعثر على تراكم مهم من أدب الفكر الديني، مما يجعلنا نتصور بأن ثقافة الإبداع مطبوعة بالروح الإسلامية ومتعلقة –لا محالة– بما هو سلفي وصوفي، وهو ما يحدو بنا إلى التساؤل والبحث عن سبب توالده بكثافة، وكيف تفاعل الشاعر مصطفى محمد الغماري مع النص الغائب الديني وهو يعايش أحداث عصره؟ وهل كان تمازج النصين الحاضر والغائب هو بمثابة رد فعل ضد ما كان يراه الشاعر مهددا لهوية الأمة وضاربا لعقيدتها في العمق؟ أم هو هروب من واقع مترهل مثقل بالدنس إلى عالم يسوده المقدس؟

ويمكن أن نطرح سؤالا آخر نراه وجيها في هذا الصدد، هو: هل الهدف من استدعاء النص الغائب الديني، هو إعادة استحضاره وتمثله في الزمن الحاضر الذي أصبح يعرف مفارقة كبرى لما ورد في عالم المثل في زمن مضى، فيقوم الشاعر بتحيين تلك المثل ليعيد بعثها في الزمن الحاضر متمنيا ممارستها في واقع لم يعد يعرف إلا النكسات ؟

وإننا –في كل الأحوال– نعتبر هذه الأسئلة بمثابة مفتاح نفتح به مغاليق المسكوت عنه من معان وأفكار ورؤى تثوي خلف البنية اللغوية، وانطلاقا من هذه الحيثيات يمكن مقاربة خطاب النص الغائب الديني في شعر الغماري، ومحاورة النسق الذي تبلور داخله عندما نسلط الضوء على أسراره، ونسلط الضوء بذلك أيضا على نوعية المتلقي المخاطب بالنص المنتج في ظله، حيث لا يمكن فهم طبيعة رسالته وشفرته التي يعتمدها إلا بتفكيك رموزه اللغوية، وتدخل ضمن هذه الرؤيا وهذا السياق طبيعة النص الغائب الديني في حال تبلورها في شعر مصطفى الغماري، وهذا ما يكشف عن أنه لا يمكن بحال فصل دلالة النص الماضوي في شعره عن الظرف والواقع الذي عاشه المجتمع

الجزائري والعربي والإسلامي أيضا، وعن تلك الجهود المبذولة التي اهتلكت من أجل الصيانة والحفاظ على عناصر الهوية الدينية، والتعلق بالمقدس والاحتماء به لتحصين الذات ضد الآخر كما يرى التيار الإسلامي في هذا المجتمع، وفي ظل هذا المعطى نستطيع أن نفهم الظروف التي تشكل من خلالها النص الغائب الديني والمقدس ضمن نص الغماري حين تصنعه الذاكرة فيستمد مرجعيته وأدواته التعبيرية، وتظهر الصبغة الدينية على موضوعاته خاصة في مجال الجهاد، وهنا يكون للنص القرآني والثقافة الدينية عامة تفاعل وتداخل واضح وأثر بيّن على المضامين والأشكال التعبيرية ضمن النص الشعري الحاضر حيث يمتص صياغته وأسلوبه من المعجم الديني، وسيطال هذا الموقف القارئ أيضا حين يمنحه الإحساس بروحانية ونشوة لغة مدعومة بثقلها وطاقتها الدينية وبعدها الصوفي وتكمن فعالية هذه الطريقة في الكتابة، في أن الشاعر الغماري وهو ينتج نصه يدمج موقفه الإبداعي بموقف النص الغائب ذي الحمولة الدينية بكل ثقلها بالكيفية التي تنسجم مع مقصدية نصه الماثل فيمتح من النص الغائب بعضا من تعبيراته بواسطة الترجيع والتكرار لما بينهما من روابط استدلالية تتلاشى فيها العوامل الزمنية، وعبر شفرات لغوية تترجم توجهه وتصوره وتعكس طموحاته، وتفعل فعلها في وجدان المتلقي، فتجعله يندفع للمشاركة والتضامن في الموقف ذاته.

وينجم تعدد الأصوات (البوليفونيا Polyphonie) في نص مصطفى الغماري بالتداخل والتلاقح بين ما هو أرضي (حاضر) وما هو سماوي (غائب)، فيجعلنا نحن القراء لنصه، نفسر لجوءه لتكريس الديني المقدس لمجابهة واقع تحفه المخاطر هو في أغلب الأحيان من صنع الآخر، فلا مناص – حسب تصوره– من التركيز على الموروث الديني لاستلهام مادته الشعرية التي يفصح من خلالها عن تجاربه فيتحرك بذلك نصه الشعري المبدع في حمى النص الديني الغائب الذي يستقيه من أصله ومن سياقه أيضا ليقحمه في علاقة وسياق جديدين على أساس التحاور من أجل غاية جديدة لها دلالة مغايرة يكون القصد دائما منها هو خدمة التوجه الديني الذي يتبناه الشاعر ويقتنع به وينافح من أجله «ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة أساسا يقيم عليه رؤيته للواقع...»[1]، وذلك انطلاقا من أن النص الديني يكتسي في المنظومة المعرفية الإنسانية عموما والإسلامية على وجه الخصوص أهمية قصوى لأنها تنشأ بطبيعتها من خلال التأمل في النص المقدس الذي صار بالضرورة محل اهتمام متميز في كل الخطابات السابقة واللاحقة ولاسيما في الخطاب الحداثي المعاصر، وفي هذا المعنى يشير نصر حامد أبو زيد إلى أن النص الديني يحتل مركز الصدارة

[1]_مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، عدد317-318 تشرين الأول 1997، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص48.

فاعتبر الكشف عنه بمثابة الكشف عن آليات وتقنيات إنتاج المعرفة والإبداع بصفة عامة وهو لا غرو المولد لأنماط النصوص الأخرى[1]، لذلك يتعامل الشاعر مصطفى الغماري مع النص الديني باعتباره مقدسا في ذاته، وهذا ينسحب على النص القرآني على وجه أخص، ولكنه يشمل النص النبوي أيضا وذلك لطبيعتهما، فالأول كلام الله عزّ وجل والثاني كلام رسوله الذي لا ينطق عن الهوى، فقُدسيتهما وأهميتهما بالنسبة لإنتاج النصوص الأخرى تتجلى في مصدرهما وفي غايتهما المفضية إلى بيان الحقائق العليا والقيم النموذجية في الوجود.

1- النص القرآني الغائب:

يعتبر القرآن الكريم من أهم الروافد على الإطلاق بالنسبة للشعر العربي المعاصر عموما وعند مصطفى الغماري على وجه التخصيص، لأن الشاعر مثل بقية الشعراء العرب دأب على أن يقتبس من النص القرآني صياغات جديدة يسترفد بها تعبيره ولغته حين يقوم بالتفتيش والتقصي عن عبارات ولغة جديدة لم تستهلك من قبل، كي يستطيع من خلالها أن ينقل إلى القارئ معاناته وأحاسيسه وفي ظل هذا المعطى الإبداعي يهمّ الشاعر إلى خلق رموز جديدة، ويلج فضاء لا عهد له به من قبل ويدلف أبوابا تدفعه إليها استعارة اللغة الدينية والآيات القرآنية، لاستقاء معاني الوحي بلغة غير اللغة وصياغة غير الصياغة، ولكنها محاولة من الشاعر الغماري لمحاكاته وامتصاص وهج عباراته وإن لن يَبلغ شأوه مهما حاول[2]، بل إن امتصاصه للأسلوب القرآني يصل إلى درجة الذوبان، فيعسر على القارئ معها أن يميز بين النصين أو الخطابين لشدة امتزاجهما أيهما الغائب وأيهما الحاضر لكنه امتزاج يكاد يخلو من السياق القرآني[3]، وقد أشار مصطفى ناصف في فصل الإحساس بالماضي حين تحدث عن فكرة الموازنة بين المعاني القديمة والجديدة ورد بعضها إلى بعض وتعقّبأسرة المعنى عند السلف والخلف جميعا حيث قال: «لابد لنا أن نفهم تطور المعنى على أنه عملية استعارة مستمرة»[4]، فتتأسس لغة الشاعر مصطفى الغماري على لغة القرآن الكريم إذن، حيث نجد حضور اللغة الغائبة يتضاءل في النص الماثل حينا ويقوى ويكثف حينا آخر، ويرجع ذلك جميعا إلى طبيعة النص الحاضر، وإلى الرؤية كذلك التي يتبناها صاحب النص وهي رؤية منطلقها ديني بحت منتزعة من الفكر الإسلامي، فيكون هدفه من وراء توظيفه للنص القرآني هو التأسيس لنص شعري إسلامي

---

(1)_نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2000/4، ص149.

(2)_عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980، ص66.

(3)_محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ص53.

(4)_مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ص107.

خالص معنى ومبنى، يتبنى منهج الثورة الانقلابية الذي يدعو إلى التغيير لكل ما هو مخالف للفطرة الربانية والعدالة العلوية، فينعكس هذا الميل الفكري على صياغته الإبداعية، والتي لا يجد لهامعينا ينهل منه مثل معين القرآن الكريم وموجه الثورة التغييرية، فيجد الغماري نفسه مقودا نحو عبارات ومعاني القرآن، فيوظف مفرداته وتراكيبه وينحت من خصائصه الفنية والجمالية، كما يظهر جليا اعتماده على إيقاعه الموسيقي الذي تصنعه الجمل المتوازنة والفواصل المتجانسة، فيتأسس نصه اللاحق على نص القرآن السابق لكنه يفترق عنه ليجسّد ويثبت خصوصيته وتفرده واستقلاله لأنه يحاوره من خلال ما يقوم به من حذف وإضافة بعض الكلمات أو الجمل أو هما معا لإبراز دلالات جديدة «وتتبدى آلية اشتغال النص اللاحق على النص السابق، من خلال الاستبدال، حيث يتم استبدال كلمات أخرى من خارج النص المرجعي ببعض الكلمات من النص السابق»[1]، لأنهما يشتركان في التعبير عن موضوع واحد يكون وَقَعَ في الزمن الماضي وتكرّر في الزمن الراهن ليدل على إنسانية الإنسان صنيعة الله في أرضه، مهما تغيرت الشخوص وتبدلت المظاهر، فالجوهر واحد لا يتغير ولا يتبدل، فالشاعر الغماري إذا ما تحاور مع النص القرآني الغائب عبر وسيلة الاستبدال، فلأنه يرى بأنه الأنسب للتعبير عن فكرة أرادها أثناء تصويره لما يجري في واقعه المعيش، وهو بذلك يعيد كتابة النص المقدّس من جديد بثوب إنساني جديد لإنتاج دلالة جديدة، بعد تحليله لهذا النص المرجعي «معتمدا في ذلك كله على ما يملك من مرتكزات مرجعية تحمل فكرا معينا... يتشكل من خلاله فضاء تعبيري جديد تتحاور فيه السياقات نتيجة لتوافر نصوص سابقة عليه، وتزاحم بنيات نصية سالفة تتسابق في ذهن القارئ»[2]، حيث يوظف الشاعر مصطفى الغماري المعجم القرآني فيلف به جسد، قصيدته وبذلك يخضع لشبكة من العلاقات يتحكم فيها هذا المعجم فيستغلها لتثبيت قول شعري متميز يستمد شرعيته مما يطرحه في موضوع قصيدته، ومن قوة ارتباطه بهذه المرجعية، ولتأثره بها فإنه يستعير كلماتها التي تسكنها أصوات أخرى فيتلقاها مترعة بصوت الحق فيعيد بناءها في نصه الشعري فتمنحه لمعانا وتميزا يخدمانه في بناء المعنى المراد، وحين يوثق صلته بالقرآن الكلي يسيطر «على أدواته اللغوية والفنية... ويكفي أنه يكاد أن يكون نسيج وحدة، في سلامة اللغة مفردات وتراكيب، وفي صحة العروض، فلا نعثر في شعره التقليدي والجديد معا على أخطاء في النسيج اللغوي والموسيقي، مما يرجع إلى استيعاب تراثنا الأدبي ولاسيما مأثوراته الشعرية وإحاطته بالقواعد البنيوية اللغوية إحاطة

---

[1] _محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص144.

[2] _محمد لخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي: أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص28.

مكنته من تلافي الآفات التي نجدها (لدى) شعراء جيله وما أكثرها»[1] وللحديث عن أثر القرآن في شعره، فإننا إذا عقدنا قراءة له فسنشعر لأول وهلة بأن الشاعر وكأنه يكتب بوحي من القرآن وتحت تأثير سلطته لأنه يعتمد النسج على نسقه في بناء تراكيبه، وأن توجهه إلى القرآن كان ضرورة لا مناص منها لأنه يرى فيه مثل كافة المسلمين المستنيرين والمتطلعين، أن فيه الدواء لكل الأدواء التي كان المجتمع يشتكي منها وفيه الحلول للمشاكل المتردية التي يتخبط فيها،كما أنه يرى أيضا بأن في القرآن ما يعينه مما يطلبه من الأساليب والبيان الذي يساعده على الرفع من مستوى التعاطي الأدبي والفني والزاد اللغوي، لذلك نجد الشاعر فيما سنورده من نماذج لشعره، تنطلق نفسه في الصدور عن روحه والاستفادة من بيانه ولغته وبلاغته إذ يعتمد عليه اعتمادا كبيرا في تنمية الثروة اللغوية واكتساب أساليب أدبية راقية، وتظهر عناية الشاعر بالقرآن ظهورا بالغا في قصائده التقليدية والجديدة معا وتطغى تناصاته مع القرآن على أنواع التناصات الأخرى، حيث تركت بصمات واضحة وطبعتها بالقوة والمتانة والجزالة والأسر، ونستطيع أن نتلمس اتصال الشاعر بهذا المعين الرباني الذي لا ينضب،مثل الشعراء الذين قصدهم بن نبس في اقتفاء النص القرآني بقوله: «وهو يسيطر على شعرائنا، ويطلع من بين أصابعهم في كل دفقة شعرية يمتصونه ويعيدون كتابته، ولكنهم يخافون محاورته، إن القرآن يظل دائما نصا مقدّسا عند الشاعر... المعاصر، يتعلم منه، ويحلم به، فهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها»[2].

وحين نتأمل كيفية تعامل الغماري مع النص الغائب القرآني فإننا نقف عند حقيقة تعلقه به والالتفاف حوله والتزود منه بقوة، وهذا يفسّره تعامله مع قدسيته ورصانته بصدق عميق وعن دراية واقتناع بأنه الكلام الحق الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فيستفيد منه في المواقف التي تعترضه، حين يقوم بربط القضايا التي يتناولها النص القرآني بالظروف الراهنة التي يمر بها فيفصح عن شعور ينتابه أو فكرة تجول بخاطره أو همّ يعتلج في صدره، وباستدعائه للماضي الباطن لخدمة الحاضر يجعله يبتعد عن التكلف الذي لا يضير إيراده لبعض المعاني القرآنية بألفاظها كما وردت في الأصل، ليدل على عميق تأثره وشدة امتزاجه بنسيج القرآن وتعبيره، أثناء تعامله مع الكلمة للكشف عن عالمها وعن الوجود، وهذا لن يتأتى له إلا إذا كان ملما بأسرار اللغة وعارفا بدلالاتها، كي يستنفد ما في المفردة القرآنية من طاقة تعبيرية تتلاءم مع مشاعره، ليعتمد عليها في نقل تجربته وتبليغ فكرته ورؤيته عن طريق الفهم والاستنباط، وقد وصفت قيمة الألفاظ القرآنية من قبل مصطفى صادق

---

[1]_حسن فتح الباب: شعراء الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص202.

[2]_محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص267.

الرافعي قائلا: «أي معنى أعجب من أن تتجاذبك معاني الوضع في ألفاظ القرآن فترى اللفظ قارا في موضعه لأنه الأليق في النظم ثم لأنه مع ذلك الأوسع في المعنى، ومع ذلك الأقوى في الدلالة ومع ذلك الأبدع في وجوه البلاغة، ومع ذلك الأكثر مناسبة لمفردات الآية مما يتقدمه أو يترادف عليه...»[1]، هذه القيمة اللامتناهية هي التي أشرعت الباب أمام الشاعر مصطفى الغماري كما لغيره من الشعراء المعاصرين فعبأ من أفانين القول، وخبر طرق تسخير اللغة وبناء أساليب التعبير واستخدام الرموز الموحية من خلال إحداث المواءمة بين المخزون في الذاكرة ومشاعره الذاتية، ومن خلال نصوع أسلوبه الفني «المتجلي في استخدام مفردات الإشراق ومعانيه الظاهرية»[2]. ولشدة تعلقه بالجذور الإسلامية الأولى فإنه يرتكز في غير هذا الموضع «على التراث في التصوير البياني»[3] وهو إذ يصدر عن طبع صاف فلأنه «يمتاز بإشراقة الديباجة والنصاعة ومتانة السبك...»[4]ولاسيما حين يستعير مفردات النص الغائب القرآني، وحين يقف أمامه كالمسحور المنبهر بهذه المفردات «الذي لا يعلم موضع السحر فيما يسمع من هذا النظم العجيب، وإنه ليحس في أعماقه هذا التأثير الغريب»[5] الذي تتحد في الإحساس به كل الحواس فتحوله إلى رعشة واضطراب يغمران كيان الشاعر بتفاعله مع النص القرآني محدثا الانسجام والتلاقي للنصين الغائب في الحاضر، ويقصد الشاعر الغماري من ذلك التطلع، إلى ترقية لغة التعبير والسمو بها إلى قمة البيان العربي، والانفتاح أيضا على الأبعاد والتصورات العميقة الثاوية خلف بنية النص القرآني، ويتضح من انفتاح الشاعر على النص الغائب قصده لإنتاج المعرفة من النص «بوصفه محتوى الوعي المعادل للوجود الكوني وحركته وما يتمظهر به هذا الوجود من تشيؤ وتكوين ودلالات»[6]، ويقوم بتفجير طاقاته وإفراغ شحناته الدلالية متعديا البنية السطحية مستقصيا ما يستجيب لتجربته الحياتية وما يعانيه من ألم وغربة وما يساير إحساسه بالتمرد، ويعكس طموحاته في تغيير واقعه المتردي، وما يؤكد هذا هو نصه الذي يدلل على إحساسه بغربة عقدية لا هي جسدية ولا اقتصادية، «لأن القضية أبعد من هذا... والقضية لا تتعلق بالانتماء الساذج لهذه العقيدة كما يفهم الكثير من المسلمين اليوم فيعتقدون أن هذا الانتماء يتمثل في ركعات من صلاة، أو امتناع عن طعام لأجل معين، أما شاعرنا فنظرته إلى العقيدة ليست بأبعادها العبادية

---

[1]_مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط8/د.ت، ص247.

[2]_حسن فتح الباب: شعراء الشباب في الجزائر، ص216-217.

[3]_المرجع نفسه، ص217.

[4]_المرجع نفسه، ص203.

[5]_سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1982/7، ص25.

[6]_أبو القاسم حاج حمد: المنهجية المعرفية في القرآن العظيم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، مصر، ص121.

الفردية، بل بأبعادها الاجتماعية على أنها عقيدة في القلوب، ونظام كامل شامل لمناحي الحياة في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية... وهل الأمة الإسلامية اليوم تنظر إلى الإسلام بهذه النظرة الشمولية؟»[1]، هكذا تتجلى غربة الشاعر وتألمه من واقع عقيدته وواقع أمته، الذي لا يجد له دواء شافيا وبلسما نافعا إلا في الواحة الربانية والجنة الوارفة الظلال فيستظل بظلها ويرتوي من مائها، لذلك فإنه ليس له إلا أن يهرع للقرآن دستور الله في أرضه، ولم يكن له أن يتجاوز النص القرآني الغائب بمجرد أن يستلهمه ويوظفه في نصه الحاضر، بل إنه كما قال أحمد زكي كنون عن الشعراء العرب المعاصرين جميعا «ظلت غاياتهم بجانب ذلك تحقيق طفرة شعرية تساير طموحهم اللامحدود في التعبير عن واقع مجتمعاتهم وتقديم بدائل ترسم طريقا للنهوض بها، وفق تصورات ومواقف حددتها ثقافة واكبت إبداعهم، حتى إن شعرهم كان انعكاسا أمينا لهذه الثقافة وتعبيرا عن روح نضالية مواكبة بل صانعة في بعض الأحيان للكثير من التحولات التي عرفتها مجتمعاتهم...»[2]، فإذا ما رجعنا إلى النص الشعري الحاضر للغماري، فإننا نلمس فيه حرارة الفعل وقوة الكلمة المستمدة لأريجها ونفحاتها من قوة اللفظة القرآنية فتمنح الشاعر القدرة والطاقة اللتين يتحطم عليهما الواقع المتردي بجميع أشكاله، وتنمحي عن المجتمع الظلمة وتنفض عنه الأزمة حين يتحول محكم آي القرآن ورؤاه العلوية ومبادئه السامية إلى ممارسات تطبيقية واقعية تنفذ على الأرض وتعكس رغبة الشاعر في التغيير الذي ينشده دوما، لأن الكلمة عنده ترتبط بالفعل، وواقع الأمة لا يفارق خياله أبدا، فهو يرتبط به ارتباط المتمرّد الساخط الرافض، الذي يعيش دائما على أمل قدوم الإنسان الجديد للواقع الجديد الذي ستتغير أطيافه الباهتة وألوانه القاتمة بفعل التغيير الذي يمسح عنه ظلمته بهذا الوضوح يحدد الشاعر دوره وينسج علاقته مع واقعه، دون أن يسقط في تصوير هذا الواقع مادام يطمح إلى خلق واقع جديد عبر الشعر الذي هو «تعبير عن حالة نفس في كل تعقيداتها، لأن ذات الشاعر أضحت حاضرة وملونة لإبداعه، وهو في الآن نفسه يخطط للغد وينظر إلى الأشياء قبل وقوعها، وكأنه يرهص بها، فيرى العالم لا كما هو بل كما ينبغي أن يكون»[3]، فالشاعر الغماري يتصور -إذن- واقعا لا يحسه باقي الناس ولا يشهدونه، إنه الواقع الذي يعتلج في نفسه ويموج في روحه إذا أراد غيره ممن حوله من الناس، معرفته وإدراك كنهه وسبر أغواره، فلابد عليهم أن يخبروا

---

[1]_شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص83.

[2]_أحمد زكي كنون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص46.

[3]_المرجع نفسه، ص36.

عالمه الداخلي ويعوا ما يجول بأعماقه من رؤى وتصورات تنشأ في نفسه وتستيقنها روحه، بدافع الألم والإحساس بالغربة اللذين يكون مبعثهما عدم الانسجام بين الإنسان والعالم[1]، وكيف للشاعر أن ينسجم مع واقعه وهو يرى "خضراءه" (العقيدة الإسلامية) تحيا غريبة في أوطانها، بل إنها في حكم المعدومة تماما، فهو غريب أيضا مادامت عقيدته غريبة ومستلبة ومستباحة، وعلى الرغم من نكوص أبناء جلدته وجحودهم وتبرمهم عن الحق ومجانبتهم للحقيقة فإنه الوفي لعقيدته وسيظل يحمل هذا الهم ويتجرّع مرارة الأحزان وهذا الظلم الذي يقع عليه، والتجني على عقيدته حتى يلوح شعاع الفجر في أفق جديد، وحين يوظف مصطفى الغماري النص القرآني سواء من خلال رمزيته أو صورته الفنية فإنه قبل كل شيء يعبر عن صدى القيم والمبادئ والمثل القرآنية التي تتغلغل في روحه وتفيض في حسه الإسلامي المتوهّج لأنه تشربها منذ نعومة أظفاره، فهي تستقر في أعماقه ويلهج بها لسانه، فالنص الغائب إذن فضلا عن كونه يشع بالرونق والبلاغة وسحر البيان فإنه يجسد عقيدة ويشكل منهجا بتغيير حياة الناس واقتيادها نحو الأجود والأرجح، فلا غرو أن يستلهم مشاعره ويصوغ شعره من نبع القرآن الصافي، ويستقي من مائه السلسبيل الرقراق وينسج بخيوط غزله أبهى الحُلل، وقد عبر بلسان حاله عن هذا في إحدى قصائده قائلا:

أودع الله في الجـــوانح قلـــبا يشتهي حنينه الريـــحان

شاعر..يزرع الوجـــود ســـلاما ومن الشعر يزهر الإيـــمان

إنما الشعر في الحيـــاة ورود وسواه التقطـــيع والأوزان

صنعته من بشائر الأمس بشـــرى لغد.. ملء جنبه القـــرآن[2]

حين نتحرى الألفاظ والتراكيب القرآنية التي استدعاها الشاعر لإنتاج دلالته الشعرية وصارت جزءا من نسيج قصيدته حيث ارتبط في متنها النص الغائب بالنص الحاضر، وصار أيضا الاسترفاد بهذا الرباط التواصلي محققا للانسجام ومحدثا للتمازج المتوالد، فإننا نجد بأن نص الشاعر لم يخل من هذا الرافد و لم يعدم الاستعانة بقوته واستقامة بنيته وعمق صوره وصلابة معانيه، حيث نعثر عليه يرسم صورا كانت في الأصل ابنة زمانها ومكانها الذي نزلت فيه والمناسبة التي وردت بسببها، لكن الشاعر يطوعها فلم تعد بمنأى عن الحدث الحالي وعن الواقع الذي يعيشه، فترد الصورة خليطا من

---

[1]_عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1981/2، ص26.

[2]_مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، مطبعة زبانة 1978، القصيدة بعنوان: صلاة في محراب الزمن الأخضر كتبت بين 4 و10 جانفي 1975، ص59 .

قيم إنسانية قديمة وحديثة حيث استرفد الشاعر كلمات منه، وكمثال على ذلك:

مذ أفرغت منا العقول وأطلقـــت منا اليـــدان

قطعـــ يد لم تهو غـــير هوانها.. قطعت يـــدان[1]

يتضح من قراءة البيتين بأن الصورة منتزعة من سورة المسد في قوله تعالى :

﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١ مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ ۝٢﴾[2].

يلاحظ كيف استعمل دالة (قطع) وهي مخالفة للدالة الأصلية (تبّ) من حيث اللفظ ولكنهما يتفقان في الدلالة فيكون بذلك استدعاء الصورة بمثابة استدعاء لمعنى حدث في الماضي يكون قد تكرّر في الزمن الحاضر، وسيظل يتكرّر متى توافرت شروط حدوثه في الواقع لذلك استعان بالتكرار للفعل ولنائب الفاعل الذي كان في المرة الأولى مفردا وفي المرة الثانية بصيغة المثنى دالا على أن "أبا لهب" هذه الشخصية الفظة المعادية لدين الله ولرسوله، قد تتكرّر لدى كل إنسان يفقد عقله واتزانه فيحيد عن الحق وعن الصواب فيطلق يديه في الفساد والغيّ، فسيكون مصيره حتما مماثلا لمصير صنوه الذي سبقه بالغيّ والثبور.

فالصورة الشعرية كما هو ملاحظ استمدت قوة دلالتها وعمق معناها من الصورة القرآنية جعلت منها خلفية للموقف الشعوري المعاصر، الذي ينقله الشاعر عبر استخدامه للكلمات التي تناسب هذا الموقف وتناسب السياق الواقعي رغم أنه ألبسها رداء جديدا، ولكنها تسوق إلى دلالة واحدة توحي بمشاعر الغضب والوعيد لمن يعبث بمصير الأمة. ويتبدى استرفاده بالكلمات القرآنية أيضا واستدعاؤه للتصوير الرمزي الذي يزخر به القرآن الكريم حين يستخدم أسلوب المفارقة متوسلا بما تحتويه اللفظة القرآنية من طاقة ويتجلى هذا في دالتي: (الويل – الكوثر) في قصيدة "نجوى":

قزم وعمـــلاق هما ذاك المحـــيط الأصـــغر

صنفان: ذاك جـــزاؤه (ويل) وهـــذا (كوثر)

يا خالق الإنسان..كم تعطي.. وكم ذا يكفر![3]

---

[1]_مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص34.

[2]_سورة المسد،الآيتان 1 – 2.

[3]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص98، القصيدة كتبت في 14-07-1983وتتشكل من 23 بيتا يدور موضوعها حول حقيقة الكون وطبيعة الحياة والبشر.

وما ذاك إلا ليقر حقيقة ربانية في هذا الوجود وهي أن الله سيعاقب العاصي ويثيب المطيع لامحالة، لكنه وظف هذه الحقيقة لخدمة فكرة حديثة/قديمة ستظل تتكرر في الوجود ما بقي الإنسان على ظهر الأرض وهي تذكيره بمصير صنفين من الناس، إنسان استخلفه الله في الأرض فعمرّها وأحسن أداء رسالته والقيام بأمانته، فسيكون جزاؤه الكوثر، وآخر أعرض ونأى بجانبه عن الحق ونكص على عقبيه فسيكون جزاؤه الويل والعذاب والهلاك، وباستعارة الشاعر للكلمتين فإنه يكون قد وظفهما معا ليصنع من تقابلهما أي من الطباق معنى ينسجم مع اللحظة الذاتية التي يعيشها من خلال استيحاء فني دقيق، وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر الغماري قد استعار كلمات قرآنية بعينها تكررت كثيرا في معجمه الشعري مثل: (الموت – القهر – الحزن ... وغيرها) للتعبير عن عالم وعن واقع شبيه يعيشه الإنسان المعاصر كان قد عاشه من سبقه في العصور القديمة، واستدعاء الشاعر لهذه الألفاظ المعجمية دلالة على المعاني التي تتوالد وتتحقق مرات ومرات في عالم إنسان اليوم وواقعه الذي هو فيه، وهنا نأتي لنقرر حقيقة أدبية كان قد أشار إليها جان بول سارتر في مؤلفه: "ما الأدب؟" حيث يقول: «فإن العمل الفني ليس مجرد حقائق طبيعية، ولكنه مطلب من المطالب وليد موهبة، فإذا تناولت هذا العالم بما يحتوي عليه من مظالم، فليس ذلك لكي أتأمل هذه المظالم في برودة طبع بل لكي أردها حية بسخطي، وأكشف عنها، وأبعثها مظالم على طبيعتها، أي مساوئ يجب أن تمحى، وبذا لا يكشف القارئ عن العالم في عمقه الذي صوره فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ وسخطه وإعجابه به»[1].

ويظهر الغماري أيضا في محاورته للنص القرآني الغائب من خلال تصويره البياني المميز فيمتص بعضا من العناصر التصويرية المكرّسة في النص الغائب، مضيفا إليها عناصر إبداعه الجديدة، لكي يصل إلى مكامن الأشياء وبواطنها عندما يلجأ إلى التعبير عنها محاولا الوصول إلى الحقيقة التي ينشدها، ونجد هذا يبرز جليّا في قوله:

حينما يلقح في البور العقيم

ينسل الليل بشيطان رجيم

وتواري سوأة الدب تواريها الصور

والكلام السقط

[1]_جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة:محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1971، ص73.

واللحن الأغر[1]

فقد اتكأ الشاعر عل عبارة (وتواري سوأة الدب تواريها الصور)، التي نعثر على جزء منها مذكورا في قوله تعالى في سورة المائدة:

﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ﴾[2].

من أجل أن يمتص قوتها وطاقتها البنائية والمعنوية معا وتكون سبيلا ينفذ الشاعر عبره لتأييد ودعم السياق الشعري، وقد أسعفته بالفعل في تسليط الضوء على الراهن ورسم صورة واقعية للصراع الفكري المتأجج وذلك المكر الذي يحيكه الفكر المعادي للفكرة الإسلامية، والذي سرعان ما تنكشف سوأته التي تتوارى خلف كذبة مبادئه المغلوطة وصور قيمه المشروخة، وقد يبلغ السياق الشعري بالشاعر بأن لا يكتفي بمجرد الحوار بل يصل إلى حد الاسترفاد بالنص القرآني الغائب كما هو، حيث يصل إلى التنصيص معه:

والتين والزيتون قصة عاشق[3]

وحتى يبني صورته الشعرية بحرك الآية التي وردت في الأصل كقسم أقسم به المولى تعالى في قوله:

﴿وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيۡتُونِ ١ وَطُورِ سِينِينَ ٢ وَهَٰذَا ٱلۡبَلَدِ ٱلۡأَمِينِ ٣ لَقَدۡ خَلَقۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ فِيٓ أَحۡسَنِ تَقۡوِيمٖ ٤﴾[4].

غير أن الشاعر قد أخرج الآية من سياقها القرآني حيث أبدلها من صيغة القسم إلى مبتدأ، وإن ظلت تتحرك في دلالتها القرآنية، لأنه قصد بذلك استيحاء صورته من الواقع المعيش فاستبدل المعنى القرآني بمعناه الشعري الدال، فضمنه سياقه لتحل الآية محل ألفاظ كان عليه إبداعها خلال نصه الحاضر، فيكون بذلك قد بتر المعاني القرآنية من سياقها، وكان عليه أن يخرجه من دلالته الأصلية

---

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص83، المقطع من قصيدة بعنوان: على هامش لقاح، من الشعر الحر كتبها الشاعر بتاريخ: 24-04-1983، ويدور موضوعها العام حول احتدام الصراع المذهبي المعاصر ومن خلاله يحاول كشف ما ووري من عيوب التيار الشيوعي.

[2]_سورة المائدة، الآية 31، وهي مكملة للآيات الأربع التي سبقتها وهي التي تحتوي على مقتضب من قصة ولدي آدم عليه السلام، قابيل وهابيل.

[3]_مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص134.

[4]_سورة التين، الآيات 1 - 4.

ولكنه ظل يتحرك في تلك الدلالات عندما جعلها دلالات لعصره الذي جاءه الموج من فوقه ومن تحته، وقد وفق الشاعر في تغيير واقع قرآني غائب من سياقه الحقيقي إلى سياق مجازي جديد لإبداع دلالة ناشئة جديدة، وتبدو المحاكاة جلية أيضا لدى الشاعر للنص القرآني من السورة القرآنية برمتها إذ تنسل الصورة الشعرية وتنمو التجربة ويفيض عطاؤها ويلوح أوارها بمجرد الإلماح لسورة معروفة في كتاب الله تعالى بسياقاتها الحقيقية ونفحاتها الروحانية فيتمكن الشاعر من نقلها إلى فضاء النص الحاضر فيكون التصوير مستلهما ومستوحيا للأجواء الإيمانية والعقدية التي تحتويها السورة، فيمتصها ويحولها إلى الواقع المعيش، ونجد هذا يتجلى في استخدام الشاعر لسورة الفتح:

ومن سورة "الفتح" تسكر ليلى ومن روعة القدر المؤمن[1]

فسورة الفتح بمعانيها ودلالاتها المفضية إلى بعث البهجة والانشراح في النفس والاطمئنان على مصير العقيدة الإسلامية والانتشاء بتحقيق النصر والفتح المبين على قوى الضلال، تنعكس على واقع الشاعر الذي يريده متفوقا ومنتصرا عندما يمكن فيه للعقيدة وللفكرة الإسلامية وتعلو فيه راية التوحيد، لأن القرآن لازال حاضرا بقوة في واقع الأمة هذا.

ويلاحظ أيضا في موضع آخر حيث يستدعى حشد من مفردات النص الغائب، فتغرق النص الحاضر عندما لا يظهر الجهد الإبداعي من لدن تجربة الشاعر فترد الصورة الشعرية باهتة تخلو من الحركة والحرارة التي كان ينبغي عليه أن يرسلها في كلمات وتراكيب معجمه الشعري ومن ذلك قوله:

كفروا بمعجزة العصور

بالمرسلات

العاصفات

الناشرات

الفارقات

الموغلات مع الهجير[2]

فهذا الترجيع الاجتراري الذي يلاحظ خاليا من البصمات الإبداعية إنما هو تكرار فج للكلمات

---

[1]_مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص83.

[2]_مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص67.

القرآنية التي وردت في مفتتح سورة المرسلات:

﴿وَالْمُرْسَلَاتِ عُرْفًا ﴿١﴾ فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا ﴿٢﴾ وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا ﴿٣﴾ فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا ﴿٤﴾ فَالْمُلْقِيَاتِ ذِكْرًا ﴿٥﴾ عُذْرًا أَوْ نُذْرًا ﴿٦﴾ إِنَّمَا تُوعَدُونَ لَوَاقِعٌ ﴿٧﴾﴾[1].

حيث جعل توظيف الصورة القرآنية ومفردات النص الغائب تطغى على المستوى الإبداعي فكادت الصورة الشعرية والخيالية تخلو من الماء والرواء إلا من الإيقاع القرآني المعجز الذي شحن به القصيدة، مع الإخلال به هو أيضا عن قصد أو عن غير قصد.

ونحن نحاول أن نميط اللثام عن أثر المرجعية القرآنية في بناء النص الشعري لدى مصطفى الغماري، ونكشف بذلك بؤر التوتر في مخيلته الإبداعية المتداخلة مع النصوص القرآنية والمفردات والإيحاءات الغائبة في شعره، فإننا نهدف إلى الوقوف على مواطن مقدرته الفنية والأسلوبية التي استطاع من خلالها إقامة تلاقح وتواشج واتصال مع تلك النصوص والتراكيب الغائبة، لأن هذه المرجعيات كما اعتبرها النقاد الحداثيون مصدرا من مصادر البوح الفكري والإلهام الشعري إذ يؤكد هذا الرأي علي عشري زايد في قوله: «إذا كان الكتاب المقدس هو المصدر الأساسي الذي استمد منه الأدباء الأوربيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية، فإن عددا كبيرا منهم قد تأثر ببعض المصادر الدينية الإسلامية وفي مقدمتها القرآن الكريم، واستمدوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشخصيات التي كانت محورا لأعمال أدبية عظيمة»[2]، ويعتمد الناقد ذكر نماذج من الشعراء الذين تأثروا بالقرآن أمثال: "دانته" في "الكوميديا الإلهية" و"جوته" في ديوانه المشهور "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"، و"فيكتور هوجو" في عمله الأدبي "ديوان المشرقيات"، وهو المصدر ذاته الذي درج عليه إبداع الشعراء العرب المعاصرين وعبروا من خلاله عن تجاربهم الخاصة لذلك لم يعدم الغماري ضرورة عودته لهذه المرجعية التي أيد بها تجربته وقوى وأسند مواقفه ورؤيته لذلك نجد الرؤية الشعرية المستلهمة من النص القرآني الغائب هي السائدة والمهيمنة في شعره على مساحات واسعة منه، بسبب إيمان الشاعر الشخصي واعتقاده بأن العودة إلى هذا الدستور هو الحل لخروج الأمة العربية والإسلامية من وكدها، فكان اعتصام الرجل بهذا الحبل شحنة لتفجير طاقاته الدلالية ومغذيا لعقله وقلبه ونفسه بالقيم الإنسانية والأخلاقية، وهذا ما تشي به نصوصه وتطفح به

---

[1]_سورة المرسلات، الآيات 1- 7.

[2]_علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص75.

تجربته، كما شكل لديه رؤية يقينية حول المستقبل الواعد بجبر الانكسارات ورأب التصدعات التي ترزح فيها الأمة، لذلك لا غرو ولا مراء في أن نلحظ من خلال نصوص الشاعر المستحضرة للقوة الغائبة والغالبة في آن، بأن القرآن بالنسبة إليه كان متنفسا رحبا يسعفه في إنتاج الدلالة التي تمكن القارئ من مسك الحقيقة التي يرمي إليها، «وإضفاء الحيوية والقيمة التفاعلية على التجربة الشعرية وإكساب المعنى عمقا وتحفيزا وتفاعلا خلاقا ما جعله أكثر حضورا وفاعلية في النفوس»[1]، لاسيما عندما أعاد نصه الشعري إلى المرجعية التركيبية القرآنية حيث استطاع أن يمتص المعاني المتناثرة في آي القرآن ويتشربها في نصه الشعري، ويوظفها للتعبير عن تجربته الخاصة فيرد نصه الحاضر متماهيا مع النص الغائب، بالإضافة إلى أنه من حجية هذه المرجعية فكانت له دعامة قوية لمواجهة من يخالفونه الفكرة من الملحدين والمتنكرين للعقيدة السمحاء، ولتحكمه في ناصية اللغة واقتداره على حسن التصرف في الألفاظ والعبارات، استطاع أن يوظف النص القرآني الغائب من حيث الأسلوب واللفظ والمعنى، فيتآزر عنده النصان فيضفي على الماثل إشراقا فنيا وتألقا جماليا، وعندما يريد الشاعر الغماري التوطين لحقيقة ثابتة بالدليل القاطع «فإن النص الشعري لديه يتسع بانفتاحه وفضائه بالتفاعل مع المرجعية القرآنية، سواء أكان تفاعلا كاملا مع الآية أم جزءا منها، ورغم أن النص القرآني في هذه الحالة قد يجهز على النص الشعري فيذيبه ويتلاشى أمام روعته وبلاغته وإعجازه، إلا أن الشاعر ببراعته الفنية لا يكاد يشعرك أن ثمة تباينا واضحا بين النصين»[2]، ويتجلى هذا بوضوح دقيق خاصة إذا احتوى الشاعر النص الغائب واستقبله ممهدا لذلك فيغدو السياق الجديد معبرا عمّا يختلج في نفسه ومفصحا عن الفكرة التي يرنو إليها.

ونجد الشاعر أحيانا أخرى يوظف النص القرآني الغائب بطريقة غير مباشرة إذ يكتفي بالإشارة لآيات القرآن الكريم معتمدا على براعته ومكنته اللغوية وقدرته الإبداعية، فباستخدام التعبير المكثف يوظف اللفظة القديمة في انزياح لغوي جديد، ليقلص المسافة ويلغي الهوة بينه وبين القارئ الذي يكون جهاز استقباله مشرعا، حينئذ لوصول المفردات والرؤى الجديدة والعواطف المكنونة والانفعالات والمواقف المكبوتة، كما يكون قد استطاع أيضا أن يحقق وهجا وبريقا فنيا وتأثيرا استيتيكيا في نصه المولود:

---

[1]_إبراهيم الدهون: المرجعيات القرآنية في شعر حسان بن ثابت وأثرها في بناء النص الشعري،مجلة المرجعيات في النقد والأدب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، تموز 2010، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط2011/1، مج1،ص364.

[2]_المرجع نفسه، ص366.

طفل.. كما يولد الأطفال وانبعثت بشائر الله في أعماقه قيما

تبرعم الورد يا خضراء وانبثقت منك الفواصل توحيدا هوى نظما

ويزهر الضوء في الوادي.. حمائمه غنت سلاما.. فولى الشرك منهزما[1]

وهو الذي يستلهمه من قوله تعالى: ﴿وَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ إِلَّا رَحۡمَةٗ لِّلۡعَٰلَمِينَ﴾[2].

وفي تلاقحالنصين إشارة إلى أن عقيدة التوحيد التي جاء بها الرسول عليه الصلاة والسلام هي السبيل الأوحد لاجتثاث الناس من حمأة الفساد وبؤرة السقوط والاعتلاء بهم إلى الفضائل السامية التي تعود على الجميع بالرحمة والفائدة، وبذلك يكون قد نقل المتلقي من فهم للسياق العام الذي جاءت به الآية إلى سياق آخر خاص يثيره الواقع المعيش، فيسد النص القديم فراغا في النص الجديد ويجيب عما يجيش بمدخلات الشاعر.

ويمتح الشاعر الغماري نصوصه الشعرية من نبوع القرآن الخصبة وفيض عطائه اللامتناهي حين يتفاعل مع نصوصه الغائبة فيقوم باستحضارها ليرسم لوحاته الفنية.

ويظل الشاعر يهتم لواقع الأمة ويهتز كيانه ويقض مضجعه ويملأ صدره بالآلام والأحزان فيفزع لما يلم بالمسلمين من فساد ودمار وذل وانحطاط وسقوط في مهاوي الرذيلة، فيتذكر مصائر الأمم البائدة حين حادت عن أمر ربها و لم تحكم الدين والمبادئ والقيم الإنسانية الرفيعة في حيواتها، فنلفيه يتناص مع بعض آي القرآن ومفرداته في بعض مواقع قصيدته "هذي المصاحف يا إله":

هذي المساجد تشتكي..

هذي المصاحف.. يا إله

ما ذنبها..؟

حتى تُمزّق أو تحرّق.. يا إله

ركبوا الظلام لها..

وعاثوا في كتابك.. يا إله

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1983، ص30.

[2]_ سورة الأنبياء، الآية 107.

مدّوا خناجر حقدهم

في عز بيتك يا إله

والناس لا سمع يُصيخُ لمنذرين ولا شفاه[1]

واقع الناس هذا الذي يتأفف منه الشاعر، لا يبعد كثيرا عن واقع مماثل كانت ترزح فيه أقوام سلفت عبّرت عنه بعض آيات القرآن التي تشربها الشاعر ومنها النص الذي يتفاعل مع نصه الشعري تماما وهو قوله تعالى:

﴿ ظَهَرَ ٱلْفَسَادُ فِى ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ بِمَا كَسَبَتْ أَيْدِى ٱلنَّاسِ لِيُذِيقَهُم بَعْضَ ٱلَّذِى عَمِلُوا۟ لَعَلَّهُمْ يَرْجِعُونَ ﴾[2].

ومن الألفاظ التي يتحد معها موقفه الشعوري وتنساب معها تجربته الشعرية، كلمات قرآنية يتمازج فيها الموقفان ويتلاحم فيها التصوران، فالأول قديم لا يمكن للبشرية أن تنساه أو تتناساه والثاني جديد سليل الراهن لكنه لا يختلف عنه كثيرا فما أشبه اليوم بالبارحة، حيث ترد المفردة كمؤشر رامز لهما، ومن هذه الألفاظ القرآنية: «ذبحوا – طغوا – ثمود – كنود – عاثوا – السعير – منذرين –السراب – الصلاة – الرسالات – يمكر – دانية»[3]، حيث تتمفصل كلها حول ظاهرة الفساد والتجرأ على العقيدة الإسلامية وأهلها فترد في عدد من الآيات القرآنية التي تصف الموقف ذاته ومنها قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلْإِنسَـٰنَ لِرَبِّهِۦ لَكَنُودٌ ﴾[4].

وهو الموقف الذي يؤكد فيه خالق الإنسان بأن طبع مخلوقه، الجحود والنكران للجميل الذي أسداه الله له وجبله عليه.

وقوله أيضا: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۝٦ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ۝٧ ٱلَّتِى لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِى ٱلْبِلَـٰدِ ۝٨ وَثَمُودَ ٱلَّذِينَ جَابُوا۟ ٱلصَّخْرَ بِٱلْوَادِ ۝٩ وَفِرْعَوْنَ ذِى ٱلْأَوْتَادِ ۝١٠ ٱلَّذِينَ طَغَوْا۟ فِى ٱلْبِلَـٰدِ ۝١١ فَأَكْثَرُوا۟

---

[1]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص82.

[2]_سورة الروم، الآية41.

[3]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف من قصيدة: هذي المصاحف: يا إله،ص79 -84، وقد كتبت في تاريخ: 07-11-1986.

[4]_سورة العاديات، الآية 6.

فِيهَا ٱلْفَسَادَ ﴿١٢﴾ فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ ﴿١٣﴾ إِنَّ رَبَّكَ لَبِٱلْمِرْصَادِ ﴿١٤﴾ ﴾[1].

وقوله أيضا: ﴿ وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَرًا فَسَآءَ مَطَرُ ٱلْمُنذَرِينَ ﴾[2].

من أجل هذا الواقع القاسي الذي يعيشه المسلمون اليوم، يتصدى الشاعر لمجابهة الوضع فيستنجد بلغة وبلاغة القرآن فتنجده حينما يفجر طاقات كلماته وتراكيبه فيكسبها لغة شعرية قادرة على التعبير عن آرائه ومواقفه وانفعالاته الغزيرة، وبالعودة إلى تفاصيل القصيدة المذكورة نجده يقول:

أبناء من ذبحوا السلام رأيتهم ذبحـــوا الورود

حمل السعير سُعارهم وطغوا كما فعلت ثمود

* * *

الليل يلتهم المسافة أحمُر الـــرؤيا حقُودْ

وجها فرنسيّ الحدود وإن تقنّع بالجدود

الدرب يعـــرف وشمه..

ما أبشع الوجه الكنود![3]

لا يمكن أن يراود القارئ شك ولا مواربة في التفاعل المكثف بين اللغتين، فالنص الشعري يفيض بكلمات النص الغائب الإشارية الدالة بعمق على ما يعتري الواقع من تدني مستوى العلاقات الإنسانية وطغيان منطق الغاب وعالم الحيوان، حيث تنعدم كل معاني الأخوة والإنسانية والمثل الرفيعة بل إن مستوى المعاملة في ظل هذا الوضع يكون أدنى وأضل سبيلا، ومن ثمة يبدو وأن الشاعر قد وفق إلى حد كبير في إحداث اللحمة بين اللغتين والنصين والزمنين، وتمازجت المعاني إلى درجة لم نشعر معها أن ثمة بونا واضحا بين النصين، عندما استطاع أن يوظف النص القرآني فيكون تدعيما فنيا لموقفه من أوضاع أمته، وامتزاجا بالسياق الجديد وتوافقا مع حالته النفسية والفكرية.

ويستمد النص الشعري لدى الغماري غذاءه وتنتشي روحه ويعبق أريجه من فيض نفحات النص الغائب القرآني، حين تتعمق الجراح ويتصعد الألم فتعلو الصرخات وتخيم الأحزان فتتفجر ثورة

---

[1]_سورة الفجر، الآيات 6-14.

[2]_ سورة الشعراء، الآية 173.

[3]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص81.

الشاعر ويتقد في عمق ذاته الإحساس المتوتر النابض بالحياة، وهو الذي يمتلك الأداة الفنية، والمقدرة الإبداعية والمعرفة القرآنية، فإذا حزبه الأمر فإنه يسترفده بالاتكاء الشمولي على الآية القرآنية التي تحوي تصورا عقديا يعتبر أساسا من أسس بناء العقيدة الربانية، ويبث حقيقة رسالية فلا انتصار على الجراح والأحزان والآلام إلا بالانتصار لله عزّ وجل ولدينه أولا، تعرض لنا هذه الملامح في قوله:

تأبـــى الملامح غربة شمطاء تسكـــر من دمانا

تـــندس ملء وجودنا رهقا.. وتظلم في ضحانا

* * *

من نحن؟ وانطلقت جياد الرفض أقرؤها قصـــيدة

همًّا بذاكرة الخليج يعـــيد لي كـــبر العقيدة[1]

حيث يورد الشاعر نصه الشعري هذا كصدى للنص القرآني الغائب الذي يبين السنة الكونية وشرعة الله في الحياة البشرية فيدل عليها قوله تعالى:

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ ﴾[2].

هذا القانون الأكيد أو هذه المعادلة الإلهية المفروضة، سبق في كتابه ألا تتحقق في الواقع إلا بتوفر طرفيها أي أن انتصار المسلمين وتثبيت أقدامهم مرهون بنصرتهم لله أي بإتباع طريقه والتمسك بدينه والعمل بشريعته، والشاعر على يقين تام بتفاصيل هذا الناموس الكوني، لذلك فهو مقتنع بأن التمكين للعقيدة الإسلامية وتوفير السكينة والسعادة وسيادة العدل والمساواة والأمن والسلام لن يتحقق إلا بدفع ضريبة الدم والجهاد في سبيل الله.

والشاعر الغماري حينما يخاطب الثورة المؤيدة بنصرة الله لأنها على طريق الحق الذي حاد عنه الكثير من أتباعه وتنكروا لأصلهم فهو يراها المحررة لكل المستضعفين المقيّدين، والمفرجة عن المكروبين من الفقراء والثكالى والمساكين والمحقورين، هذه الثورة المباركة كتب الله لها أن تكون فتحا عظيما على المسلمين وخيرا عميما لهم، ويجد الشاعر شاعريته تنساب مع ما استقر في مخزون ذاكرته من المحفوظ المتواري خلف الحجاب من كتاب الله فإذا به يتناص في هذه المعاني مع قول الله تعالى:

---

[1]_مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1980، ص84 – 85، القصيدة بعنوان: أهوى صباحك.

[2]_سورة محمد، الآية 7.

﴿فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَٰنُ إِلَىٰ طَعَامِهِۦٓ ﴿٢٤﴾ أَنَّا صَبَبْنَا ٱلْمَآءَ صَبًّا ﴿٢٥﴾ ثُمَّ شَقَقْنَا ٱلْأَرْضَ شَقًّا ﴿٢٦﴾ فَأَنۢبَتْنَا فِيهَا حَبًّا ﴿٢٧﴾ وَعِنَبًا وَقَضْبًا ﴿٢٨﴾ وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا ﴿٢٩﴾ وَحَدَآئِقَ غُلْبًا ﴿٣٠﴾ وَفَٰكِهَةً وَأَبًّا ﴿٣١﴾ مَّتَٰعًا لَّكُمْ وَلِأَنْعَٰمِكُمْ ﴿٣٢﴾﴾[1].

يتداخل هذا النص الغائب مع الحاضر في قوله:

فتزهر الخضراء حبا

زاد لها الشوق المقدس

من رؤى الماضين سكبا

في مقلتيك الله

ميدي

وازرعي الساحات قضبا

وعلى الجفاف المر..

ثوري..

واسكبي عنبا وحبا

فلأنت، والفقراء ملحمة الضياء

تشل حجبا..

وتفك قيد الثائرين

تلمهم دفئا وقربا

وتخايلي مطرا..

حدائق..

من ربيع الضوء غلبا[2]

[1]_سورة عبس، الآيات 24- 32.

[2]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص 164- 165.

من ألفاظ وتراكيب ومعالم وإيقاع سورة عبس، يستقي أوار قريضه ويجتث معانيه الدفينة في عمق هذه اللغة الإشارية الرامزة وهذه الموسيقى الموحية الدالة على التماسك والقوة، والمنسجمة مع موضوعه المفضي للثورة على الخضوع والخنوع والاستبداد، فالشاعر بهذا التداخل نجح أيما نجاح في بلورة موقف شعوري ونفسي خاص به، لأنه يشتغل حول جذور الفكرة فحرص على استقاء الرؤية الشمولية من منظور عقدي بحت فاستطاع بذلك تفجير أجواء تناصية تحيلنا في الحقيقة على الكثير من النصوص القرآنية الغائبة التي تتكرر عندها الصورة والموقف ويحضر فيها المعنى، ويستبدل الشاعر معانيه الشعرية الراهنة بمعان قرآنية دالة ويضمنها سياقاته فيجعلها تحل محل ألفاظه الشعرية التي كان عليه إبداعها وإخراجها عبر إنتاجه الشعري، فلا يلبث أن يقطع تلك المعاني القرآنية عن سياقاتها التي وضعت لها لكن الشاعر يبقى مرتبطا ومتواشجا مع النص الأصل محافظا على دلالاته، عندما تتحد ذاته بالموضوع المطروق فيجعلها هي ذاتها دالة على عصره ومتناسبة مع واقعه الذي ينفتح عليه ويسجل فيه تجربته، فالمعاني والدلالات هي، هي التي تتزاحم في خاطره وتراود خياله أثناء لحظات تأمله، فحين نُمعن النظر ونتفحص قوله:

أشاهد فيك رموز الضحـــى

كمشكاة نور تضيئ الدروبا

وما أروع الشوق عند اللقاء

وأروع من شوقنا أن نـــوبا[1]

نجد الشاعر بحسه المرهف وقناعته الراسخة وإيمانه العميق بعقيدته التي ملكت عليه شغاف قلبه وغمرت وجدانه فتوله بعشقها، يرى فيها النور والضياء الذي ينير درب السالكين لهذا العالم المظلم ويزيح العتمة التي تخيم على الوجود ويبدد الظلمة التي تقفل القلوب القاسية، ويشرح الصدور التي تربع فيها الكره وغشيتها الأحقاد، إنه نور المشكاة التي تجمع الأشتات ويتعانق بها الماضي مع الحاضر ويتلاشى فيها الزمان والمكان، فالشاعر بقصد أو بدون قصد وجد نفسه يتداخل بلغته الشعرية وبفكرته الموضوعية مع الفكرة الدينية واللغة القرآنية، إذ يتداخل ويتفاعل مع قوله تعالى:

﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ

[1]_مصطفى الغماري: قراءة في زمن الجهاد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1980، ص47.

نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴾[1].

يغذي الغماري شعره بكلمات: (الضحى – المشكاة – النور – تضيء – أطوي)، فتجعله منفتحا ومتعالقا مباشرة مع النص الغائب، حيث تكسب معانيه عمقا وتزيد لغته تأنقا وألقا وأسلوبه بلاغة ومتانة، تفضي جميعا إلى منح المتلقي صورة شعرية جلية، كانت قد استوحت روح الآية فجُعلت تتنفس داخل الخطاب الشعري، لترسل ظلالها في دواخل النفس البشرية التي تهفو إلى عالم الصفاء والجمال اللذين تبثهما معاني النص الغائب السامية وتنفخهما في روح النص الشعري.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر يتعامل مع ألفاظ النص القرآني الغائب كمحفز دلالي يستنفر الذاكرة ويستثير المحفوظ المخزون لصنع المشاهد التي تحفل بالحركة في الفضاءات الزمانية أو المكانية أو لتحريك الشخوص في حد ذاتهم، فتتحرك من ثمة عنده عملية التخييل وهو ما يؤكد بأن توظيفه للكلمات القرآنية يكون على أساس أنها مشحونة بطاقات قوية وعلى قدر كبير من المرونة وليس ألفاظا جافة لها دلالات محددة، فنلاحظ بذلك بأنه متحرّر تماما من قيود حرفية النقل والمحاكاة[2] فإذا عدنا إلى إحدى قصائده التي تزخر بهذه الألفاظ والاستعمالات نجد ذلك يتجلى في قوله:

–يا ريح اشربي الأيام حسرة!

–طيفها يروي العطاش الهيم

–عسعس الليل بها وانشق عن رؤيا جديبه

–وسقتنا من كروم الحب في "لاهور" أكوابا دهاقا

–إن تكوني يا جراح الدرب ينقضّ جدار وحديد

–طيفها يُروي العطاش الهيم[3]

---

[1]_ سورة النور، الآية 35.

[2]_عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس2001، ص367.

[3]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص71–75، القصيدة بعنوان: ليس لي إلا هواها، كتبها الشاعر بتاريخ: 13-11-1982.

فإذا عدنا إلى استخدامه لكلمة "الريح": (يا ريح اشربي الأيام حسرة) هذه الكلمة التي تعودنا التعرف عليها معاقبة مدمرة للأقوام الذين سلطها الله عليهم (ريحا صرصرا عاتية) فتأتي على أخضرهم ويابسهم فلا تدع منه ومنهم شيئا إلا آثارا دالة على أماكن تواجدهم ترويها الأيام، هذه الريح التي شكلت دالا كبيرا ينتشر انتشارا أثيريا فتفصح عن القوة الإلهية اللامتناهية، حين وظفها الشاعر في هذا الموقع بقيت دائما معادلا سيميائيا لقوة الفتك والدمار، لكنه بملامسته لعمق دلالة اللفظة القرآنية فإنه أعاد شحنها بمدلول جديد، بحيث جعلها ريحا على قوتها لا تستطيع اقتلاع أصول العقيدة الثابتة في الأرض، وعبثا تحاول ذلك لأنها ستبوء بالفشل والحسرة، وهكذا يكون الشاعر قد نفث فيها روح معانيه الجديدة التي تدل على عمق الفكرة وأصالة المبدأ وصلابة الموقف الذي لا تلينه الجراح ولا تقهره ولا تهزمه الأهوال والمواجع التي ألمت به.

ويتبدى أيضا حضور الخطاب القرآني في الخطاب الشعري في عبارات: (العطاش الهيم – عسعس الليل – انشق عن رؤيا – أكوابا دهاقا – ينقض جدار)، كلها عبارات مستلهمة ومستدعاة من تراكيب ومعاني القرآن الكريم، فكانت بمثابة الصدى للسابق على اللاحق رغم أن الشاعر قد أكسب هذه الدلالات القديمة مضامين حديثة إذ انتقل بها من معانيها المعجمية الحقيقية إلى معان أخرى رمزيةتخدم فكرته وشعوره، ويكون قد انتقل من واقع العبارات القرآنية القديم إلى الخيال ليختزلها ثم يحولها إلى واقع شعري جديد، هذه العبارات التي تناص معها الشاعر وتشربها من آياتها الكريمة رغم أنه خالفها بعملية القلب لمبانيها في بعض الأحيان، إلا أنه أبقى على العلاقة المرجعية التي أقامها مع الآيات يدل على ذلك تعامله مع النص الأصلي والذي بدا منسجما مع سياقه الشعري الجديد ونجد هذا في قوله تعالى: ﴿ فَشَٰرِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ ٱلْحَمِيمِ ﴿٥٤﴾ فَشَٰرِبُونَ شُرْبَ ٱلْهِيمِ ﴿٥٥﴾ ﴾[1].

﴿ فَلَآ أُقْسِمُ بِٱلْخُنَّسِ ﴿١٥﴾ ٱلْجَوَارِ ٱلْكُنَّسِ ﴿١٦﴾ وَٱلَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ ﴿١٧﴾ وَٱلصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴿١٨﴾ إِنَّهُۥ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ ﴿١٩﴾ ﴾[2].

﴿ ٱقْتَرَبَتِ ٱلسَّاعَةُ وَٱنشَقَّ ٱلْقَمَرُ ﴿١﴾ وَإِن يَرَوْا۟ ءَايَةً يُعْرِضُوا۟ وَيَقُولُوا۟ سِحْرٌ مُّسْتَمِرٌّ ﴿٢﴾ ﴾[3].

---

[1]_ سورة الواقعة، الآيات 54 – 55.

[2]_سورة التكوير، الآيات 15-19.

[3]_ سورة القمر، الآيتان 1 – 2.

﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا ﴿٣١﴾ حَدَآئِقَ وَأَعْنَٰبًا ﴿٣٢﴾ وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا ﴿٣٣﴾ وَكَأْسًا دِهَاقًا ﴿٣٤﴾﴾[1].

﴿فَٱنطَلَقَا حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَيَآ أَهْلَ قَرْيَةٍ ٱسْتَطْعَمَآ أَهْلَهَا فَأَبَوْا۟ أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُۥ ۖ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا﴾[2].

ولو تأملنا هذا العدد من الآيات لوجدناها على كثرتها تدور في النص الواحد حيث عوض الشاعر معانيه الشعرية بمعان قرآنية دالة كان قد ضمنها سياقاته لتحل هذه الألفاظ والتراكيب محل ما كان عليه إبداعه من ألفاظ أخرى جديدة، جاء ذلك على شكل تقديم وتأخير أحيانا وإبدال أحيانا أخرى لكن الألفاظ الأصلية باقية بوصفها مفردات نصه لتدل على استقباله لها وإعادة إنتاجها بطريقة إبداعية جديدة تتلاقح مع ميول المنتج والواقع المنتج.

وعبر المحاورة المتوازنة يصطنع الشاعر نوعا من التداخل والانسجام بين نصه الشعري والمرجعية القرآنية حيث يجعل من معناها وسياقها لا من ملفوظها مفتاحا شعوريا يتوغل من خلاله إلى أعماق نفسه وإلى قلب أفكاره فيقول:

وكان الله..

كنت أنا بهذا الدرب.. يا ساده

أمد صلاته للجيل

أطوي كونه

وألم أبعاده[3]

عند التمعن في منطوق هذا المقطع سنلاحظ بأن مجريات التداخل والقرآن الكريم تشكلت من خلال فهم الشاعر للحقيقة الربانية وفطرة الله التي فطر الناس عليها التي تثبتها الآية في قوله تعالى:

﴿قُلْ إِنَّ صَلَاتِى وَنُسُكِى وَمَحْيَاىَ وَمَمَاتِى لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿١٦٢﴾ لَا شَرِيكَ لَهُۥ ۖ وَبِذَٰلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا۠

---

[1]_ سورة النبأ، الآيات 31- 34.

[2]_سورة الكهف، الآية77.

[3]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص94 - 95، المقاطع من قصيدة بعنوان: معزوفة الألم، كتبت في تاريخ:01-04-1975.

أَوَّلُ ٱلْمُسْلِمِينَ ﴿١٦٣﴾ ﴾[1].

حيث جعل الشاعر من الرؤية والمنظور القرآني للإنسان وما يملك من طاقات حياته وإمكاناته الطبيعية المادية والمعنوية على حد سواء في هذا الوجود هذه الحقيقة هي مركز النص، وهي التي أسهمت في تعميق رؤيته الشعرية شكلا ومضمونا، قلبا وقالبا فأثرتها وجعلتها طافحة بالحركة والنماء والتدفق بالحياة، مستوحيا بذلك المعاني التي تسديها الآية الكريمة على اعتبار أن الآية هي «رمز للكلمة التي تبطل كل قول، وتحبط كل كيد، لأنها الكلمة العليا التي لا ترد»[2]، وبذلك يكون قد فتح الباب أيضا للمتلقي كي يعقد قراءاته ويسلط أضواءه الكاشفة لما غمض أو أشكل من المعاني والرؤى الفنية والمعرفية المختبئة وراء الكلمات والعبارات الحبلى بكل جديد.

وهو التأويل ذاته الذي نفسر به نزوع الشاعر الغماري إلى استغلال المرجعية الإشارية لآيات القرآن عن طريق الإشارة المركزة للحقيقة الربانية المحضة التي تكشف عنها الآيات، فيجعل من هذه الإشارة بمثابة استحضار كامل للنص القرآني، دون أن يكون للفظ حضور كامل أو جزئي وسواء أكان واضحا أم محورا، إذ يعتمد في ذلك على مقدرته اللغوية والبلاغية والإبداعية في آن بما نلقاه في نصه الشعري من تكثيف وإيجاز ودقة في التعبير، يعمل كل ذلك على اقتياد القارئ الذكي والواعي، من خلال إعادة إنتاجه للنص إلى أجواء النص الغائب المستدعى فيعيشها بروحه ووجدانه، عندما يفتح مغاليق معانيها ويفك رموزها، التي قد تستعصي على القراءة البسيطة لدى القارئ البسيط، ويعسر عليه الولوج إلى أحشائها، بما يحوزه من آليات هشة فإذا قرأنا قول الشاعر:

إلهي.. إنني سفر.. ووجهك في الهـــوى زاد

وإني الرفض مهـــما لج إرغاء وإزباد

ونارك في دمي ألم.. بـــه تخضر أبعاد

ويصلب يا صدى "الناعين" تلفـــيق وإلحاد

وأفنى فيك يا ألمي ليصحو فـــيك ميلاد

---

[1]_سورة الأنعام، الآيتان 162 - 163.

[2]_سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1980/9، مج4، ص2388.

لنا يا درب في مقل الشموس الخضر مـــيعاد[1]

فإننا لاشك نلمح إصرار المسافر على الوصول إلى هدفه المنشود مهما كلفه سفره من مشقة وضنى، لأنه نذر نفسه للسير في طريق معتم بالصعاب والعقبات، لكن محفزه على المضي نحو غايته هو زاده الذي يسعفه في غلوائه وهو نار الله المقدسة التي تملأ جوانحه فتضيء له طريقه وتلهب عزمه وقدرته على مكابدة الأهوال واجتياز الأسوار والأبعاد وهي النار التي اهتدى بها موسى ويسرت عليه حين عسرة ألمت به وبأهله، فإنها النار الإلهية التي تقود إلى معرفة الله عزّ وجل وهي التي منحته قوة الإصرار على إعلان ونشر الحق والتحدي لاستكبار وبطش الغلاة والمتكبرين، فاستلهام الشاعر لروح الآية أعطى لكلمة النار بعدا دلاليا قويا ينبئ عن تحول حداثي مفعم بالدهشة يمنح المسار الشعري دفقة شعورية ويضفي هيبة على العبارة الشعرية، فالشاعر يتداخل -إذن- مع المعنى العميق أو البنية الدلالية العميقة التي تلف كلمة النار المستعملة في الآية الكريمة التي يقول الله عزّ وجل فيها:

﴿ وَهَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ ۝٩ إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓا۟ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّىٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى ۝١٠ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِىَ يَٰمُوسَىٰٓ ۝١١ إِنِّىٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى ۝١٢ ﴾[2].

وبذا يكون الشاعر قد بنى نصه الشعري على فكرة النص القرآني الغائب الذي يشير إلى وجود الله عزّ وجل وربوبيته المطلقة التي تنتفي معها ألوهية أخرى مهما كان نوعها في كل زمان ومكان وينبغي على المسلم ماضيا وحاضرا أن يستشعر في نفسه الإيمان القاطع بوحدانية الله، ويرفض رفضا مطلقا أن يشاركه في ذلك أحد، وسيكون هذا مصدرا للإحساس بالحرية والقوة ويعطي النفس دفعا جديدا للمقاومة والبقاء مهما ادلهمت الخطوب، ومهما كانت الغلبة للفساد، لأن بعد العسر سيأتي اليسر لامحالة ولن يأتي الفرج إلا بعد عسرين، وإن هذه الحقيقة الوجودية على صعوبة استساغتها ومرارة تجرعها إلا أنها ألم يخفي بين طياته وخلف منعرجاته ميلاد فجر جديد يلوح ببشائر عهد تكون فيه الغلبة في النهاية لدين الله ولمن رفعوا رايته عاليا من الذين صبروا على الألم والأسى لكنهم لم يضعفوا و لم يستكينوا حتى تأتي ساعة الانفراج.

ومن تعاملات الشاعر الغماري مع النص الغائب القرآني وتفاعلاته معه من أجل أن يحقق لنصه

---

[1]_مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص145 - 146، المقطع مقتطف من قصيدة بعنوان: عندما توقظني الذكرى، لم يشر الشاعر إلى تاريخ تأليفها.

[2]_سورة طه، الآيات 9-12.

الانفتاح على التجارب المأخوذ عنها وجعلها أيضا تسهم في إنتاج دلالات جديدة تغني وتثري النص، نقف عند قوله:

لا يستوي المثلان ناقــف حنــظل يشقى بعلقمه ووارد كــوثر

* * *

غوّر فراتك إن يكــن ريّ الألــى حجبوا كؤوس الدرب دونك.. غــوّر

واحطم كؤوسك إن تكن تسقى بها ماء الهوان وإن يكن من كــوثر

واجعل حياتك من جحيم عذبــةأمرر بنعمى من لئيم.. أمــرر![1]

استقى تركيب (لا يستوي المثلان) الذي يتداخل مع قوله تعالى:

﴿ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا رَّجُلًا فِيهِ شُرَكَآءُ مُتَشَٰكِسُونَ وَرَجُلًا سَلَمًا لِّرَجُلٍ هَلۡ يَسۡتَوِيَانِ مَثَلًاۚ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِۚ بَلۡ أَكۡثَرُهُمۡ لَا يَعۡلَمُونَ ﴿٢٩﴾ ﴾[2].

فقد حملت عبارة: (هل يستويان مثلا؟) دلالة حقيقية وضعت لواقع الآية لتؤكد وجه الاختلاف البين بين النوعين من الرجال، هذا التباين يوجب على الناس أن يدركوه، فقام الشاعر بنقل هذه الدلالة من واقعيتها الأصلية إلى دلالة جديدة مبتدعة يتحول معناها ومضمونها على مستوى النص الحاضر، وبالإضافة إلى كون هذا التركيب يلفت انتباه القارئ فيحيله إلى جو الآية الكريمة فإنه يفرض عليه إحداث مقارنة بين حالتين، فالبون شاسع بين من يتجرع ماء حنظل لا يقدر على استساغته لشدة مرارته، وبين من يرتوي من ماء حلو مذاقه وهو ماء الكوثر ماء أهل الجنة، لكن الشاعر في استدعائه لمفردة "كوثر" من النص القرآني الذي يقول فيه تعالى:

﴿إِنَّآ أَعۡطَيۡنَٰكَ ٱلۡكَوۡثَرَ ﴿١﴾ فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَٱنۡحَرۡ ﴿٢﴾ إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ ٱلۡأَبۡتَرُ ﴿٣﴾ ﴾[3].

فقد تداخل مع النص الغائب في موقعين من القصيدة في البيت الثالث والعشرين والبيت السادس والعشرين بعد المائة، وهما البيتان اللذان ذكرناهما آنفا لكن دالة الكوثر الأولى استدعاها الشاعر

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، أسرار من كتاب النار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ديسمبر 2001، ص13 - 25، من قصيدة: ليلى المقدسية.

[2]_سورة الزمر، الآية 29.

[3]_سورة الكوثر، الآيات 1-3.

بمعناها الحقيقي الأصيل الذي وضعت له في سياق النص القرآني الغائب ثم عمل بعد ذلك على تفجير الطاقة الدلالية الخاصة متجاوزا بها التمظهر اللفظي للنص القرآني من أجل أن تستجيب لتجربته، فيتحول الكوثر بذلك من مقصوده الحقيقي إلى مقصود مجازي، يتوافق ويتلاءم مع المفاهيم البشرية لكنه يبقى دائما في ذهن الشاعر رمزا للماء الحلو الزلال العذب الذي يروي كل عطشان، إلا أن هذا الماء السلسبيل الذي تتوقه كل نفس، تأباه نفس الشاعر وتمجه إذا كان مصدرا لجلب الهوان أو متسببا في إذلاله والحط من عزته وكرامته، فنلاحظ كيف استطاع الشاعر أن يمتص وهج اللفظة القرآنية ويستخدمها في إثراء تصوراته الفكرية والإبداعية، وكذلك عن طريق تفعيله لعنصر المقابلة لاستغراق التضاد الواقع بين مفهومي الجحيم والنعيم اللذين جعلهما الله عزّ وجل كجزاء للناس عن أفعالهم (تقيّهم وشقيّهم) غدا يوم القيامة، حيث يتداخل الشاعر مع قول الله تعالى:

﴿إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِي نَعِيمٖ ١٣ وَإِنَّ ٱلۡفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٖ ١٤ يَصۡلَوۡنَهَا يَوۡمَ ٱلدِّينِ ١٥ وَمَا هُمۡ عَنۡهَا بِغَآئِبِينَ ١٦﴾[1].

وكثيرا ما توعد الله في كتابه الكافرين والمفسدين والضالين بتعذيبهم في هذه الدركة من النار وكثيرا أيضا ما بشر الصالحين والمطيعين والمتقين بثواب النعيم المقيم في الجنة لذلك فالدالتان (الجحيم/النعيم) تحيلان على هذا الكم الهائل من الآيات التي تتساوق لتوضيح هذه المغازي، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر قول الله تعالى في مقام آخر:

﴿ثُمَّ إِنَّهُمۡ لَصَالُواْ ٱلۡجَحِيمِ﴾، ثم يقال: ﴿هَٰذَا ٱلَّذِي كُنتُم بِهِۦ تُكَذِّبُونَ﴾[2].

وقوله: ﴿إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِي نَعِيمٍ ٢٢ عَلَى ٱلۡأَرَآئِكِ يَنظُرُونَ ٢٣ تَعۡرِفُ فِي وُجُوهِهِمۡ نَضۡرَةَ ٱلنَّعِيمِ ٢٤﴾[3].

والملاحظ أن الشاعر جعل التداخل بين النصين الغائب والحاضر من خلال هاتين الدالتين المتقابلتين قائما على استيعاب حركتيهما دون معناهما الحقيقي لتحقيق مطلب انزياحي بحت يتعلق بالتجربة والواقع الأليمين اللذين يحياهما والمعاناة الذاتية التي يقاسيها في مجتمع لم يعد يأبه للقيم الإنسانية السامية، وفي ظرف اختلطت فيه المفاهيم والتصورات، حيث استبدل فيه الإنسان الأدنى بالذي هو أعلى، مما حدا بالشاعر بأن تثور ثورته داعيا الشرفاء والكرماء من هذه الأمة إلى نبذ الهوان والمذلة وخلع لباس اللؤم والدنس مهما كان المورد والمشرب، وحتى يرقى بالقارئ إلى المستوى الذي

---

[1]_سورة الانفطار، الآيات 13-16.

[2]_سورة المطففين، الآيتان 16 - 17.

[3]_ السورة نفسها، الآيات 22-24.

يراه من التعاطي مع المشهد الأخلاقي والاجتماعي ومع الحياة بذاتها، فإنه مصمم على التمسك بطرف العيش الكريم، وعلى المتلقي مثل ذلك، وإن كلفهما الأمر استبدال الجحيم العذب مكان النعيم المر، والشاعر بهذا التداخل والتفاعل التقابلي ينشئ منطقا جديدا تنقلب فيه أطراف المعادلة القديمة ولكنه يستجيب ويتلاءم مع درجة التوتر والانفعال الإبداعي والاضطراب الفني التي بلغتها التجربة الشعرية عنده ويمكننا أن نتصور المفهوم المنتج الجديد حسب الشكل الآتي:

كوثر + نعـــيم مر = جحيم

كوثر + جحيم عذب = نعيم

ثم لنلاحظ كيف استخلص الشاعر لنفسه الثراء اللغوي والبياني عالي المقام الذي يتوشح به الأسلوب القرآني، فيجعل منه رصيدا معرفيا يتكئ عليه في نثر دره وملاذا يأوي إليه كلما أعوزته الفصاحة والبلاغة إلى ذلك، ولعلنا لا نستطيع حصر كل وجوه التداخل التي تبديها نصوصه، وكيف تمازج الشاعر مع روح النص الديني القرآني ثم جعله يتنفس ويتغلغل في عمق الخطاب الشعري بطريقة تراتبية منتظمة بحيث يتبدى للقارئ في الوهلة الأولى بأن التداخل هو مجرد بنية شكلية تقحم إقحاما في النص الشعري، لكنه سرعان ما يكتشف بأن هذه البنية تتصعد فترسل ظلالها في مسارب النص دالة على أن العرى والصلات وثيقة بين أجزاء القصيدة جميعها والنص القرآني الغائب[1]، وهو ما يجعلنا أيضا نحكم على سعة الثقافة والمعرفة القرآنية التي يتميز بها المؤلف المبدع، وهو ما جعله يسهم بجلاء في إنتاج دلالات جديدة تغني نصه الشعري الحاضر وتثريه وتوجهه وجهات معينة، ولعل الأبيات الشعرية السابقة وأبياتا أخرى كثيرة تتوزع في متنه، تجعلنا نلاحظ كيف أتخم النص الحاضر بتراكيب وألفاظ قرآنية واضحة نقلت إلى القارئ في حوار عبر نوع من الفلسفة والرمزية المقصودة وصياغة أسلوبية قد يتفرد بها الشاعر ضمن الشعراء المعاصرين فتحملنا على أن نصنفه –في رأينا– بأنه صاحب معجم، هو له وحده وينفرد به، أو هو من أبرز الشعراء المعاصرين. الذين استقوا من الرافد القرآني، وفي رصدنا للأثر القرآني في نصه الحاضر نستدرج النصوص القرآنية التي نراها تنضح بتداخلها مع النص الشعري إما من خلال اللفظ أو من خلال التركيب أو من خلال المعنى أو الصورة أو هي جميعا معا إذ فيها امتصاص واضح واستدعاء متجل يقع عليه المتلقي من القراءة الأولى، ويأخذ هذا التجلي صورة أوضح، عندما يكون التداخل بين النصين الحاضر والغائب في شكل بنائي متقارب يؤدي وظيفة دلالية إما أن تكون موحدة بينهما أو تكون متشابهة جدا، فهذا غيض من فيض تفاعل

[1]_محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ص142.

الشاعر الغماري مع النص القرآني الغائب الذي مهما نحاول حصره والإحاطة به فإننا نلفي أنفسنا كمن يريد أن يصد السيل العرم الذي يوشك أن يجرف زرعه، لكنه سرعان ما يدرك أنه البحر الذي لا قبل له به، لذلك لا نندهش من تلك الكثافة المتداخلة مع النصوص الغائبة بجميع أشكالها وأنواعها لتكون بمثابة دلالات قرآنية ماضية تشير إلى حقائق تاريخية سابقة باندماجها مع الدلالات الشعرية القائمة، فإنها تكسبها القوة والمنعة من حيث الرؤية والمعنى لأنها تتبنى مفاهيم القرآن ورؤاه العلوية، فتسهم في تعميق تجربة الشاعر الفنية السفلية، وتمنح تعابيره وألفاظه صلابة وتركيزا لأنها تتغذى من معنى فني معجز، وبذلك يكون الشاعر قد حقق لنصه تميزا وتفردا في البوح بتجربته من خلال الأجواء النورانية الموشية لنصه بغموض دلالي مرونق يُزيح عن النص المباشرة مرة والتقريرية مرة أخرى، اللتان تسطّحان الفكرة وتذهبان بأريج المشاعر وأوار الأسلوب ويبقى رهن القارئ التعمّق في الغموض والتعمية للكشف عما تحملانه من دلالات كانت مستنبطة في البدء ضمن النص القرآني المأخوذ عنه. وعلى الرغم من أنه ليس من مهام الشاعر الغماري إعادة إنتاج تلك المعاني والتراكيب القرآنية بصفة اجترارية، إلا أنه استطاع «أن يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة ليجعل منها جزءا من رؤياه الشخصية إزاء الكون والشعر والحياة وعنصرا من عناصر نبرته وأسلوبه»[1]، وما على القارئ بعد ذلك إلا أن يتلقى في جلاء وسفور نظاما جماليا يشبع نهمه ويروي ظمأه تجاه الجمال، ويؤول في النهاية إلى إحاطته «بمناخ دلالي يدفع به نحو قراءة تأويلية تقوم على التفكيك وإعادة البناء»[2]، وبذلك يكون الغماري قد استطاع أن يقنّع مبتغاه في الوصول إلى أهدافه البنائية والموضوعية التي أراد تحقيقها من وراء العملية الإبداعية، باستفادته العميقة من النص الغائب القرآني لأن «وراء كل عمل فني أسرارا نفسية عميقة هي التي توحي للفنان بعملية الخلق الفني»[3]، وبذلك يكون أيضا قد أضاف إلى نصه بعدا جماليا أدهش القارئ واستدرجه إلى ناره، ووفر فيه البعد المعرفي الذي يتمثل في الإيحاء إلى النص الأصلي السابق، وفي هذا إحاطة فاتنة من كل جانب وهو ما يصطلح النقاد على تسميته بالمعرفة الجمالية[4] لأن الشاعر تمكن -حسب اعتقادنا- من نقل القراءة والقارئ معا إلى أفق رفيع من الفكر المتأمل العميق الذي لابد على المتلقي العارف أن

---

[1] _علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1/2002،ص65.

[2] _إبراهيم خليل: من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1/2006،ص163.

[3] _عدنان رشيد: مفهوم الجمال في الفن والأدب، كتاب الرياض، السعودية، عدد 101/2002،ص208.

[4] _محمود السمرة: النقد الأدبي والإبداع في الشعر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1/1997، ص126.

يلازمه زمنا طويلا ومساعدته على كبح انفعالاته الآنية التي قد تكون كاذبة في بعض الأحيان[1].

ويبدو أن تجربة الشاعر الأدبية والمعرفية قد اسعفتاه في إدراك كيفية التعامل مع النصين المتداخلين (الغائب والحاضر)، فلم يكن استحضاره للنص الغائب القرآني قائما على الاجترار فقط بل كان امتصاصه والتحاور معه سبيلا آخر قد سلكه الغماري لخدمة رؤيته النصية، كما سنلاحظ هذا بصفة مدققة في الفصل الموالي من البحث، واللافت للنظر أنه يندر أن نجد عنده نصا شعريا كاملا يستعير البنية القرآنية ويتشربها إلى درجة يتعذر معها التمييز بينهما بل إننا نلمح دائما الخيط الذي يصطنعه الشاعر للفصل بين النصين بالإضافة إلى الفضاء المحدود الذي يتحرك فيه النص المستعار، أكسبت تقنية توظيفه للنص المستعير درجة من النضج تضاهي مواقع الشعراء الرواد.

2- النص النبوي الغائب:

الحديث النبوي الشريف هو أيضا مرجعية نهل منها الشاعر الغماري مادته الشعرية التي أغنت رؤيته النصية، فالحديث كما عرفه علماء الحديث بأنه: كل قول أو فعل أو تقرير صدر عن الرسول ﷺ، وقام المسلمون بتوظيفه على أنه نص مقدس في ذاته لأنه وحي أوحى الله به له، وإن كان لفظه في الظاهر للنبي ﷺ بدليل قوله تعالى:

﴿وَأَنزَلَ ٱللَّهُ عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۚ وَكَانَ فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴾[2].

وقوله: ﴿وَمَآ ءَاتَىٰكُمُ ٱلرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَمَا نَهَىٰكُمْ عَنْهُ فَٱنتَهُوا۟ ۚ وَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ شَدِيدُ ٱلْعِقَابِ ﴾[3].

وقوله أيضا: ﴿ قُلْ أَطِيعُوا۟ ٱللَّهَ وَٱلرَّسُولَ ۖ فَإِن تَوَلَّوْا۟ فَإِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴾[4].

في هذه الآيات ذكر للحكمة بجانب الكتاب، وهي التي ذهب العلماء إلى تفسيرها على أنها

---

[1]_ إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1992/5،ص207.

[2]_سورة النساء، الآية 113.

[3]_سورة الحشر، الآية 7.

[4]_سورة آل عمران، الآية 32.

ما أطلع عليه الله عزّ وجل نبيه ﷺ من أسرار دينه[1]، ومن هذا تتجلى قدسيتها وبهذا المفهوم يعتمدها المسلمون مرجعية عمل في عقيدتهم، ومن هذا المنطلق كان النص النبوي أحد المشارب التي رفد منها الغماري وتداخلت مع نصه الشعري بصفة ملتحمة، يصعب معها تبينها في بعض المواقع وخاصة عند غياب الإحالة أو التنصيص، لأنه نص لغوي شأنه في ذلك شأن سائر النصوص اللغوية لا يمكن فهمه أو تحليله واكتشاف قوانينه الخاصة إلا من خلال اكتشاف القوانين العامة للبيئة الثقافية التي نشأ فيها[2]، والأبعاد الدينية التي يهدف إلى تنفيذها في الواقع وفي البيئة الاجتماعية بمختلف ظواهرها، ثم ينظر إليه في علاقته بالنص الشعري باعتباره روح البيئة الثقافية[3]، وباعتبار المكانة التي يحظى بها النص النبوي من حيث تشكيله للمرجعية العملية لدى المسلمين عامة مهما اختلفت رؤاهم ومذاهبهم، وهو ما يجعلهم يجتهدون في حفظ الحديث ودراسته بطريقة علمية أدت إلى إنشاء ما يسمى بعلوم الحديث التي يعملون بها على حماية قدسيته من التشويه والتحريف والانحراف به إلى المزالق الفكرية بدافع النظرة الحداثية المفضية إلى إحداث القطيعة معه وإبطال حجيته، والقول بتاريخيتها لأنه من التراث كما يرى بعض المفكرين الحداثيين[4]، لكننا نعتقد أن المرجعية الدينية لا تعني الخطاب أو النص القرآني فقط بل إنها تتعلق أيضا بالخطاب أو النص النبوي الشريف باعتبار الحقائق التي سبق التنويه بها إضافة لما يحمله هذا النص من قوة دلالية تأثيرية وقيم إنسانية وتراكيب لغوية وبيانية، تجعله يأتي بعد النص القرآني مباشرة من حيث تسربه إلى ذهن الشاعر وتشربه وامتصاصه له عبر نصه الشعري فيتجلى بشكل أو بآخر بواسطة آليات وقوانين استدعائه، حيث يحضر هذا النص الغائب كنص شرعي وبلاغي ليسهم بقوة في التأسيس والتثبيت لرؤية الشاعر الغماري النقدية للواقع المعيش ويدعمه بالحجة والسلطة الشرعية، ويمده أيضا بوهج فني وشحنة تخييلية تنمي شعرية النص وتزيدها توهجا وإشراقا، ولا موارية في أن يتفاعل نصه الشعري ويتعانق مع النصين الغائبين القرآني ثم النبوي «وقد كان التعليم الذي تلقاه قبل الجامعة تعليما دينيا يزيد في تعميق زهده إلى درجة التصوف وثورته على الظلم وطموحه إلى حياة أفضل، فوالده كان يعلمه القرآن ومأثورة الحكمة، والزهد وزود بمناقب السلف والإلحاح على السلفية... هذا الاتجاه الذي لم

---

[1]_ مصطفى السباعي: السنة ومكانتها في التشريع الإسلامي، دار الوراق للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2/2000، ص68.

[2]_ أنظر نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة، ص95. وانظر أحمد سعيد أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1/1993،ص19.

[3]_نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5/2000، ص31.

[4]_ محمد أركون: الفكر الإسلامي، قراءة علمية، ترجمة: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2/1996، ص39.

يستطع أن يتحرر من ربقته... إنه ظل معه حتى بعد تخرجه... فهو ما يزال موحدا مؤمنا متجها إلى ربه حتى في أحلك لحظات يأسه:

ولو لم يكن يا رب فيك توحـــدي وفيك ابتهالاتي ومنك الرضى الحاني
لأحرقت من سفر الحياة صحائفي وأسدلت عن فصلي ستائر تنـــعاني
ولكنني في ظل نجواك أرتجـــي وأسرج في لقياك أفراس إيـــماني»[1]

إنها مصادر تشكيل وعيه وتراكمه الثقافي والمعرفي، وهي ما أوجد عنده رؤية يمتزج فيها ما هو فكري بما هو إبداعي وبلور موقفه الخاص من الوجود ومن الفن «فعندما تكون الثقافة جزءا من الذات تنبع منها وتتصل بوجدان الشاعر فتنصهر فيه لتغدو انفعالا قائما في قلب التجربة وتدفع بالشعر إلى أقصى الحداثة دون الوقوع في التيه»[2].

وهو ما جعل الغماري يصدر في شعره عن رد فعل قوي، ويكون سبب انفعالاته واضطراباته الإبداعية احتكاكه بواقع معطياته الحضارية ممزعة ومشوهة، فيلوذ بالمكبوت النبوئي الذي يحويه النص النبوي المفعم بالصدق وطيب الرجاء وأنسب الدواء لعضال الداء الذي ينخر جسد وكيان الأمة لذلك نجد الشاعر ينوع في طرائق توظيفه للنص فيتفاوت من نص شعري إلى آخر، ففي بعض المواقع من نصوصه يستدعي النص النبوي كمصدر لتعريف المسلم بحقيقة دينه التي ترسم له ضوابط، التزامه بها يحميه من الوقوع في مهاوي السقوط النفسي، وكمنهج يدعم المؤمن ويبين له البدائل حيث يقوم الشاعر باستيعاب النص النبوي ثم يستحضره بإعادة نشره في نصه الشعري:

محمـــد قالهـــا بيضـــاء مـــزهـــرة محجة الله لا الطاغوت ترعانا[3]

يحاول الشاعر من خلال بيته هذا ذي الطابع التقريري أن يجسد مبدأ أساسيا في العقيدة الإسلامية وقيمة من أهم القيم التي يدعو إليها النص النبوي وهي ضرورة إتباع ملة الرسول ﷺ الواضحة الغراء وعدم إتباع السبل الأخرى التي تحيد بالمؤمن عن سبيل الله الأوحد مثل سبل الطغاة المستبدين التي تسلك بصاحبها إلى الهلاك، فنجد مرجعية هذا المعنى تتجلى بقوة في الحديث الذي يروى عن الرسول الأكرم ﷺ الذي يقول فيه:«**قد تركتكم على البيضاء ليلها كنهارها لا يزيغ**

---

[1]_أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص151.
[2]_إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991، ص124.
[3]_مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص77.

عنها بعدي إلا هالك...»[1]، والناظر لعلاقة النص الشعري بالنص النبوي سيلحظ بأن التصرف لم يتعد التشكيل اللغوي فالدلالة ظلت محتفظة بحالها والفضاء الديني هو ذاته، بل إن التوظيف قد جاء مؤكدا للدلالة ولكن الشاعر برع في استغلال الدلالة الأصلية عندما أثار المفارقة من خلال الثنائية الضدية: محجة الله/الطاغوت، ليؤكد بأن سبيل الزيغ الهالكة هي سبيل الطاغوت، التي تغاضى النص الأصلي السابق عن ذكرها. ويقول الشاعر في موقع آخر:

تفجري يا ذرى البطحاء ملحمة على الزناة وإن حجوا أو اعتمروا[2]

يلاحظ في هذا البيت كيف حاز النص النبوي نصيبا أوفر حتى ليبدو وأن الشاعر يطوع نصه وزنا وقافية ودلالة لينسجم مع الحديث الشريف الذي يود توظيفه في سياق البيت فيرد بصورة عفوية فينساب ضمن مشاعر الغضب والتوتر والثورة على أولئك الذين يعرضون عن حكم الله تعالى من بني جلدته فيأتون الكبائر وكل منكر من قول وفعل، والشاعر بذلك يقوم باستيحاء صورة أولئك الذين سئل الرسول ﷺ عن وضعهم فبين للسائلين بأنهم محرومون من الجنة حتى (وإن حجوا أو اعتمروا).

وقد اقتضى الموقف والمقام الشعوري اللذان كان فيهما الشاعر، توظيفه لـــ: الحج.. العمرة ليبين للمتلقي فداحة الاعتداء عل قدسية حرمات الله تعالى الذي يكون مصيره الخروج من رحمة الله حتى وإن أدى صاحبه منسكي الحج والعمرة المفضيين إلى البرء من كل إثم مرتكب سابقا وكأنه مولود جديد.

وتقل حدة التلاحم والتماهي بين النصين في بعض المواقع، لأن الشاعر الغماري يحرص على قارئه من خلال تقديم مفاتيح النص له ليدفعه إلى أن يبرز النص السابق بقدر إبرازه للنص اللاحق لكي يميز القارئ بينهما، وهو ما يجعل دور القارئ قائما في هذا البناء على تلقي الدلالة النصية فحسب، ولكن القارئ لا يلبث أن يكتشف التفاعل بين السابق واللاحق.. الغياب والحضور، حين يدرك من خلال بنية النص الماثل العميقة نية الشاعر وإرادته في إعادة الوعي الراهن بالمثل السامية التي جاء بها ديننا الحنيف كما في قوله:

خضراء مدي النار مـــوغلة

---

[1]_ الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني ابن ماجة: سنن ابن ماجة، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ج1، ص16.

[2]_ مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، قصيدة "لبنان الرافض"، ص13.

ها إننا في صمـــتنا صبر

يشتاق يخترق المدى حلما

واللاهثـــون: الجـــوع والكفـــر[1]

فأي نوع من الصبر يا ترى هذا الذي يتمسك به الشاعر هو ومن حذَا حذوه من أترابه الثائرين؟ إنه الصبر الإيجابي -لا محالة- الذي يعلمه الدين الحنيف لمعتنقيه، وهو الذي يشكل عمود بنيتهم، فالشاعر -كما نرى- يتمثل القيم التي يدعو إليها الإسلام ومنه النص النبوي الشريف الذي يربي النفس ويشحذها بقيمة الصبر العملي الذي ليس له من نهاية سوى الفرج والانتصار، هذا المعنى هو الذي يستوحيه الشاعر من قوله ﷺ: «**عجبا لأمر المؤمن إن أمره كله له خير وليس ذلك لأحد إلا للمؤمن: إن أصابته سراء شكر فكان خيرا له، وإن أصابته ضراء صبر فكان خيرا له**»[2].

وفي نص الحديث إشارة إلى الخيرية والأفضلية اللتين يحوزهما المسلم المؤمن الذي تمكن الإيمان من قبله عندما كان صابرا محتسبا فكان أهلا لذلك الجزاء، والشاعر عندما أعاد كتابة هذا المعنى فإنما ركز على إعادة بعث هذه القيمة الأخلاقية التي أهملها الإنسان في وقتنا الراهن لأنه يحتوي بين جنبيه نفسا هامدة وروحا عاجزة لا تقوى على مجابهة الشدائد والمحن.

ويتفاعل الغماري مع الحديث الشريف، فيستحضر جزءا منه إذ يتضمن إشارة جزئية عابرة ترد في نصه الماثل دون أن تشهد حالة من التناص فلا تجعل القارئ يمعن الخيال باتجاه النص الشريف ثم لا يلبث أن ينتقل إلى فضاء آخر ونلمس هذا في قوله:

قد أضر المدى خطانا فكلت

ونأت عن عيوننا الأوطان

كلما ألهب العياء خطانا

شب فيها الإصرار والإمعان

---

[1] _مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص92.

[2] _أبو زكريا يحي بن شرف النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تحقيق:ماهر ياسين الفحل، دار ابن كثير، بيروت، لبنان، ط1/2007،ص24.

لا نبالي.. إذا رضيت..فها أرواحنا

في رضاك يا رحمان[1]

يلاحظ أن النص الشعري يشير إلى قيمة سامية من القيم الإسلامية وهي التضحية في سبيل الله تعالى، والتي تعني فيما تعنيه أن يتخلى الفرد المسلم عن أنانيته في سبيل تحقيق مصلحة الآخر ولاشك أن تحقيق المصلحة العامة التي تحيا فيها روح الجماعة وتختفي فيها الذات هي سلوك يتقرب به المسلم إلى الله، ويجعل للحياة الإنسانية معنى يتحقق به التكامل والإنسجام اللذان ينميان القوة المادية والنفسية بمجابهة أعباء الواقع مهما عظم شأنها، لأن ذلك سيزيد الجماعة إصرارا، والمهم في ذلك كله أن يتحقق رضا الله تعالى، والشاعر إذ يؤكد على رضوان الله ويعتبره رأس الأمر كله يستحضر قول الرسول الأكرم ﷺ: «**إلهي... إن لم يكن بك غضب علي فلا أبالي**»[2].

وفي موضع آخر يتفاعل الشاعر مع نص الرسول ﷺ فيستمد جزءا من الحديث ويحافظ على دلالته فيؤدي وجوده إلى تحقيق تركيب موفق يكون قد أفلح في إنتاج عبارات النص الشعري وإنتاج دلالاتها الواقعية حين يتشاكل الشاعر ويتماهى مع روح النص الأصلي ويتبنى فكرته ويدعو بدعوته، وهو ما يقوم به بالفعل عندما يرفع لواء الإصلاح لما أفسدته السنين في أحوال أمته فنجده يقول:

واجعل حياتك من جحـــيم عذبةأمرر بنعمى من لئـــيم..أمرر!

وكن الشهيد على الشهود ولا تبـــعدينا بدنيا.. يا لصفقة أخســـر![3]

التداخل في قوله: (ولا تبع دينا بدنيا)، إذ يستمده من قوله ﷺ: «**بادروا بالأعمال. فتنا كقطع الليل المظلم، يصبح الرجل فيها مؤمنا ويمسي كافرا ويمسي مؤمنا ويصبح كافرا، يبيع أقوام دينهم بعرض من الدنيا**»[4].

فالشاعر رغم أهوال الحياة المريرة وفتنة بهارجها ودعاوى صيحات الهدم واستعلاء الفساد

---

[1]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، قصيدة: صلاة في محراب الزمن الأخضر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978، ص26.

[2]_ أبو الحسن علي الحسيني الندوي: سيرة خاتم النبيين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1985/9، ص96.

[3]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، أسرار من كتاب النار، قصيدة: ليلى المقدسية، ص26.

[4]_أبو زكريا يحي بن شرف النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص50.

وغطرسته، إلا أنه يهون من فداحته ويستصغر شأنه ويفرط في ملك زائل مقابل نعيم مقيم سرمدي يوم لا ينفع لا مال ولا بنون إلا من كانت صفقته رابحة.

ونعثر عند الشاعر الغماري توظيفه للنص النبوي الغائب في نصه الشعري القائم على التكثيف والاختزال والإيحاء بطبيعته متكئا على الوعي أحيانا واللاوعي أحيانا أخرى، وهو ما يجعل اكتشاف البنية النصية المتداخلة أمرا يعسر، لذا يحتاج إلى جهد ذهني مضاعف وإلى قارئ لماح، كما في:

ما أقبح الأيام من أضدادها طهـــر الغـــوي ورقـــة المتجـــبر

وشموخ مقهور وذمة خارب إن قيل أقصر! صاح لست بمقصر!

إني ورثت الوارثين كـــلالة وغنيت منهم بالأجـــل الأكـــــبر

وترفعت قدمي فصارت هامة من ذا يطاول قامـــتي أو يمتـــري[1]

عند قراءة هذا المقطع يلاحظ عدم سهولة الكشف عن التعالق النصي بينه وبين النص النبوي الذي يركز الحديث حول طبيعة الدنيا الفانية التي اعتبرها الدين سجنا للمؤمن لأنه يستنكف عن الخوض في ملذاتها ومغرياتها، وإن مثل هذا التوظيف لا يركز على وصف المشهد والاسترسال فيه، حتى لا يستغرق المتلقي في اقتفاء أثر عوالم النص الغائب لأنها مجرد إلماحة سرعان ما تردنا إلى واقع النص الذي يصف طبيعة الدنيا التي يعيشها إنسان اليوم، ولكنها في الحقيقة هي، هي الطبيعة ذاتها التي يتعايش معها الإنسان منذ الأزل آخذة في الاستمرار بصفة مطردة ومكرورة مع اختلاف وجوهها ومظاهرها كذلك فالشاعر يحرص على رصد مظاهر السوء التي تعكس الوجه السلبي للحياة الدنيا وهو الجانب الذي كان يستقطب كثيرا من الناس مرضى القلوب وضعاف النفوس حيث يشهد تهافتا كبيرا، وتدول فيه دولة الباطل وتقلب فيه الموازين، فالشاعر إذن إنما يستحيي معاني ودلالات مبثوثة في أحاديث الرسول ﷺ كانت قد علقت بالذاكرة، وصارت تشكل في لاوعيه ضميره الحي الذي يقيس الأشياء ويزن الحقائق بميزانها الحقيقي وهو ما يشير إليه الرسول ﷺ: «**والذي نفس محمد بيده لا تقوم الساعة حتى يظهر الفحش والبخل ويخون الأمين ويؤتمن الخائن ويهلك الوعول**

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، قصيدة: ليلى المقدسية، ص15 - 16.

وتظهر التحوت...»[1].

«سيأتي على الناس سنوات خداعات يصدق فيها الكاذب ويكذب فيها الصادق، ويؤتمن فيها الخائن، ويخون فيها الأمين، وينطق فيها الرويبضة...»[2].

«... إذا وسد الأمر إلى غير أهله فانتظر الساعة»[3].

ويقول ﷺ في تحديد علامات الساعة: «...**إذا ولدت المرأة ربتها فذاك من أشراطها وإذا كان الحفاة العراة رؤوس الناس فذاك من أشراطها...»**[4].

وما يلفت نظر الدارس لشعر مصطفى الغماري، هو التزامه في كثير من الأحيان والمواضع من شعره بالمسار في خط الثائر المتمرد لاسيما عندما يشعر بالحزن والألم الذي يعكر صفو حياته وحياة أمته، ويشعر القارئ معه بلون نفسيته القاتم التي تلفها مسحة من سحابة سوداء، فيكثر عنده استعمال لفظ أو مصطلح "الغربة" الذي صار علامة مميزة له في جملة من دواوينه، ولاشك أن هذا اللفظ بما يحمله من ثقل لغوي ودلالي له أكثر من دلالة أو نمط واحد، فله أنماط مختلفة باختلاف دوافعها لكن غربة الشاعر «إنما هي غربة عقائدية محضة وليست جسدية... كما هي ليست اقتصادية»[5]، هذه الغربة التي يستشعرها لا تتمثل في بعده عن الأوطان وفقده للأحباب كما تعودنا أن نقرأ في شعر الشعراء القدامى والمحدثين على السواء، إنما هي غربة عقدية تتعلق بالعقيدة الإسلامية السمحاء، التي يصدّ عنها أصحابها ويحكمون غيرها من الملل والأهواء التي ما أنزل الله بها من سلطان بعلم منهم، أو من غير علم بقصد أو عن غير قصد، وأي غربة مثل غربة شخص يعيش بين أهله ولكن أحدا لا يكترث له ولا يهتم به، إنها غربة الإسلام الموجود بين أهله والغريب بينهم في آن، يحضر شكلا ويغيب مضمونا ووجدانا، فنجده يعبر عن هذه المعاناة والمضمون في عدة مواضع من

---

(1)_محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها،مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، م.ع.السعودية، ط2002/1، مج7، ص639.

- الوعول: هم وجهاء القوم وأشرافهم.
- التحوت: هم الأراذل أو العامة من الناس.

(2)_أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني ابن ماجة: سنن ابن ماجة، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ج2، ص1339 - 1340.

- الرويبضة: هو الرجل التافه والجاهل.

(3)_ مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ص46.

(4)_ المصدر نفسه، ص404.

(5)_شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص82.

متنه الشعري:

– أنا غربة تطوي المكان وينتهي فيها مداه

ويظل يوغـــل في الزمان مولولا، واخافقاه[1]

– هي الغربـــة في أوطانـــها، وأنـــا

أنا القتيل، فما خوفي من النشب[2]

– أسفا يا أمتـــي قـــد نعانـــا الأســـف

آه أروي غربتـــي مـــن دمـــي أغتـــرف

عرب نحن صحيح أم وجوهمن خشب[3]

فغربة الدين وغربة كل من يعتنقه مظهرا ومخبرا، قولا وعملا، قلبا وقالبا، سرّا وجهرا، سمعا وطاعة، هي السمة أو العلاقة المميزة أو إن شئنا نقول هي طبيعة هذا الدين المحفوفة بالمكاره والابتلاءات وقد أشار إليها الرسول ﷺ حين أعلم أصحابه ومن يأتون بعدهم بشقوة هذا الطريق ليستعدوا له ويكونوا على بينة من أمرهم: «**بدأ الإسلام غريبا، وسيعود كما بدأ غريبا، فطوبى للغرباء**»[4]، ومن خلال هذا الحديث ندرك مدى التداخل والتعانق الكلي بين الغائب والحاضر من حيث المعنى والمبنى وخاصة الجانب المعنوي الذي له علاقة بالبعد المبدئي والمفاهيمي، كما أن القضية الأساسية التي تحدد بعد أو مفهوم الغربة في هذه النصوص المقدس منها والشعري، هي فساد الذمم واختلال القيم وموقف الشرع والذات الشاعرة منها الذي يبدأ بالإدانة ثم ينتهي إلى الاصطدام لشيوع العبثية في التعاطي مع الواقع من طرف الناس، ثم إنها تحاول الإصلاح ولكنها لا و لم تفلح فتحدث الغربة التي لا تعني سوى الخوف والحيرة على الناس من غفلتهم ومكابرتهم وبعدهم عن الجادة، وهي في الأخير شعور بالأحلام الضائعة والآمال الخائبة التي يعكسها قوله أيضا:

---

(1)_ مصطفى الغماري: ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1985/1، ص16.

(2)_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص126.

(3)_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص63.

(4)_ أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري: صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، ج1، ص130.

– تغربت يـــا موطـــني والهـــوى

كسيف النبي جهاد وغربة[1]

– وفي شاطئ العرفان تبحر غربتي[2]

– وترسو على أبعاد واحتنا "عدنا"

– بوحي بأسرار الهوى يا غربتي

وتـــوثبـــي كالفـــجر..كالـــبركـــان[3]

ويتواصل المد الروحاني داعما لموقف الشاعر المبدئي الذي يلح على الشاعر للتمسك بالثوابت وبالأصالة، لأنها خيار يضمن للهوية الحضارية الحماية «فكلما كان إحساس الشاعر بعمق المرجعية التي يركن إليها، كلما تعددت في يده إمكانات الاستعمال وأسعفته القدرة الإبداعية على المزج والتركيب بين العناصر»[4]، البنائية والمعنوية الماضية والحاضرة، ومما نلمحه في نصوص الشاعر أنه قد تمكن من تحويل القيم الروحية الدينية إلى مادة شعرية تعبر عن رؤيته الفكرية، بما أظهره من اقتدار على التحكم في الأدوات الفنية بحيث جعلته يبدع بشكل شعري متميز[5]، وهو ما نراه يتزيا به حين يتحدث عن قيمة الجهاد ممزوجة بالتعلق بالوطن:

أنا أهـــواك جهادا لا مرايا من عجـــين

وأرى حبـــك زادا من رؤى الفتح المبين

عانقي كبر المســـاجد وازرعي نور الإلـــه

ولدي الجيل المجـــاهد ما لآتـــيك ســـواه[6]

يتضح من الأبيات السابقة مدى استيعاب الشاعر للنص الديني عموما فكرة وأسلوبا، ولنص

---

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في زمن الجهاد، ص45.

[2]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص69.

[3]_ مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص27.

[4]_عبد المالك مرتاض: أ-ي دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص96.

[5]_أحمد يوسف: يتم النص والجينولوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2002/1، ص231.

[6]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص87–88.

الحديث الشريف خصوصا، فكثيرة هي الأحاديث التي تحدثت عن فضل الجهاد والمجاهدين في سبيل الله تعالى لأنه أحد السبل التي ينتهجها الإسلام لتطهير المجتمعات لاسيما المستضعفة منها، من الفساد وكل مظاهر الظلم والعسف ولإعلاء كلمة الله، هذه النصوص النبوية الغائبة التي يمتح منها الشاعر مادته بعدما تحولت إلى نسيج في ذاكرته هي الأحاديث الصحاح التي يرويها البخاري حيث ثبت «**عن أبي سعيد الخدري ﷺ قال: قيل يا رسول الله أي الناس أفضل؟ فقال رسول الله ﷺ: مؤمن يجاهد في سبيل الله بنفسه وماله، قيل ثم من؟ قال: مؤمن في شعب من الشعاب يتقي الله ويدع الناس من شره**»[1].

وفي حديث آخر «**عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: سمعت رسول الله ﷺ يقول: مثل المجاهد في سبيل الله –والله أعلم بمن يجاهد في سبيله– كمثل الصائم القائم وتوكّل الله للمجاهد في سبيله بأن يتوفاه: أن يدخله الجنة أو يرجعه سالما مع أجر أو غنيمة**»[2].

و في حديث آخر: «**عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ: ...إن في الجنة مائة درجة أعدها الله للمجاهدين في سبيل الله ما بين الدرجتين كما بين السماء والأرض فإذا سألتم الله فاسألوه الفردوس فإنه أوسط الجنة وأعلى الجنة أراه قال: وفوقه عرش الرحمن ومنه تفجّر أنهار الجنة**»[3].

ولأن هذا الجيل الذي يرتسمه الشاعر ويتوسمه، غير بعيد عن المناخ الديني بل إنه جزء منه لا يتجزأ عنه فقد انتقلت لغة الحديث الديني في النص النبوي بأحكامه وقواعده إلى نصه الشعري فإنه يخاطب البلاد الأم الولود التي أنجبت هذا الجيل الإشعاعي بأن تكون شاهدة بأنه لا مكان فيها للأبناء العاقين والمتقاعسين، فينظم تلك العبارات التي ترد بمثابة اللافتات الإعلامية لتؤكد انتماءه الروحي وموقفه الفكري الرسالي المعادي، والمناهض للفكر التغريبي وللمنبهرين به فيقول موضحا موقفه:

– سجلي يا خير شاهد سجلي باسم الشهـــيد

إن جـــيلا لا يجاهـــد فجره جـــدّ بعـــيد

نـــحن ماض وغـــد مشرق نحن الشـــباب

---

[1]_مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، ص312.

[2]_المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_المرجع نفسه، ص313.

وهـــــــوى يتــقد يصنع المجد العــجاب
لا كمن طاروا خفافا للرمــوز الملحــدة
تخذوا الكــفر مطافا والرؤى المستــوردة[1]

تمتزج الفكرة الدينية والروحية التي نستشفها من نص حديث الرسول ﷺ بالرؤية الشعرية فتعكس موقف الشاعر من عقيدته وأصله وتاريخه وتراثه، وفي المقابل يوضح أسباب ضياع الذات الحضارية وموقفه ممن كانوا معاول لتضييعها بدعوى التحرر من أغلال الماضي، ولمواجهة هذا الواقع المتردي يسترفد الشاعر نصه الشعري بهذا المصدر الروحي عالي الحجة فيؤثر مباشرة في بنية القصيدة من جهة، ويجد الشاعر ذاته فيه من جهة أخرى، لأنه يحقق له ما يريد بلوغه في واقعه الحاضر حيث يتداخل نصه مع حديث الرسول ﷺ الذي يروى «**عن عبد الله بن أبي أوفى رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: واعلموا أن الجنة تحت ظلال السيوف**»[2]، والشاعر إذ يثير نخوة الجهاد في النفوس الخائرة فلأنه يتمثله وابلا يقبل على الأرض ليمسح الحزن عن مآذنها ويغسل القلوب والنفوس المتألمة من أوذارها ويطهر التربة من أكدارها، وحول هذه المعاني الإيمانية يرد نصه:

–والشاعر الموهوب صوت الحق في يومه محتــرق بالصــدق
يثور كالإعصار في الســكون يهــزأ بالحديد والســجون
يكتب من جراحــه قصــيده خالدة كــروحــه شهيــده
تخــضر من دمائــه ظلالــه وفي الجــهاد دمــه ومــاله
ويا شباب أنــتم الطليــعــة وأنتم سواعــد الشــريعــة
كونوا شهود الحاضر الضــبابي لأمــسنا.. وغــدنا الأواب
كونوا إذا دعاكم الإســلام سيف علي ملــؤه الإقــدام[3]
–يا قدس يا بنت الضياء الحــر لابد من يوم عليهم مــر
يوم يجوب فــيه "ذو الفقار" مواطن النفاق والأسرار

---

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص88.
[2]_مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري، ص 314 - 315.
[3]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 112 - 113.

يفك من قـــيودها "الشهـــباء" ويفتدي الزوراء والبطحاء[1]

–كتائب الله ما فار الدم السّرب إلا تهاوت على أوثانـــها الرّيب

للخزي والعار ما غنوا وما شـــرب واوللشهادة من غالوا ومن صلبوا[2]

كم كنت يا نيل والتاريخ ملحمة سيفا تمازج فيه النور واللهـــب[3]

–دم الخلافة معقود بألف ضحـــى بألف بدْرٍ على الأوثان تلتهب[4]

–يورق الصخر بأنات الحزانى المتعبين

يا ليالي بعرس المطر العطشان فوري

بعض ما بي جهشة الأيام في عصر الجليد[5]

–أسرجوا الخيل وشدّوا

يا شباب..

من يدينا تزهر الأيام بالضوء

ويمتد الكتاب[6]

ويغمر قلب الشاعر حبّ الرسول ﷺ ويملك عليه شغافه ويتربع في رحابه التي سكنها الهم والحزن، فازْورّ يعلن التمرد والثورة لكن إيمانه بنبوءة محمد ﷺ وحبه الذي بلغ حد العشق زرع اليقين في روحه والأمان والطمأنينة في نفسه فأيقن بأن العاقبة للدين ولمن تمسكوا به ونافحوا من أجله فطوبى للغرباء، لذلك يعبر الشاعر عن هذا الحب الكبير الذي يسير في السياق الذي صممه النص النبوي فهو يقول:

–ولأنـــت يا كـــرم الضـــــياء محـــمـــد ولنحن في ورد النـــضال سنـــاه[7]

---

(1)_المصدر السابق، ص118.

(2)_ المصدر نفسه، ص 121.

(3)_ المصدر نفسه، ص.ن.

(4)_المصدر نفسه، ص122.

(5)_المصدر نفسه، ص131.

(6)_المصدر نفسه، ص137.

(7)_ مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص129.

-غنى ربيـــع الهـــوى القـــدسي وابتســـما يا مولد..كان في دنيا الورى علما

وتاهـــت الأرض من وجـــد..جـــدائلـــها فرحى..تعانق ميلاد الهوى شممـــا[1]

-وكنـــت يـــا خير مولـــود..وخـــير أب بـــشرى السماء بكون كم أراق دما[2]

-كم أوغل الليل في الأعـــماق حشـــرجة ســـوداء..تـــورق رؤيا مرة..سأما

وتصـــغر الهـــمـــم السمـــراء في رهـــق والناس يهـــوون ما يجنونه نـــــدما[3]

-يا موقظ الشمس..لولا الحب ما ازدهرت أرض..ولا جلجل الميدان والتحـــما

أنت الـــذي تعشـــق الأضواء طلعـــــته ويعشق العز إذ يخطـــو له قـــــدما[4]

-ولدينـــا فضـــل النبـــي من الحـــكـــ م..وأكرم بخـــاتم الأنبـــــــــــياء[5]

يتجلى من خلال هذه الأبيات مدى إعجاب الشاعر بشخص النبي ﷺ ومدى تحكمه في ناصية الكتابة الشعرية، ويظهر هذا بفضل التناسق والانسجام الذي يربط بين الألفاظ والتراكيب فيجعل الأبيات عبارة عن صور مجسمة للمعاني ومكونة لدلالات مجازية مترعة بالحركة المتواصلة، وفي حضرة النص النبوي يرتسم خط ومنهج محبة الرسول ﷺ الذي ينسل منه النص الشعري ويمنحه القوة، هذا النص هو الذي يقول فيه الرسولﷺ «**عن أنس بن مالك ﷺ عن النبي ﷺأنه قال: لا يؤمن أحدكم حتى أكون أحب إليه من والده وولده والناس أجمعين**»[6].

ومعلوم أن الإنسان بطبعه مخلوق ضعيف فسرعان ما يقع في المحظورات نتيجة غفلته التي تستولي على قلبه فتحجب بصيرته وتعطل عقله، ومهما كان محصنا بأسباب الوقاية كالتقوى والصلاح، فإنه لا يسلم من الوقوع في براثن الخطيئة لأنه ليس معصوما، لكن من رحمة الله تعالى عليه أن فتح بابا للأمل، يمكن أن يدخل منه ليستفيد من مغفرة الله ورضوانه رغم معصيته وذنبه السابقين، هذا الباب هو التوبة والرجوع إليه سبحانه، مادام الذنب لم يكن مدعاة للتمادي في الذنوب، وفي الآن نفسه

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص29.

[2]_المصدر نفسه، ص31.

[3]_المصدر نفسه، ص, ن.

[4]_ المصدر نفسه، ص32.

[5]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، الجزائر، 1994، ص17.

[6]_ مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، ص22.

وبالتوازي لم يغلق باب الرحمة والغفران.

إن هذه المعاني الروحية السامقة التي تشربها الغماري فشكلت مخزونه الذي يستقي منه لغته وصوره ومعانيه، وهي أيضا التي أسست لنظرته للواقع وتصوره لممارسة الحياة فإذا قرأنا قوله:

يا نفس ذوبي حزنا.. وتـــــوبي وفي هـــــواك استرحمي ونـــوبي

واصطحبي الصبر على الخطـــوب كم محص الصبر من الذنـــوب[1]

فإننا لاشك نجد الشاعر عن طريق محاورته للنص النبوي السابق (الغائب) يعيد كتابته من جديد في نصه اللاحق ويتأسس عليه، عندما يقوم باستبدال كلمات أخرى من خارج النص المرجعي ولكنهما يشتركان في موضوع واحد يتعلق بالخطأ والتوبة وقيمة الصبر ويتمثل هذا النص الغائب في قوله ﷺ في الحديث الذي أخرجه مسلم: «**إن الله عزّ وجل يبسط يده بالليل ليتوب مسيء النهار ويبسط يده بالنهار ليتوب مسيء الليل حتى تطلع الشمس من مغربها**»[2]. وقوله ﷺ: «**إن الله يقبل توبة العبد ما لم يغرغر**»[3].

فيلاحظ كيف استدعى الشاعر معاني هذه النصوص الغائبة ومنحها سياقا جديدا يشكل في ذاته جزءا لا يتجزأ من سياقه السابق حيث صاغه في قالب يتماشى والوجهة التي يسير فيها نصه حسب تصوره الفني الخاص وضمن محددات الرسالة التي يدافع عنها خاصة وأن النص النبوي الذي يستند إليه الشاعر يتميز بالإيجاز ولكنه مكثف المعاني والدلالات.

ومن هذه المعاني والنفحات الربانية والدروس المحمدية التي تعلم الإنسان كيف يهذب نفسه ويحملها على اتباع طريق الجادة، ويسلك بها السلوك القويم، يحذو الشاعر هذا الحذو فيتخلق بأخلاقيات الإسلام التي يستمدها من النص النبوي المقدس:

أعيذ نفسي أن أكـــــــون غرا أو أن أكون العاشق المغتـــرا

يا نفس صومي فالخطايـــا تترى واطهري إن الذنـــوب تطـــرا[4]

في هذا النموذج يوظف الشاعر نص الحديث الشريف الذي يقول فيه النبي عليه الصلاة

---

(1)_مصطفىالغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص64.

(2)_ أبو زكريا يحي بن شرف النووي الدمشقي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص15.

(3)_ المصدر نفسه، ص.ن.

(4)_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص63.

والسلام: «**يا معشر الشباب من استطاع منكم الباءة فليتزوج، ومن لم يستطع فعليه بالصوم فإن له به وجاء**»[1]، ومن خلال محاورته لدلالات النص الأصلي استطاع أن يحدث تحويلا دلاليا في دلالته العبارة المنقولة عن الحديث وارتبطت بما يحمله السياق الشعري من فكرة، لكنها تدور في فلك الفكرة الأصلية التي اصطحبها السياق الماضي، فالحديث الذي يتضمن أمر الرسول ﷺ للشباب بأن يصوموا إذا لم يقدروا على تحمل أعباء الزواج، لأن في الصوم وقاية من الوقوع في الذنوب والآثام يتحول هذا الأمر في نص الغماري إلى نفس الشاعر حين يأمرها بالابتعاد عن السبل المؤدية للوقوع في الغواية ويلزمها بإتباع هدي الرسول ﷺ الذي أشار إليه النص المذكور، لكن النص الأصلي يتحدث عن الزواج أما النص اللاحق فيتحدث عن العشق الماجن، ومما لا يدع مجالا للموارية أن محاذير النص اللاحق هي نتيجة للتخلي عن محفزات النص السابق ولذلك ارتد النص الحاضر إلى الماضي ليستمد الأمر اللاحق قوته من الأمر السابق لأنه هو الذي يحوز الشرعية، ولأنه يمثل للشاعر العودة إلى عالم الصفاء وتجلي الأرواح الملائكية فيستحضرها في نصه الشعري مكتسية زيّا معاصرا من أجل أن تنتقد الحاضر وتكشف عن مغالطته، ومن ثمة تصبح هذه المعاني بدلالتها الجديدة جزءا من بنية النص الحاضر وتضفي عليه بعدا جماليا للشاعر فيه دور وافر.

وعلى الوتيرة ذاتها وبالمنوال نفسه يتواصل تعامل مصطفى الغماري مع النص النبوي الغائب حيث يخضع معاني هذا النص لما تخضع له معاني نصه، فحين يتحدث عن الجاهلية المنسوبة في الأصل إلى الجهل، يصير كل أمر منسوب إليها مذموما بطبعه وكذا ذم كل من يتصف بها من الناس لذلك نجد الرسول ﷺ حين نستعرض العديد من أحاديثه في هذا المنحى يخالف أهل الكفر والبدع من أهل الجاهلية الذين سبقوا مجيئه ﷺ بسبب ضلالهم وحميتهم الجاهلية، وشرع فور بداية دعوته في نشر تصور جديد لبناء مجتمع يقام على أساس مغاير تماما، لما كان يروج في السابق وصار مقياس التفاضل ولب لباب الحكمة والتعقل هو التقوى ومخافة الله، فهي التي تتنفس بقوة في كل مناحي الحياة وتتغلغل فيها بشدة وتكشف لنا السيرة النبوية عن أن النبي ﷺ كان يحاربها ويطاردها ويقمعها بشدة في مجتمع الإسلام كلما طاش أمر من أمورها أو انفلت مظهر من مظاهرها حتى قبرت على عتبات هذا الدين الحنيف، وثبت عنه ﷺ أنه كان ينهى أصحابه عن التفاخر بالقبيلة والدعوة إلى العصبية فقد قال لأبي ذر الغفاري حين عيّر رجلا بأمه (يا ابن السوداء): «**أعيّرته بأمه، إنك امرؤ فيك جاهلية**»[2]، ويروى عن جبير بن مطعم رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: «**ليس منا من دعا إلى**

---

[1]_مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، ص422.

[2]_ المصدر نفسه، ص31.

عصبية، وليس منا من قاتل على عصبية، وليس منا من مات على عصبية»[1].

لكن مثار التساؤل هو ما الذي يعنيه الشاعر بعودته إلى استخدام هذا المصطلح "جاهلية" الذي يفترض أنه قصر على فترة تاريخية معينة هي التي أشارت إليها النصوص النبوية الكريمة؟ وما مدى مطابقته للواقع الذي يعنيه ويمارس الشاعر فيه حياته؟ هو التساؤل ذاته الذي أثاره محمد قطب الذي يرى أن إنسان القرن العشرين بلغ «أوجا من العظمة لم يبلغه في تاريخه كله، وبلغ من القوة والسيطرة والجبروت مدى لم يحلم به سكان الكوكب الأرضي قبل عشرات السنين فقط فضلا عن عشرات من القرون، فكيف نقول بعد ذلك أن الإنسان يعيش في الجاهلية في القرن العشرين»[2] لكنه يعزو هذا التصور الذي أشيع عند كثير من الناس إلى اعتقادهم بأن الجاهلية هي العصر أو الفترة الزمنية التي سبقت مجيء الإسلام، والصواب هو أن الجاهلية ليست «صورة معينة محدودة كما يتصورها الطيبون الذين يرون أنها فترة تاريخية مضت إلى غير رجوع إنما هي جوهر معين يمكن أن يتخذ صورا شتى بحسب البيئة والظروف والمكان فتتشابه كلها في أنها جاهلية وإن اختلفت مظاهرها كل الاختلاف، وليست هي المقابل لما يسمى العلم والمعرفة والحضارة والمدنية والتقدم المادي والقيم الفكرية والاجتماعية والسياسية والإنسانية على إطلاقها كما يتصورها الخبيثون سواء بالنسبة للجاهلية العربية أو بالنسبة للقرن العشرين، إنما الجاهلية كما عناها القرآن وحددها هي حالة نفسية ترفض الاهتداء بهدي الله ووضع تنظيمي يرفض الحكم بما أنزل الله، "أفحكم الجاهلية يبغون ومن أحسن من الله حكما لقوم يوقنون"، هي إذن مقابل معرفة الله والاهتداء بهدي الله والحكم بما أنزل الله، وليست مقابل ما يسمى بالعلم والحضارة المادية ووفرة الإنتاج»[3]، وهوما حدا بالشاعر إلى أن يعلن ثورته وتمرده على الدعوات والمظاهر الجاهلية التي تعشش في مجتمعه وفي كيان الأمة العربية والإسلامية لأنها لا تختلف أبدا عن سابقتها التي حاربها الإسلام منذ عهده الأول وإن اختلفتا من حيث البيئة والتاريخ، كذلك نجد النص الشعري يتداخل مع النص النبوي لغة، مفهوما ومعنى:

– عرب وفرس والعداء مجدد كسرى يخوض لهيبها ونـــزار

قومية تهب الشعوب فـــناءها والجاهلية... محـــــنة ودمـــار[4]

---

[1]_ أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي: سنن أبي داود، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ج4، ص 332.

[2]_محمد قطب: جاهلية القرن العشرين، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1998، ص2.

[3]_المرجع نفسه، ص2 – 3.

[4]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص14.

– تأمل..تـــر الورد تجني عليـــه يد زعـــــــموا أنها يعربيه

ومن نسل قطـــحان أي انتماء يصـــير البديل به الجاهلية[1]

يمثل هذا التداخل الواقع في: (والجاهلية محنة ودمار – يصير البديل به الجاهلية – دين العشائر دين الحمية) مع النصوص النبوية التي أوردناها سلفا يقوم الشاعر عن طريق الحوار باستيقاء دلالات الكلمات المنقولة لأنها مرتبطة بما يحمله السياق الشعري من فكرة توحي بمفهوم الشاعر للفظة الجاهلية التي لم تعد عنده ممثلة لعصر معين ومقتصرة عليه، لذلك فهو يمجها ويمقتها بالحدة ذاتها التي تجلت بها في عصر متقدم بتطوره الفكري والعلمي، ولاشك أنها ستعرف أنماطا وصورا من جنس الزمن الذي ترد فيه، وقد استطاع الشاعر من خلال ترويضه للكلمات الحبلى بالدلالات أن يربط بين أحداث الماضي ووقائع الحاضر لأن النص المقدس المتداخل معه يعكس زبدة تجارب إنسانية تنقل الطبيعة البشرية، فالشاعر إذن يرى بأن "الكفر ملة واحدة" سواء أكان قديما أو حديثا وتتجلى لنا رؤية الشاعر لواقع أمته الحسيرة، الذي لا يملك حياله إلا أن يتألم ويغمره الحزن ويصاب بالحسرة، لكنه لا يصاب بالإحباط بل يزيده هذا الوضع تعنتا وإصرارا على الصمود والتصدي لواقع اختلت فيه الموازين واختلطت الأهواء وانحط العقل والفكر إلى مستوى لم يعد يميز فيه الطهر والعفة والشهامة والمروءة أمام طغيان الفساد والانحلال:

ويستوي الطاهر والخبـــيث لديه، والغـــــــيور والديوث

وعقدة الأديان في الإنسان تحلُّ بالتنـــــــوير لا الإذعان

ثر يا شباب في زمان ثـــان واعصف بما يعزى إلى الديان[2]

هكذا يبدو لنا الجو قاتما في عيني الشاعر، فلا يجد بديلا ولا سبيلا إلا الثورة العارمة التي تعصف بالفساد والمفسدين فتأخذهم من صياصيهم فلا مكان في أمة شاء الله لها أن تكون خير أمة أخرجت للناس ديدنها الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، للخبيث ولا الديوث، وحين يستشعر الغماري هذه الروح النافرة المتوثبة والمنقلبة على الدونية، والهبوط فإنه يهرع إلى ملاذه الحاني ومعينه الصافي، إلى النص النبوي المقدس الذي يتزود منه ويدعمه، بما يشفي غليله من اللغة والمعاني، لذلك يتداخل مع قوله ﷺ في حديث يروى عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما أن رسول الله ﷺ قال: «**ثلاثة حرم**

---

[1]_المصدر السابق، ص32– 33.

[2]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب،ص50.

الله عليهم الجنة: مدمن الخمر، والعاق، والديوث الذي يقر في أهله الخبث»[1] أخرجه أحمد والنسائي وصححه الحاكم، وفي حديث آخر يروى عن عمار بن ياسر رضي الله عنه قال: قال رسول الله ﷺ: «**لا يدخل الجنة ديوث**»[2] أخرجه الطيالسي.

بالقراءة المتأنية للنص الشعري نجد استعماله للمفردتين: (خبيث – ديوث) يصطنع لهما الشاعر سياقا أرحب وأوسع، فلم يعودا يقتصران على الفرد الذي يرضى العيب والعار لأهله فقط، كما يصفهما النص المقدس، بل إنهما صارا أشمل وأعم ضمن النص الشعري حيث يشملان الفرد أو الأفراد الذين يرضون بانتهاك حرمات دينهم ووطنهم من طرف الأعداء ولا ينبسون ببنت شفة ولا يهتز لهم طرف، ولا يردّون الضيم عن أرضهم وعن أمتهم، أولئك هم الخبثاء والديوثون، فنلفي الشاعر قد فجر الطاقة التي تحتملها الكلمة فتمكن من استيعاب المعاني والدلالات المناسبة للواقع الآني.

ويتطلب من الشاعر استحضار النص النبوي الغائب واستنطاقه، اعتماده على البنية السطحية التي وإن بدت بأنها تصف ما هو حاضرٌ وواقع في حياة الشاعر إلا أنه يجعل من بنية نصه الفوقية فضاء مفتوحا على عمق دلالي يتبناه الشاعر ويسعى إلى تحقيقه لا يمكن للقارئ فهمه، إلا إذا غاص في البنية التحتية واستطاع فك رموزها وشفراتها التي تطفو على السطح حينها سيكشف عن النص النبوي المتواشج في باطن النص الشعري، وبواسطة هذا النص المستحضر يتوصل إلى الدلالات الواقعية التي يبتغيها الغماري.

وفي موقع آخر يتفاعل الشاعر في نصه الشعري مع قول الرسول ﷺ محذرا من الوقوع في النفاق أو في إحدى علاماته: «**أربع من كن فيه فهو منافق خالص، ومن كانت فيه خلة منهن، كان فيه خلة من نفاق حتى يدعها: إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا عاهد غدر، وإذا خاصم فجر**»[3]، إذ يقول الغماري:

أيها الأفجرون قولا إذا ند خصام وليتكم تخصمونا[4]

---

[1]_ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط1999/2، ج6، ص11.

[2]_ المصدر نفسه، ص.ن.

[3]_ أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي: سنن أبي داود، ج4، ص221.

[4]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، قصيدة: المنتصرة التي يهديها إلى المجاهد الشهيد البطل "محمود أبو هنود"، ص82.

يبدو تفاعل الشاعر في هذا البيت مع نص الحديث محافظا على دلالة النص الأصلي ومؤكدا لها خاصة عند ذكر العلاقة الرابعة من الحديث (إذا خاصم فجر) ولكنه مع محافظته على هذه الدلالة يستغلها لتوليد دلالات جديدة مختفية في أعماق النص، فهو إذ يسم المتخاذلين والخائنين من أبناء الأمة بالفجور عند التخاصم وهو خلق ذميم حسب نص الحديث الشريف، إلا أن الشاعر يتخذ منه سبيلا لتحديهم بممارستهم له لكنهم لا يحسنون صنعا، وبهذا التداخل يسهم الشاعر في تعميق تحسيس بني جلدته وعلى رأسهم من يأتمرون بأمرهم بالمهانة والذلة التي أصابتهم جراء صمتهم وخضوعهم.

ويوشي النص النبوي الغائب الديباجة الأسلوبية للنص الشعري حين يقوم الشاعر ببذل النصح والإرشاد لمن لازال من أبناء الأمة لم يعرف الحقيقة المرة، فهو المحرض الذي يهيب بالصامتين والتائهين بأن يسترشدوا ويدركوا معنى حياتهم ووجودهم، فلا يجد الشاعر منهلا يرجع إليه ليعضده وينير بصيرته أحسن من النص النبوي الذي يوجّهه إلى بذل النصح وتقدير قيمة النصيحة:

وخذ النصيحة من لدن أعلاقها فالدّر يطلب من خبايا الأبحر[1]

عندما ينغمس الغماري في وصف وتعديد أسباب ومظاهر المذلة التي تحيق بأهلها ومريديها والداعين إليها فإن موقفه يبرز ساطعا حتى وإن بدا مغّيبا خلف البنية اللغوية لأنه يثق بقدرة القارئ على استرجاعه واستنطاقه أو استكشافه حين يتوغل في بُنى النص التحتية، ويتحقق له ذلك حينما يقع على العمق الدلالي الذي يتبناه النص الشعري، ويتجلى موقف الشاعر بتوجهه المستمر إلى عقيدة الأمة واستنجاده ببطولاتها المكتنة في روحها لمجابهة مأساتها وجرحها الناغر وما يبيته لها الأعداء الأباعد أو الأقارب في غفلة وتخاذل أبنائها، وفي هذه الأجواء المشحونة وأمواج الهواء المتلاطمة والنفوس الحائرة يحسن بالمرء أن يتمسك بالعروة الوثقى ويستند إلى الرأي السديد والرؤية الثاقبة التي يعثر عليها في هدي الرسول ﷺ، فلغة ورموز النص توحي بتعالقه مع نص الحديث الشريف الذي يستحضره الشاعر ويستلهم دلالاته الماضية ليتوصل إلى غرضه ومبتغاه ودلالاته الحاضرة، وهو قوله ﷺ: «**الدين النصيحة لله ولرسوله ولأئمة المسلمين وعامتهم**»[2].

ولايزال النص الشعري عند مصطفى الغماري يزخر في أحشائه بتفاعلات مماثلة أخرى مع النص النبوي الغائب الذي أسهم بشكل بيّن في إذكاء إحساس الشاعر الإبداعي سواء من حيث المعنى أو

---

[1] _ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص30.

[2] _ مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، ص43.

من حيث المبنى، ونعتقد بأنه لا يتسنى الوقوف عند كل التوظيفات الواردة بالنص الحاضر، وإن ما التمسناه فيها هو في الحقيقة عبارة عن شذرات ونماذج استوقفتنا فأردنا من خلالها التدليل على كيفية حضور الحديث الشريف في النص الشعري الماثل، فيكون هذا النص الجديد الموتور الذي يتدفق ألما وثورة وتمردا على واقع مرفوض وينشد التغيير الذي يصبح شهوة لا تقاوم عند الشاعر، فيعدّ هذا عنده شرطا ودافعا لإبداعه، يكون لبنة مضافة إلى لبنات أخرى سابقة لها تسهم جميعا في تشكيل صرح الحياة الإنسانية الطبيعية الذي كان قد شرع في بنائه منذ القديم، وهو إذن حلقة ضمن سلسلة متواصلة الحلق تتضافر فيها الجهود المتفاعلة والمنسجمة لتحقق للنص الشعري بكثافته التجريبية المتنوعة والمتميزة انفتاحا على نص جديد آخر، باعتماده حيثية الاستيحاء من النص النبوي فيكون بمثابة الجسر الذي يربط بينه وبين متلقيه، من خلال التأويل المفضي إلى التفهم عن طريق تتبع البنيات النصية الأصلية (النبوية)، وما طرأ عليها من تحول في بنية النص الشعري، وكشف أبعادها الجمالية المتحققة على مستوى الدلالة، وهو ما يؤكد أن نص مصطفى الغماري يحتكم إلى وعي مدرك لهذه الأبعاد الجمالية، التي توقعها علاقته بالنص النبوي المقدس.

3- توظيف النص الصوفي الغائب:

يعد النص الصوفي الغائب هو أيضا من الخلفيات النصية التي أسهمت في حياكة ونسج النص الشعري عند الغماري، وقد قام البحث بإدراج هذه الخلفية ضمن الخلفيات الدينية، رغم الاطلاع على أن التصوف معروف بوجهتيه أو بعديه الفلسفي والديني، لأننا سنقصر الحديث والكشف عنه من خلال بعده الديني لعلمنا أن التجربة الشعرية عند الغماري ذات صلة وطيدة بالتجربة الصوفية ببعدها الروحاني الذي يخدم فكرته وتوجهه الإسلامي، ومن هذا المنطلق يركز البحث على مقاربته للنصين المتداخلين، محاولا الكشف عن علاقة التأثير والتأثر، على اعتبار أن النص الصوفي رافد مهم آخر يغذي النص الشعري عند الغماري، بمادة فنية دسمة لها قيمتها ووزنها اللذان لا يمكن أن تستغني عنهما ذائقته الشعرية، كما تمثل هذه العلاقة انعكاسا لوعي الشاعر بأهميتها، لذا تشكل لديه هذه القناعة أفقا واضحا ومعلما محددا تنشأ عنه تجربته الخاصة، لاسيما «وأن النتاجات الصوفية المختلفة قد شكلت مادة ثرية وتربة خصبة لعديد النتاجات الأدبية الحديثة والمعاصرة وفق أساليب وتقنيات مختلفة اعتمدها الأدباء والمبدعون، وقادت بالنتيجة إلى أن تصبح المكونات الصوفية جزءا مهما في لحمة النص الأدبي الحديث، وقد ترقى في بعض الأعمال إلى المكون الأساس الذي يتماهى معه المبدع

ويوظفه بكيفية ما»[1]، وقد تفاعل الغماري مع الخطاب الصوفي كعنصر مشكل لبنية القصيدة يعتمد عليه في إنتاج دلالاته الواقعية ويتوسل بمفاهيمه الروحانية ليضع نصه الشعري «في موضعه الحقيقي بالنسبة لقضايا المجتمع، حيث يتعانق الفن والعقيدة ويلتحمان في بنية موحدة وصوفي عصرنا، لذلك ينزل إلى السوق إلى الناس يتجول بينهم ويتحدث إليهم، ويبحث فيهم عن الإنسان إنه يريد أن يحيي الجوهر الإنساني في الإنسان فيرفع المضطهد من وهدته ويحرر العبد من عبوديته ويطعم الجائع ويكسو العريان، ويضرب يد البطش»[2]، وإن ما يظهر في شخصية الشاعر من تسام روحي، فإنه يمنحه مكنة قوية ورؤية نافذة قادرة على اختراق الظاهر والتوغل في عمق الواقع الاجتماعي المتردي حيث يقوم الشاعر الغماري بهدمه ثم يعيد بناءه وفق تصوره المتشكل من بعده الصوفي الروحاني الذي تتلاشى فيه النزوات والأفكار الإنسانية الدنيا، لذلك نجده يستعير عوالم الصوفية ويستضيئ بأوارها، في اتحاده بموضوعه المطروق وذوبانه فيه، متفاعلا مع تجارب ذوات بشرية سبقته في معايشتها للموقف ذاته الذي عرض له، فهو حين يصف مواجده وتباريحه التي تطفح بها خلجات صدره وتغزو أعماق روحه وتأخذ بشغاف قلبه من لا يهوى في الحياة إلا سواها يقول:

وتدانينا كما الهمس

تناءينا كما الحلم

اتحدنا..

وشربنا لحظات العمر

عشناها انعتاقات حبيبة

ما لمسنا طيفها إلا صحونا

صحوة تبعث في الجدب الخصوبه

صحوة جلت عن السكر

وجلت عن مراياه الرتيبه

---

[1]_محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط2010/1،ص43.

[2]_عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص414.

لم نعان العطش المرّ[1]

فإن الشاعر بالإضافة إلى المعاني الروحانية الكثيفة الطافحة في ثنايا النص التي يجليها سمو التجربة الصوفية وتكاملها لديه فإنه «يضيف إليها عمقا في أكثر من بعد: درجة الذوبان نفسها معادلها اللغوي والتصويري، فضلا عن روحها وتوجهها»[2]، وصورة الحبيبة التي تشبه الشعاع الذي يلوح في السماء فتتسامى عن الأشكال البشرية ولا يتسنى منها إلا طيفها الذي يملى العين بسحر جماله ويُسكن الروح بريّه، ويمكن أن يطرح التساؤل حينها عن كيفية تلاحم واتحاد روحين أحدهما منزه عن طبيعة البشر «فكيف يكون هذا التداني الذي يشبه الهمس، وهذا التنائي الذي يشبه الحلم؟ وهل الحلم ينأى أم يحتوي الإنسان ويستغرقه؟ وكيف تُشرب لحظات العمر؟»[3]، إنها استفهامات تعلق بالذهن فلا يجد الإجابة عنها واستكناه أسرارها إلا في رحاب اللغة الصوفية ومعانيها الروحانية التي يشاع تداولها في الفكر الصوفي كاستعماله لكلمات: (طيفها – الهمس – اتحدنا – صحوة –السكر) وهي لغة شفافة نتلمس فيها أثر البعد الصوفي الذي منح التجربة الشعرية لدى الغماري قدرة على توظيفها بعمق وتلقائية، «فالصحوة هنا ليس كمثلها صحوة، أبعد من صحو بعد سكر وليست خمرتها تلك الخمرة المعهودة، ولا حتى خمرة الصوفيين التي تعد أداة للوصول... وهي فوق هذا تبعث الخصب والنماء في الحياة»[4] حيث كان الشاعر يستنطق لغة ومعاني الخطاب الصوفي وفي الوقت ذاته يقوم بتحويلهما وإقلاب اتجاههما لإثراء شعريته وخدمة رؤيته للمجتمع الراهن وللإنسان فيه انطلاقا من رؤيته الشاملة للوجود المرتكزة أساسا على ثقافة الشاعر ومعارفه المكتسبة، كل ذلك من أجل إعادة بناء الحاضر بوعي جديد، يحافظ على تواصله مع الماضي ويستمد خيوط نسيجه منه لكنه لا ينغمس فيه، وآيتنا على ذلك هي مخالفته للنظرة الصوفية المتعلقة "بالحلول والاتحاد" فإذا كان رموز الفكر الصوفي: الحلاج وابن عربي وابن الفارض... وغيرهم، يعتقدون بفكرة «حلول اللاهوت في الناسوت»[5]، وفكرة «أنا من أهوى ومن أهوى أنا»[6]، والحب الإلهي الذي يعبر عنه الحسين بن

---

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص73 – 74.

[2]_شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص48.

[3]_المرجع نفسه، ص.ن.

[4]_المرجع نفسه، ص.ن

[5]_عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1/2003،ص412.

[6]_محي الدين بن عربي: ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: محمد علم الدين الشقيري، دار عين للدراسات والبحوث، القاهرة، مصر، ط1/1995،ص201.

منصور الحلاج في قوله:«يا هو أنا، وأنا هو، لا فرق بين إنيّتي وهويتك إلا الحدث والقدم»[1]، كما عبر عن فكرة الاتحاد هذه بواسطة الشعر فقال:

أأنت أم أنا هـــذا في إلهيـــن؟ حاشاك، حاشاك من إثبات اثنين[2]

وتتجلى فكرة الحلول والاتحاد في أوضح صورها عند ابن عربي كذلك في قوله:

إذا ما التقينا للوداع حسبـــتنا لدى الضم والتعنيق حرفا مشددا

فنحن وإن كنا مثنى شخوصنا فما تنظر الأبـــــــصار إلا موحدا[3]

فإذا استبد بهؤلاء الأقطاب العشق والشوق للذات الإلهية، فراحوا يبثون مواجدهم ويعبرون عن عواطفهم الجياشة، وأصداء أنفاسهم المحترقة وقلوبهم المنفطرة بلواعج الحب الإلهي، فاستغرقهم ففنيت أرواحهم وتلاشت في الحضرة الربانية، وفي ملكوته سبحانه حتى بلغت المقامات العالية وهي الاتحاد بالله عن طريق هذا الحب الصوفي غير المألوف والمخالف للمنطق البشري، فإن الشاعر الغماري وإن كان صوفي اللغة والوجدان من حيث صفاؤهما وإشراقتهما فإن وجده وهُيامه، كانا متعلقين بحبيبته التي ملكت عليه روحه فاعتملت في أعماقه وأخذت تختمر وتنمو وتتسع في باطنه حتى فاض كأسها فملأ كيانه بالصفاء والنقاء فتحقق له النعيم وهدوء الروح الذي ينشده في اتصاله بالحياة الصاخبة المحيطة به كما يكون مؤثرا إيجابيا فيها وعامل بناء وإعمار في رحابها، لأن حبه الملائكي ذا المسحة الصوفية كان دافعا قويا له للإقبال على الحياة ومشاركة الناس آلامهم وآمالهم، وهو الشحنة التي تزوده بالمقاومة من أجل تغيير واقع بائس فرض على أرض كانت قد مزقتها الخناجر وسلطت على شعب كانت قد أثخنته الجراح، فتصدى يستجمع المزق ليضمد الجراح ويحول الدماء إلى خمرة حب وأمل[4] لأن صوفية الغماري لم تحمله على التواري أو الانعزال عن الناس فلم يلبس الصوف ويعرض عن الدنيا ليقبل على الآخرة، ويهمل ذاته أو يهمل الخلق ليلتفت إلى قلبه وإلى زهده فيستغرق في أمر الآخرة، إن الحقيقة الصوفية التي يحملها الشاعر بين جوانحه «تحمل قيما إنسانية تهدف إلى تصفية الباطن والظاهر من الأرجاس والأهجاس، وتسعى نحو الكمال البشري بوسائل مادية وروحية، وهي بهذا تجسد قيما إنسانية عامة، أكدها الإسلام وحث عليها، واتصف بها النبي ﷺ وأصحابه من

---

(1)_محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، ص56.

(2)_المرجع نفسه، ص57.

(3)_محي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2005، ص221.

(4)_أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، ص150.

بعده»[1]، هذه القيم الروحانية السامية التي ترتقي إلى درجة التصوف عند الشاعر هي التي تجعله متمسكا بدعوته إلى حد الثورة والتمرد، وتحمله المسؤولية اتجاه أمته وعقيدته ووطنه، لأنه مؤمن متجه إلى ربه حتى في أحلك لحظات يأسه:

ولو لم يكن يا رب فـــيك توحدي وفيك ابتهالاتي.. ومنك الرضا الحـــاني

لأحرقت من سفر الحياة صحائـــفي وأسدلت عن فصـــــــلي ستائر تنعانـــي

ولكنني في ظل نجـــواك.. أرتجـــــي وأسرج في لقـــــــياك أفراس إيمـــانـــي[2]

هذه هي ملة الذات الشاعرة التي نعثر عليها متفردة ومتوحدة في العشق وفي التصوف تجمع في روح واحدة التلاشي والذوبان في حب الله السرمدي والثورة والتمرد والألم، هذه هي شخصية الشاعر التي تسترفد التجربة الصوفية لتفيد من لغتها وصورها وتوجهاتها العقدية الصحيحة في تعاملها مع الوجود ومنها يتلقن كيف يتعاطى مع الموت في عوالم الروح ليهب الحياة للآخرين، فإذا كان الموت نهايته هو، فإنه لن يكون نهاية لمن يتركهم بعده، وبلغة شفيفة يعبر عن هذا المضمون الصوفي:

- **كم ذا ترنـــــم في ربـــا ك هوى بقافيـــــتي مهاجـــر**
- **أ أموت يا نهر الخلـــود وتحتسي دمـــــــي المقـــابر**
- **أ أموت كـــل خلـــــية في الدرب تورق جُرح ثـــائر**[3]

ينفخ الشاعر في أبياته دفقة صوفية تشع برؤية شاملة جديدة تتجاوز لحظات الواقع ليحقق اتصالا جديدا بينه وبين الوجود يتسامى فيه عن كل ما ينسب إلى الطبع البشري فيتخلص منه وبذلك يتخلص من عجزه فيغالب نفسه طمعا في السمو الروحي المنشود في رحاب آفاق الله اللامتناهية حيث تتجلى المعاني الأكثر يقينية، ومن معين المعجم الصوفي الصافي يغرف دلالاته العميقة التي تبرزها الدوال الصوفية المستخدمة: (الموت – نهر الخلود – احتساء الدم الدرب – الجرح القبر) ولعل رؤية وموقف الشاعر هذا يذكرنا بموقف "الحلاّج" –رغم ما بين الموقفين من تباين واختلاف– حين وقف معترضا عل حكم الإعدام الذي أصدره القضاة في حقه صارخا فيهم قائلا: «ظهري حمى

---

[1]_ محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، ص54-55.

[2]_ مصطفى الغماري: ألم وثورة. ص48.

[3]_ المصدر نفسه، ص41-42.

ودمي حرام... واعتقادي الإسلام، ومذهبي السنة، وتفضيل الصحابة.. فالله الله في دمي»[1] وعندما يصلي ركعتين قبل تنفيذ الحكم يقرأ قوله تعالى:

﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۖ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَـٰمَةِۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَۗ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَـٰعُ ٱلْغُرُورِ ﴾[2].

وعندما فرغ من الصلاة تضرع إلى الله بالدعاء قائلا: «...اللهم هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصبا لدينك وتقربا إليك، فاغفر لهم، فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوه ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت فلك الحمد فيما تفعل، ولك الحمد فيما تريد»[3].

ونجد الشاعر يتمثل كل معاني السمو الروحي والتعالي الوجداني، حين يقهر ماديته التي تعلق بطبيعته ويتنصل من حمأة جسده، حتى وهو العاشق الوله الذي يغمر قلبه الشوق العارم لحبيبته فيفصح لها عن شدة معاناته وصدق حرقته، ولكنه يتجاوز فتنتها كما تغاضى قبل عن كل الشهوات التي تلقي به في عالم الظلمة، ويبقى متماسكا محافظا على صموده وجلده أمام حرمانه من رؤيتها متسما بصفائه حين يقول في قصيدة "أنا المجنون يا ليلى":

سيورق بالضحى دربي وتفنى الغربة النكر

وأزرع ألف أغنية على اللقيا.. فتخضر

وفي عينيك يا سمحاء.. يبحر بالهوى العمر[4]

في خضم هذه اللغة الروحية الرقيقة المرتقية في عوالم الخفاء والتجلي الصوفية يتخذ الرمز الصوفي عند الشاعر الغماري دلالات يكشف بها الأسرار العرفانية التي يطمح لبلوغها عبر سفره الأبدي في بحار الشوق والثورة، باحثا عن حلمه الضائع الذي يمني النفس بالعثور عليه في يوم سيأتي لامحالة والمؤكد هنا هو أن الشاعر الغماري أبدع وتألق فيما قصده من البوح والإفضاء عما يجد من دواعي الحب ومواجد الأشواق تجاه محبوبته التي يصرح في هذه الأبيات باسمها "ليلى" التي لم تكن في يوم

---

[1]_أنظر محمد أبو ريان: الحركةالصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ص186.

[2]_سورة آل عمران، الآية 185.

[3]_محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، ص59.

[4]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص109.

حبيبة إلا لحبيب واحد هو قيس بن الملوح "المجنون".

لكن الجنون كحالة شعورية نفسية تنتاب الإنسان عند بلوغه درجة معينة من التوتر والذهول يجعله ينطوي ضمن عالمه الخاص الذي يتميز بالحرية والانطلاق، غير مرتبط بأي قيد من القيود المادية والمعنوية التي تضبط حركات غيره من الناس، فإن هذه الحالة ليست قصرا على "مجنون ليلى" وحده، بل قد تعرض لأي شخص آخر في كل الأزمنة ويبدو أن جنون الشاعر في هذا النص معلق بحبّ "ليلى ثانية" إنها الصوفية التي يجعل منها رمزا لليلاه الحقيقية التي لم يكن لها اسم واحد بل عدة أسماء كان ذكرها في أكثر من موقع في نصه الشعري فـــ«هي "نعيمة" وهي "بنت عقبة"، ثم هي"ليلى" ولكن مهما كان اسمها فهو يحبها حبا جمّا بلغ به أحيانا حد الشبق»[1]، إنها ليلى "السمحاء".. "الفكرة"، لكنها ليلى الوحيدة في الوجود الإلهي التي يسمح الشاعر أن يشاركه في عشقها شخص بل أشخاص آخرون أكفاء مؤهلون للارتقاء إلى عالمها العلوي البريء الذي لا يروم صاحبه من ورائه أكثر من لذة المعاناة والحرمان، فيقف الشاعر موقفا سلبيا ومناقضا لتوجه هؤلاء المتصوفة فيبدد أفكارهم التي تجزئ الإسلام وتغلب الجانب الشكلي منه وتتلاعب بالعقيدة الصحيحة وبرموزها إذ يقول في القصيدة ذاتها:

قم يا شهيد.. فإنـــهم　　باعوك بالطبق الرغـــيد

صلبوا عناقيد الســـلام　　وأدمنوا خمر الوعـــــود

وتصوفوا وهم الفـــجو　　ر وتاجروا باسم الشهيد[2]

ورغم انفتاح النص الشعري عند الغماري على الفكر الصوفي وتشربه لنفسه واغترافه من معينه بل إننا نجده ينسج من ظلاله وأصدائه، فإنه لا ينفتح على سياقه الكلي الذي يتألف من بعض الرؤى التي يشهد على انحرافها عن المبادئ الإسلامية الرشيدة، ولئن كان "الشيخ الأكبر" ابن عربي يصرح في مقدمة ديوانه بحبه وشدة كلفه بالفتاة التي تعرف عليها وعلى أبيها وعمتها عندما كان مقيما بمكة إذ يقول: «فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق وعبارات الغزل اللائق و لم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النفس، ويثيره الأنس من كريم ودها وقديم عهدها»[3].

فيشير بذلك إلى تجربته العاطفية الذاتية البشرية البريئة مع هذه البنت المسماة "النظام" وشاهدنا

---

[1]_أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، ص154.

[2]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص88.

[3]_ محي الدين ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص23.

على حبّه الصراح قوله على سبيل النمذجة:

فيا حادي الأجمال إن كـــنت حاجرا فقف بالمطايا ساعـــــــــة ثم سلـــم

وناد القباب الحمر من جانب الحمى تحية مشـــــــــــــتاق إليكم متيم

فإن سلموا فاهد السّـــلام مع الصبـــا وإن سكـــــــــتوا فارحل بها وتقـــدم

إلى نهر عيسى حيث حلـــت ركابهـــم وحيث الخيام البيض من جانب الفـــم[1]

لكنه ما إن اعترض سبيل هذه العلاقة الإنسانية قدح فيها وفي صاحبها الذي عيب عليه فعله هذا وهو الشيخ الورع التقي ممن يصفهم بقوله: «النفوس الضعيفة السريعة الأمراض السيئة الأغراض»[2]، حتى بادر إلى تفنيد هذه الأقاويل باعتماد نهاية للمقدمة التي يمتدح فيها صفات حبيبته «بنت عذراء، طفيلة هيفاء تقيد الناظر وتزين المحاضر والمُحاضر»[3] مخالفة ومتناقضة تماما لما ذكره من تفاصيل فيها حيث يستدرك قائلا: «ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحية والمناسبات العلوية، جريا على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير لنا من الأولى»[4].

ومهما يكن عندنا من حسن أو سوء ظن بالشيخ من طرف معاصريه أو الدارسين لديوانه المذكور، فإن الذي نؤول إليه بعد إدراكنا لهذه المفاهيم الصوفية، المرتبطة بحب وعشق الذات الإلهية الذي يستعان في التعبير عن معناه بذكر الأنثى فإنها تعتبر في عرف ابن عربي ومن نحا هذا النحو من المتصوفين الآخرين مثله رمزا موحيا ودالا على الحب الإلهي حيث يتم «التعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة»[5]، يشيع استخدامها في شعر العذريين «ولم تخل أشعار الصوفية من ذكر أسماء الأعلام من الرجال والنساء الواردة في أشعار الغزل وما ارتبط بهم من قصص، حيث اتخذوا منها رموزا للتعبير مع ما تحمله من دلالة على المكان والزمان والإحساس ولكن في

---

(1)_ المصدر السابق، ص35-36.

(2)_المصدر نفسه، ص.ن.

(3)_المصدر نفسه، ص22.

(4)_المصدر نفسه، ص24.

(5)_عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1998، ص 162 - 163.

إطار تجربة للعشق مغايرة»[1].

نؤول بعد هذا إلى أن الشاعر مصطفى الغماري يستمد من مناخات الذوبان الصوفي في الذات الإلهية التي هام بها غيره من الصوفيين القدامى كابن عربي إلا أنه استخدم هذا الذوبان بطريقة عكسية، حيث وظفه في الاتحاد بفكرته والحلول فيها، وإن ما يلاقيه من شقاء وعنت في سبيل حبها الوحيد، إنما هو الطريق المحفوف بالأهوال والمخاطر ولكنه الضامن الأوحد لمرضاة الله تعالى كما يتقاطع مع التجربة الصوفية حين وظف معجمها اللغوي الإيمائي الشفيف «والصور ذات العلاقات غير المنطقية وغير المألوفة فضلا عن الموقف من الوجود، وصلته بالموجد الكبير»[2] ولكنه سرعان ما يبدي اختلافه وامتعاضه بل وتمرده على بعض الشطحات الصوفية التي يرى الدين الإسلامي منها براء حين يصرح في نصه:

تصوّف القوم في الوادي.. فما برحت — لحى الدراويش تهـوى صنعة الكذب

الشاذليون باسم الدين كم شـطـحوا — وأوغلوا في مرايا العـشق بالهُـدب

وزوّروا الديـن أذكـارا مسـافرة — في الصحو والمحو والأشواق والرّتـب[3]

ومن النص الصوفي يستمد الشاعر معاني نصه الشعري عالية الكثافة، فيولد خطابا متفردا من حيث الرؤية والتجربة واللغة باستخدامه لكلمات: (الطريقة – الحقيقة – الحضور – الغياب)، فيمنح أسلوبه وهجا أكبر ومعانيه الجديدة إشراقة وحبورا، وهو يواصل هجومه على الطرق الصوفية المنحرفة ويكشف زيفها قائلا:

باسم "الطريقة" كـم تباع شريعتي — باسم "الحقيقة" حقنا أسلاب

والجوع في لغة اللصوص شريعـة — والله في شفة الحضور غيـاب[4]

ولا يلبث الغماري أن يعلن عن نهجه الصوفي صراحة مسترفدا معاني التصوف السني الذي يراه أجدر بالإتباع لأن أصل طريقته يمتد «إلى الرسول الكريم ﷺ ولا أحد يجادل في أنه ﷺ قدوة في

---

[1]_محمد زايد: أدبية النص الصوفي، بين الإبلاغ النفعي والإبداع الصوفي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص178.

[2]_شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص49.

[3]_ مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص 171 - 172.

[4]_المصدر نفسه، ص181.

الزهد والورع والتواضع، فالقيم التي يعلنها أعلام المتصوفة المعتدلون هي قيم إسلامية، وأخلاق نبوية وهي غاية المؤمنين جميعا»[1]، وإن لم تكن هذه الطريقة معروفة باسم "الصوفية" لأنها «لم تكن معهودة ومتداولة طيلة الصدر الأول من الإسلام وحتى نهاية القرن الأول الهجري»[2]، وهي في المجمل طريقة تتمثل الكمال الإنساني والتسامي الروحي، حتى تبلغ درجة الاندماج في المطلق والتخلق بالأخلاق العليا المُرتكزة على التمسك بالسخاء والبذل والعطاء دون تكلّف أو تصنع، مع المداومة عل السخاء تحت كل الظروف وفي جميع الأحوال، ولعل تمام المروءة والأسخى من ذلك هو بذل الروح وجعل الجسد سُخرة في خدمة الله وعباده عن فيض نفس وبطيب خاطر، وهو ما يستقيه الغماري من عمق فهمه للبعد الصوفي فيسوقه في قصيدة "شوق الخلود":

قالوا التصوف بدعة من شر أخـــــلاق الهنود

قلت التصوف يا فتى شوق الخلــود إلى الخلود

لولا التصوف لم يكن ســـر الوجود ولا الوجــود

أنت الفناء وفي فنائك ما نـــشاء وما نـــــــريد

عين البقاء فناؤك المحض الإلـــــــهي المديــد

لم يعرفوا كشفا ولا عرفوا الشـــــهادة والشهــود

فتململوا زمرا يتيه بها الصعيد إلى الصعـــــــــيد[3]

يحاول الشاعر أن يتجاوز الواقع ليتحقق لديه اتصال عرفاني جديد بينه وبين الوجود فيتجه «نحو أعماق أكثر اتساعا، والبحث عن معنى أكثر يقينية»[4]، فيقوم بتوظيفه بشكل فني جديد مفعم بأريج وعبق النفحات الإيمانية السابحة في ملكوت الله، وبهذه الممارسة الروحية والسلوكية يؤسس الغماري لمرتبة أرقى في هذا الطريق الذي لا غاية له إلا الله سبحانه وتعالى، ويجعل شرعته سبيلا ومنهاجا في الحياة يرتكز على صفاء النفس والروح الموصول بالمطلق المجافي للأهواء المادية، هذه هي العلاقة التي تربط بين الخلق والحق كما يتصورها الغماري ويدل عليها نصه الشعري:

---

[1]_محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، ص 48-49.

[2]_المرجع نفسه، ص49.

[3]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص49-50.

[4]_أحمد سعيد أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1992/1، ص156.

ويسعدني في دفقة النور.. أنني

أرى الله في كل الوجود.. وألمح

أرى الله في الأزهار نشوى.. وفي الهوى

وفي وشوشات الطير تشدو وتمرح

أرى الله في سكري وصحوي.. وحيثما

توجهت.. يدنيني إليه.. فأفرح[1]

وتتألق المعاني الصوفية في نصه الشعري فتتحول إلى ثورة صوفية يسخر تأججها واستعارها في خلده لتصير حمما إلهية يكتسح بها معاقل الضياع والأهواء، نستشف ذلك من قوله:

قدر شاء.. فاسكري يا دروبي

خمرة الوصل تزرع الله فيا

قدر شاء أن يرود صمودي

آية الله.. حرفها الأبديا

* * *

أيها الجرح.. لملم النور. واضرب

جبهة الليل.. والضياع الغبيا

أنا أهواك.. فانشر الله ظلا

أنا أهواك.. ثائرا صوفيا[2]

ونأتي في نهاية هذا الجزء الذي خصصناه للبعد الصوفي الذي يتداخل مع النص الشعري عند الغماري، فنؤكد أن النص الشعري امتلك قدرة تواصلية تمكن الشاعر أن يحقق من خلالها الدخول إلى عوالم النص الصوفي في تجلياته عبر الممارسات الصوفية السابقة المخزنة في الذاكرة التاريخية، كما استطاع أن ينتج نصا شعريا صوفيا متفردا مزودا بقناعاته المعرفية واللغوية والأدبية والاجتماعية

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص8.

[2]_المصدر نفسه، ص50.

الراسخة المسيجة بسياج العقيدة في انفتاحها وعمق دلالاتها من ناحية، كما يتداخل بطريقة أو أخرى مع حقول الثقافة الصوفية الإسلامية ضمن نسق متكامل من ناحية ثانية، ويحكمه سياق نفسي ذاتي متشعب وفكر شخصي متأصل من ناحية ثالثة، حيث أسهمت هذه المؤثرات في إنتاج نص حاضر جاء صدى لأنفاس محترقة ألهبتها نار الأحزان والآلام وأثقلت كاهلها هموم الغربة ومعاناة الأسفار، فاختار صاحب النص الصوفية قالبا لشعره يفرغ فيه أثقاله ويصب فيه معاناته وينشد فيه الحقيقة المطلقة، وقد حقق -كما نعتقد- الامتزاج بين القالب والمضمون امتزاجا يعتوره كثير من الإبداع.

4- توظيف الفكر الشيعي:

يعتبر الشعر وعاء مهما لحفظ التاريخ والأحداث بصورها الواقعية في أجلى أبعادها وأصدق معانيها، ولعل ما يستحق منا الوقوف عنده والتنويه به من وظائف الشعر، هو كونه عاملا بارزا في إسالة العوطف النفسية واستمالة القلوب والضمائر، بل وتفجير الطاقات الذهنية أيضا قي المتلقي حينما يجعله كأنما يعيش الواقعة تماما وكأنه يتمثلها أمام ناظريه، لأن السر يكمن في حقيقة هذا الشعر الذي يشتمل على مؤثرات نفسية يتميز بها عن غيره، ولعل هذه الحقيقة الساطعة الماثلة تكون أكثر جلاء، ويجذبنا بريقها في شعر الشيعة، فعندما نقلب في دفاتر أيامهم التاريخية والأدبية سرعان ما نجد أشعارهم تصدر صدى لعواطف ملتهبة من قلوب كسيرة وكئيبة أثقلها تراكم الأحزان التي تتجدد كلما جال بخاطرها تذكر الأحبة من آل بيت النبي محمد ﷺ، تغلفها رقة الدمع ورهبة الدم فكان شعرهم صورة صادقة لما وقع للعلويين من اضطهاد أولا، وما يستشعره من غيرهم ممن يناصروهم ويوالوهم، من غصة وما يتجرعونه من ألم وكمد وأسف على مصابهم هذا ثانيا، ولما يلهب مشاعرهم من قلق وتوتر وحنق وثورة على من سامهم العسف والتنكيل بهم دون أن يراعي قربهم وصلتهم بالبيت النبوي الشريف والمقدس، ولم يرع لهم وفيهم إلا ولا ذمة ثالثا، وبقي حال الشيعة هذا يشوبه الكدر وتعلوه مسحة من الأسى، فكانت كل أيامهم بكاء ونحيبا إلى غاية وقتنا الراهن ولم يكن أمامهم سوى القول يعزون به النفس حين عجزوا عن حماية آل البيت تارة، واستنهاض الهمم للوقوف في وجه كل ظالم يذكرهم بما سلف من أيام الله تارة أخرى.

ولعل الكبت حين يشتد فإنه يتصل بأعماق النفس لمزج العقيدة بالعاطفة، فلا مكان إذن للإيمان في قلب ينافح عن المعتقد ولكنه يتخلى عن جزء هام فيه هو دفع الظلم ومناهضة العدو وهو ما جعل تاريخ الشيعة مليئا بالثورات والانتفاضات على الحكام الظالمين، ولم يتخلوا أو يتراجعوا عبر السنين عن مبدئهم، وهو ما لف جسد القصيدة الشيعية وغلف مضامينها وطبع روحها لاسيما

القصيدة الدينية السياسية، لإسهامها البين في إلهاب العاطفة وتهييجها مجاراة للأحداث التاريخية الثورية التي مر بها الشيعة.

و«لقد أغنت حركة التشيع الشعر العربي إلى حد كبير وكان الشعر الناتج عنها شعرا غزيرا قويا وسبب ذلك أن الموقف الذي وقفه الشيعة من شأنه أن يلهب العاطفة ويهيجها ويثيرها، والعاطفة أكبر دعامة من دعائم الشعر»[1].

وقد ارتأينا أن نسوق هذا الحديث الذي لابد منه عن التشيع -في رأينا- لما انطوى عليه النص الشعري عند الغماري من عبارات وتراكيب وأفكار ومعانى مشبعة بروح التحيز للحسين وآله، والتبرم عن معاوية وحزبه، فكان يراودنا التساؤل عن المسوغات التي تلح على الشاعر باستدراج هذه الأفكار صوب نصه والاسترفاد بها لإثراء فكرته الشخصية كلما عثرنا عليها في نصه، وما من شك أنها تشيع في نصه في العديد من المواقع، أفتراه مسوغ الاهتمام بأمور المسلمين بدافع الإيمان والتشبث الشخصي بقيم ومبادئ الدين الحنيف؟ أم تراه تشرب للفكر الشيعي واتباع للمذهب وتأصل في الشخصية؟

وكان الذي يدعونا إلى مثل هذا الطرح هو ما نلمحه من استغراق الشاعر في حبّه وعشقه للعقيدة الإسلامية، ومعاداته الشديدة لكل من يخالفها، والثورة والتمرد على من يعقّها ويحيد عن منهجها من المتخاذلين والمتواطئين من أبنائها مع قوى الشر التي تبغي إذلالها، وهو ما جعل الشاعر ويجعله في مشواره الإبداعي يتألم ويحزن باستمرار، وينتابه الشعور بالغربة بسبب تصوره المتفرد للعقيدة على أنها نظام كامل شامل لكل جوانب الحياة، لا يقبل التجزئة بأي شكل من الأشكال، وهو نظام أيضا لا يعرف الحدود ولا يفرق بين المذاهب والفرق الإسلامية مادامت تجتمع على كلمة سواء.

وقد وجدنا من الدارسين المهتمين بإنتاج الشاعر الغماري من ينحو هذا النحو إذ يرى شلتاغ عبود شراد وهو يصف تأثر الشاعر بالثورة الإسلامية بإيران، بأن الغماري باتجاهه الشعري لا يعرف الحدود ولا يعبأ براسميها، وجاء تمسكه بمبدأ الاهتمام بأمور المسلمين فقد «استشرف الثورة قبل ميلادها، وواكب مخاضها الصعب وهو يمتلئ ثقة بالوعد الإلهي الأكيد، بل إنه كتب جل قصائد ديوانه "خضراء تشرق من طهران" قبيل انتصار الثورة.. فالشاعر حين يذكر طهران يذكرها باعتبارها صنو فكرته، والمكان الذي تجسد فيه مثاله "خضراء" فصار يفاخر به الوجود من حوله،

[1]_ محمد سيد كيلاني: أثر التشيع في الأدب العربي، دار العرب للبستاني، القاهرة، مصر، ط1996/2، ص84.

ويسخر ممن يستوردون أمثلتهم من وراء البحار... إن التوجه الأول إنما هو نحو الحبيبة الفكرة، وما طهران إلا وعاء لها ولكنهما في شعر الغماري يتعانقان فيصبحان حقيقة واحدة، والشاعر لا يعد هذا التوجه استيرادا منه ولا تصديرا من الآخرين، إنما هو العناق الفطري الذي لا يعرف الحدود ولا يعرف الأجناس والألوان، وليس الإسلام فكرة وليدة حتى يستوردها المستوردون أو يصدرها المصدرون فأية نبضة قلب تدق في أية بقعة، طنجا، جاكرتا فهي نبضة في كل القلوب التي تعبد ربا واحدا وتدين بعقيدة واحدة وتستشرف السير إلى هدف واحد، الدولة الواحدة»[1].

وقد لمحنا أيضا بأن القلق والثورة والتمرد التي تنتاب الشاعر وهي السمات التي تطبع شعره حيث تنجم عن الحزن والألم اللذين يعتوران ذاتية الشاعر يستمدان تأثيرهما من امتدادات عديدة لعل أحد هذه الامتدادات يكتنفه تاريخ طويل يرتبط بالتطاحن والتباغض والتقاتل الذي نشر السواد والعتمة على أديم أرض الإسلام بسبب الحكم والسلطة، طرفاه فريقان ينتميان إلى ملة وعقيدة واحدة (العبشمية والهاشمية)[2]، يحرص كل منهما على تثبيت الحق لنفسه (الإمامة)، ولو بقوة الحديد والنار وبانعكاس هذا الاصطراع على المؤمنين وعلى حياتهم عامة، فإن الشعر هو أيضا تأثر به، وهو ما أنشأ لدى مصطفى الغماري غضبا وحرقة وغيرة على عقيدته التي ضيعت في خضم العراك الدائر وراح يبحث عما إذا بقي لها شيء من الذكر عند هؤلاء المتخاصمين، لكن التاريخ يسجل كل ما اجترحته الأيادي بحق هذه العقيدة..؟ وفي عمق خلجات الشاعر وخلف تراكم من العواطف المحتدمة والعواصف المتلاطمة، توجد مشاركته في هذا التصارع الذي بقي عالقا بالذاكرة وأخذ يتفاقم يوما بعد يوم، ولازالت الأمة تكتوي بناره إلى يومنا هذا، فيحمل الشاعر على الجاني ويصب جام غضبه عليه وينتصف للمجني عليه، وخلف هذين التأويلين تثوي الحقيقة التي لم تكن هي المقصودة ببحثنا لذاتها، إذ المقصود الرئيس عندنا كما هو معلوم من موضوع دراستنا، هو محاولة الكشف عن مواطن التعانق بين النصين الشعري الحاضر والشيعي الغائب، ويدعم هذا التوجه ما نقبض عليه من خيوط النسج التي تثبت الترابط بينهما من حيث قصد الشاعر ذلك أم لم يقصد، ومن أجل أن نعضد قراءتنا ونقطع دابر الشك ونخرج من غموض الاحتمال ولو بما يشبه اليقين، رحنا نلتمس الحقيقة من صاحب النص الشعري ذاته، حيث أخبرنا بأن لا علاقة له بحركة التشيع من بعيد ولا من قريب، وإن ما نعثر عليه من إيماءات أو تصريحات هو ما أملته طبيعة المرحلة التاريخية والسياسية التي كان يمر بها

---

[1]_شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص 196-197.

[2]_ أنظر ثريا عبد الفتاح ملحس: حزب الشيعة في أدب العصر الأموي، الشركة العالمية للكتاب ش.م.ل، بيروت، لبنان، ط1/1990، ص9.

العالم الإسلامي وسط الصراع الفكري والمذهبي الموجه من قبل المعسكرين الغربي الرأسمالي والشرقي الشيوعي، وثورات الشعوب على الظلم والاستبداد، لاسيما الثورة الإسلامية الإيرانية بزعامة آية الله الخميني(*)، لكن قراءتنا التي لا تكون بريئة في بعض الأحيان تقتضي منا التوسل بآليات اختراق النص والتوغل في ظلماته للوقوف عند الحقائق النصية التي تلفظها بنياته الداخلية، فإذا قرأنا نص الشاعر الذي يقول فيه:

من كل فاطمة.. وجـــــلّ فداؤها ... بأشفّ من ماء السحاب وأطــهر

وأعز ممنوع الجناب لو أنـــــــه ... لم يغز من جيش الضلال ويغدر

هل ناصر؟ والخاذلون قليلـــــهم ... كثر وما كيد العدوّ بأكـــــــثر

لك من عداك مقاتل محـــــذورة ... ومن الصديق مقاتل لم تحـــــذر

ليت الذي ندب الحسين عدمته ... فعدمت فيه سماع خطب أحمـــر

يا قاتليه.. قتلتم أيامـــــــــكم ... خضرا، فهل غير الزمان الأغـــبر

كل الدماء فدى الإمام ولا تفـــي ... إلا بقطرة مهجة أو مـــــحجر

يا قاتليه قتلـــــــــــــتم قرآنه ... فيكم وبؤتم بالكتاب الأكـــــفر

يا قاتليه زرعـــــــتم أحقادكـــم ... شجرا فأورق خنجرا من خنـــجر

ذكر الحسين فقـــيل رفض ذكـــره ... والرفض في إعذار من لم يُعـــــذر

وصنعتم الأسرار عن عـــــشاقها ... وحسبتم التاريخ قصة مفتـــري

ذهب الرواة ولم تزل آثـــــــارها ... قيد المقلّ رواية والمـــــــكثر

ولربما فتن الـــــرواة طغـــــاقا ... ببريق أبيض أو برنة أصـــــــفر

أودى يزيد ولم يـــزل سلـــــطانه ... في النفس ما يأمر به يـــــــتقرر

لك ما تشاء فقل حسين مـــارق ... فالناس قيد الحاكم المســـــتأثر

الدين طاعته فإن تكـــــــفر بـــه ... تخلع جلال الدين عنك وتحســـر

(*)_جمعنا بالشاعر مصطفى الغماري لقاء خصنا به بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الجزائر عشية يوم 21 جوان 2009، حيث أطلعناه على خطة البحث فبارك المسعى وحثنا على الثبات والمثابرة.

والناس مذ كفروا الإمام رأيتـــهم نقدا يدين لكـــــل ذئب أزعـــر[1]

فعندما نقرأ مثل هذه النصوص التي تشيع في المتن الشعري نجد الشاعر فضلا عن أنه يتخذ الحقائق التاريخية مادة دسمة يتكئ عليها لإثراء نصه الحاضر فإنه يستحضرها حين يتداخل معها ليقيم الدليل القاطع على بطلان كل الأفكار والدعاوى التي تسير في فلك غير فلك آل البيت مبرزا آثار الصراع الذي قام بين العلويين والأمويين منذ القرن الأول الهجري بسبب الخلافة، ولازال مستمرا إلى وقتنا الراهن تغذيه العصبة الأموية المتهافتة على الحكم الذي جلب الدمار والويل للأمة الإسلامية لأنه بني على الباطل والاستبداد من أول يومه، هذه قناعة الشاعر التي يظهر من خلالها تحيزه ودعمه الصريح للدعوة الحسينية حين يروج للأفكار الشيعية المعروفة عند من لهم ميل لهذا المذهب كالإمامة والوراثة والعصمة والوصية والشفاعة... وغيرها من الأفكار والمعتقدات، وهو ما جعلنا نعتقد وكأن الشاعر مصطفى الغماري اتخذ من شعره وسيلة لنصرة هذا المذهب والذود عنه في مواجهة المذهب العبشمي (القديم) أي الأموي، لذلك نحاول أن نكتشف آثار هذه النزعة باستعراض نصوص أخرى تبرز لنا هذا المنحى.

يأسى الشاعر ويتألم بقوة حين تنطبع عباراته بلفحة من الحزن والكمد، وتلف أسلوبه مسحة من التشاؤم عندما يستوحي مأساة آل البيت وسرعان ما يتبادر إلى ذهنه مصاب الأسرة العلوية التي سامها السلطان سوء العذاب بالتقتيل والتنكيل للحسين وآله، وحينما يندبهم الشاعر فكأنما يندب مأساته ومأساة الأمة الإسلامية، التي تصاب في عقيدتها كل يوم من قبل الأقارب قبل الأباعد، غير آبهين بما يرتكبونه من آثام وما يصيب أمتهم من خسران ودمار، ويظهر الشاعر الحسرة ويذرف الدمع على مقتل الحسين ويتأوه ويتذمر ممن اشتركوا في قتله، وهذا لسان حاله يفصح عن هذا المضمون :

قتلوا حسينا.. آه يا وشم الضحى

مزقا.. تلم جراحه الأطيار

قتلوه باسم الناكثين... وإنه

لو يعلمون مدى يصيح.. وثار

يا أمة ضحكت.. وحق لها البكا

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص21 - 23.

والحاكمون "أمية" و"تتار"[1]

ورغم أن الشاعر يربط مجريات الأحداث في حياة الأمة الإسلامية بعضها ببعض فيجعل بداياتها الأولى نتيجة لنهاياتها لأنه يقيسها بمدى بعدها أو قربها من العقيدة الإسلامية أي بمستوى علاقة الأفراد والمجتمع والدولة بعقيدتهم المشكلة لمنهاج حياتهم، وبمستوى تعاطي وممارسة هؤلاء للحياة اليومية واندماجهم في الواقع المعيش وفق هذا المنهاج.

لكن من خلال هذا التصور أو المفهوم تتبدد لدى الشاعر النظرة أو الرؤية الزمانية والمكانية فلا فرق عنده حينئذ بين ما حدث من فضائع في القديم وما يحدث منها في الراهن مادامت النزعة العرقية والنعرة القبلية والتكالب والتطاحن على السلطة وتحكيم الهوى وإبعاد الشريعة الإسلامية هي القيم المكرسة في عالم الناس، والحقيقة هي أن جوهر الشر واحد وجوهر الخير واحد مهما اختلف الزمان والمكان ومهما اختلفت وتعددت صورهما، ورغم هذا التفسير الذي يتبناه الشاعر للواقع -في اعتقادنا- إلا أنه لا يتوانى أو يتردد في احتذاء مظاهر المتمسكين بالمذهب الشيعي فيبدي أحيانا موقفه الداعم والمؤيد لأهل البيت والمعادي في الحين ذاته للأسرة الأموية عندما يمعن في تحقير بني أمية والسخرية منهم:

سخروا من فواصلي وهي قدس

تتهادى في سرّه الأيام

وانتشوا من لهاثهم وهو ليل

أمويّ.. تصيح فيه "الهام"

ما سقوها إلا حثالات رؤيا

شاخ في ثأرها "يزيد" الهمام

يا دروب الإمام لا ترهبي "اللات"

وكوني كما يشاء الإمام..

ألف "بدر" تُزهى بمليون مُهر

[1]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص18.

أين منها "زيادهم" و"هشام"[1]

ويمكن تصنيف الأفكار والمعاني التي تطفو على سطح البنية أو تتوارى خلف البنى اللغوية ضمن الرؤى والمفاهيم الشيعية إذ لا تعدو –في تقديرنا– مجرد التعبير عما يختلج ويعتلج في نفوس عامة المسلمين المؤمنين بعد مقتل عترة الرسول ﷺ وإعلان تعاطفهم مع آل بيته الشريف، ويمكننا أن نتلمس أثر هذا المسعى ونقتفي أثر خطو الشاعر وهو ينهل من الرصيد الفكري والمعرفي الذي يتيحه الفكر الشيعي فنرى الأمر يتجلى بوضوح في نصوصه التي ينادي فيها بالسير على نهج الحسين وذي الفقار والتضحية بالدم لأنه السبيل الطاهر الوحيد الذي يغسل وجه الأمة من العار والصغار اللذين منيت بهما بما اقترفته أيادي الآثمين منها:

والقدس.. باسم القدس تذبح أمة

باسم السلام توزع الأدوار

وعلى الجنوب ملاحم وملامح

وعلى الشمال قصيدة و"نزار"

وعلى الجنوب دم "الحسين" مقاتلا

وعلى الشمال تسلق وفخار[2]

وفي تحفيزه للأفراد على القيام بالجهاد ضد أعداء الأمة لا يرى نموذجا صادقا في التضحية والثبات من أجل الحق سوى نموذج العلويين الذين وقع عليهم الاضطهاد والاستذلال والضيم والامتهان فما ضعفوا وما استكانوا، لكن المهانة والاستكانة بدرت ممن تخلوا عنهم وتخاذلوا عن نصرتهم ونصرة الحسين:

عرب نحن... هل صحيح.. سل

الحاضر.. أين الجهاد؟ أين كماته؟

عرب نحن كم "حسين" صلبنا

---

[1]_مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص87-88.

[2]_ المصدر نفسه، ص 12 - 13.

هُـــ.. وقلنا.. مشبوهة نظراته[1]

ثم لا يلبث الشاعر أن يندمج اندماجا كليا بالفكرة الشيعية فيتشربها وعيه ويلبسها فكره فيتراءى للقارئ حين يقرأ النص الحاضر كيف تختلط دماء الشاعر بدماء المحبين للحسين وآله، ثم يختلط الجميع بدم الحسين الأصيل الذي يمنح الأرواح ثورة وانتعاشا ويهب النفوس زكاة وإباء ويقينا، حيث يتجلى ذلك في قوله:

يا جرحنا، والحب في شفتيك

فاصدع

يا سداه

ما الحب إلا أن يثور الجيل بدري الجباه

ما الحب إلا في الدماء..

تثير في الصخر الحياة

فتثور يا حلم الحسين جياد من عشقوا خطاه..[2]

وعن محاولتنا لكشف خيوط نسج الفكرة الشيعية داخل نص الغماري، حيث يستقي الشاعر أساليب توهجها ومواد شحنها وشحذها فنجده يستمد قوة نصه الحاضر مما يضفيه عليه من لوعة وأسى وحزن عميق وألم شديد وبكاء مر على أرزاء الأمة الإسلامية لاسيما مصابها الجلل المتعلق بمقتل علي بن أبي طالب وابنه الحسين عليهما رضوان الله تعالى على صورة فظيعة ومؤلمة تنفطر لها الأفئدة وتتقطع لها نياط القلوب، فحرك ذلك عواطف كثير من الشعراء وشعراء الشيعة على وجه التحديد، فكانت السمة الغالبة في شعرهم والمسحة التي تلف جسد قصيدتهم هي البكاء والحزن والألم مما جعلهم يتأففون من الواقع ويعزفون عنه، وولد عندهم تبعا لذلك غيظا شديدا ونقمة وتمردا ورفضا للحياة التي لازالت أيادي الأمويين وخلفهم تعبث بها، وهذا هو ديدن شاعرنا مصطفى الغماري الذي اتخذ من هذه العواطف الحادة أسلوبا ورد فعل يجابه به مظاهر الظلم والفساد التي استشرت في أوصال المجتمع الإسلامي فإذا قرأنا نصه الذي يقول فيه:

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائدمجاهدة، ص85.

[2]_ المصدر نفسه، ص184.

بكيت أندلسا من قبل.. قافية

حرى.. بكيت العلا والمجد والدينا

زرعت في كل ركن من مساجدها

دمعا خضيلا.. وجفنا بات محزونا

وهبت آهاتك الخضراء «قرطبة»

أغنية المجد.. ها جفت أغانينا[1]

نجد أن علاقة الشاعر بالله عزّ وجل وعلاقته بمن سواه من خلقه مشوبة بفيض من عواطف الحزن والأسى لما ألم بالعقيدة الإسلامية وبأنصارها على مر الأزمان من محن ومآس، لا يملك الشاعر حيالها إلا بذل الدموع السخينة والسخية مع من حذا حذوه من المؤمنين، عسى أن تطهر القلوب وتمتن الصلة برب العقيدة، وعسى أن يرفع عنهم الضيم ويجلي ما بهم من هم وغم.

- علمتني فن البكاء.. فهـــامت

في الجفون الدموع والأشجان[2]

إن تفاني الشاعر في حب عقيدته السمحاء ووطنه وعشقه الصوفي لهما اللذان يكسبانه قلبا نقيا لا يعرف الحقد ينشر الإيمان والسلام في ربوع العالم الإنساني، لكن هذا القلب الصافي يرفض رفضا قاطعا العبث بمقدسات بلاده والاستبداد على بني عقيدته، إنه رافض للفساد بشتى أنواعه، ويتجلى الرفض منهجا مبدئيا في تعامل الشاعر مع قضايا أمته، حتى يتحول إلى شرط من شروط معتقده:

إلهي... إنني سفر.. ووجهك في الهوى زاد

وإني الرفض مهما لج إرغاء وإزباد

ونارك في دمي ألم.. به تخضر أبعاد

ويصلب يا صدى «الناعين» تلفيق وإلحاد

وأفنى فيك يا ألمي ليصحو فيك ميلاد

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص87.

[2]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص57.

لنا يا درب في مقل الشموس الخضر ميعاد[1]

في هذا النص تصريح –كما يبدو– من الشاعر عن اتخاذه الرفض مذهبا في الحياة، من خلاله تنطلق كل تصرفات الشاعر المتمردة على الأوضاع، كما يبدي استعداده للتضحية دونه لأنه يعتقد أنه الأسلوب الذي يتولد عن عواصفه الهوجاء ميلاد وعهد وفجر جديد.

تواثب الرفض.. طوفانا من الغضب

يا غربة الروح في أبعاد مغترب

هيا ازرعيني مدى يخضل في رهقي

وثورة في دروب القهر والغلب[2]

في هذا النص أيضا يتواصل المد الرافض في مذهب الشاعر فيصير مبعث طوفان الغضب على أوضاع الإسلام والمسلمين فينشئ ثورة تلتهم القهر وتعبد الطريق نحو الانفراج.

ويظل الرفض صرخة مدوية وسلاحا مصلتا على رقاب قوى البغي والظلام، ويأكلهم العاصف المشتعل، ويبيدهم حتى يخرجهم من حياة المؤمنين.

ويبرز الشاعر مصطفى الغماري مصدر نزعة الرفض التي يتبناها ويؤمن بها بأن لها امتدادا ضاربا في عمق تاريخ الأمة الذي كانت تحجب ضياءه وأشعة نوره سحابة ظلماء تعيقه عن الانتشار يعلن عن هذا المعنى في قوله:

يا رافضي الرفض أهواء مموهة

فيم اختلفتم؟ وعقبى خلفكم ندم

مازال في دربنا «الحجاج» يحكمنا

بفاسقين على أشلائنا حكموا

مازال فينا «علي» يرتوي ألما

يثور.. يورق في أعماقه الألم[3]

---

(1)_مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص145-146.

(2)_ المصدر نفسه، ص125.

(3)_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص112.

ولعل الشاعر قد حسم موقفه اتجاه الرفض كوسيلة حيوية لقلع نفوس الخائنين والجبارين حين ذكر رمزين كلاهما كان جادا وحادا في طلب مبتغاه، أما أحدهما فإنه الحجاج الذي كان رمزا لدولة الباطل والبطش والتنكيل بآل بيت رسول الله ﷺ وعترته وبالمستضعفين من المسلمين عامة، حيث مثل بني أمية في أحط مستويات التعامل مع الرعية، وأما ثانيهما فهو علي كرّم الله وجهه الذي كان رمزا لطلب الحق والاستماتة في الوصول إليه حتى كلفه ذلك حياته، واشتد عليه البلاء وعلى أهله حيث بطش بهم الحجاج بطش عزيز مقتدر، اضطر ضعاف القلوب بأن ينفضوا من حولهم ويكتموا حبهم لآل البيت «حتى أصبح اتهام الرجل بالزندقة والكفر أهون عليه بكثير من اتهامه بحب آل علي»[1].

فيعلن الشاعر تأييده مباشرة لعلي رضي الله عنه لأنه يمثل قوى الألم والثورة ورفض الخنوع والخضوع لقوى الشر والبغي والعدوان، وهذا تصريح آخر من الشاعر -في رأينا- عن انحيازه للهاشمية والوقوف إلى جانبها ضد العبشمية التي كانت تمكن لتثبيت الدعوة العرقية، بالإضافة إلى خروج الكثير من رجالها عن الجادة وإتباع الهوى، وإن ما يمكن أن يبرر منافحة الشاعر عن الحق الهاشمي وخلافة علي وإمامة أولاده، ومحاججته لخصومهم وإبطال دعاويهم والحكم على ممارستهم بالباطل، باندفاع عاطفي جياش وقناعة راسخة يرتكز على إيمانه القوي بأن هؤلاء هم الرموز الذين يمثلون العقيدة الإسلامية تمثيلا حقيقيا، يتضح من خلال بذلهم الصادق لمهجهم في سبيلها، وهو الطريق الذي اختاره والنهج الذي أيقن به الشاعر مصطفى الغماري، وعلي وأبناؤه هم النماذج المثلى التي يحتذيها والسرج المنيرة التي يقتدي بها، ويتصدى غاضبا وثائرا ورافضا وداعيا إلى الجهاد وبذل الدم من أجل دعوتهم وناهلا من ينابيعهم الصافية الموشحة بالحزن والدمع والألم، حيث شكلت للشاعر منهلا غنيا استقى منه مفرداته وعباراته ومعانيه، فكان نصه الشعري وعاء لمادة خصبة جمعت بين اللفظ والمعنى.

ويتجلى تشرب الشاعر لهذه الأفكار والمعاني استخدامه لها بالقدر الذي يمكنه من نقل معاناته للقارئ ومواجهة الواقع استنادا على ذلك الرصيد الفكري والمعرفي، ومن بين هذه الأفكار أيضا التي أدار عليها الشاعر نصه، فكرة الإمامة التي تعد عصب الفكر الشيعي وركنا أساسيا من أركانه يستوجب احترامه وطاعته والانصياع لأوامره، وتبرير ذلك هو أن «الأئمة قد قلدوا أمرا عظيما شأنه وهي مرتبة الإمامة، وأن الأئمة أمناء الله في السر حيث التعاليم الباطنية التي أؤتمنوا عليها والتي عجز

[1]_ محمد سيد كيلاني: أثر التشيع في الأدب العربي، ص25.

عنها غيرهم»[1]، وبصرف النظر عما تسند لهذه الفكرة من توضيحات مبثوثة في كتب السير والتراجم فإن الشاعر تناول الإمامة من وجهة نظر تتعلق بالمنطق الذي يبنى عليه نصه الشعري والمنهج الذي قصر عليه فكره، فالإمام عنده هو المشعل الذي يضيء الدرب للمهتدين، وهو العلم الذي يعلق بناصيته الفرج، وهو الأمل الذي لازال معقودا عليه حفظ العقيدة والذود عنها.

هي المشاعل من «طهران» يزرعها

فجر الأئمة معقودا به الشمم[2]

ويمثل الإمام أيضا بالنسبة للشاعر مصطفى الغماري السيف البتار لرقاب الطغاة والمعتدين وناصرا للعقيدة وجعله الله قائما بالقسط ومحقا للحق ومزهقا للباطل، وداحرا لقوى الشر في العالم.

فاشرئبي يا خيول الله إن الأمر أمر

ليس إلا السيف حادينا وإن جمجم غدر

لن ينام الحق

والرمز الإلهي الإمام

ليس بعد الدمع يا «خضراء» إلا الابتسام[3]

دروب الإمام وعرة وتحفها المكاره من كل حدب وصوب، لكنه بإصراره يواصل دربه حتى منتهاه مهما أحاطت به الأشواك ورغم خذلان المتخاذلين، الذين أخلدوا إلى الأرض وهالهم الموقف فخضعوا لنفوسهم المريضة وأهوائهم الفاسدة.

من يردّ التتار..؟

ومن يستجيب؟

يا زمان التحدي..

لجرح الإمام..

---

[1]_محمد كامل حسين: دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، دار الكتاب المصري، مصر، ص31.

[2]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص112.

[3]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص29.

ومن يستجيب

لخطا لا تغيب[1]

لكن إصرار الإمام على التمسك والتعلق بالعقيدة هو ومن أخلص الحب لها لا تثنيهم القيود ولا توقفهم الحدود ولا يرهبون الوعيد حتى يعبّدون الدروب لانتصار الدين والمتمسكين به ومن ظلموا وأوذوا في سبيله.

الحب أكبر من حدود الكفر من كفر الحدود

في حجم فاصلة السماء غدي، وأشواق الشهيد

في خط إصرار الإمام برغم إعصار الجمود

يقعى بمدرجة الفناء يلوكه نزق «الوليد»

نزق تليد جن في نزق خرافي جديد[2]

ونشهد أيضا كيف يتعانق النص الحاضر مع النص الغائب وعبر تلاحمهما يتشكل المشهد الواقعي الراهن، وذلك عندما يستمد الشاعر قوة فكرته وتصوره من الفكرة الشيعية بشكل متمازج تتولد عنه رؤى جديدة أراد الشاعر أن يصل إليها، خاصة وهو يتحدث عن بعض المواقع التي ينشط ويتمركز فيها الفكر الشيعي مثل مدينة "قم" بالجمهورية الإسلامية الإيرانية:

يا أيها القدر الإلهي انتخيت فكنت ثارا..

وزرعت وردا في الحضور..سكبت عبر الدرب نارا

وطلعت من «قم» الجراح.. طلعت سيفا وانتصارا

جيلا على مزق التآمر.. ماج طوفانا.. وثارا[3]

ويندمج الشاعر اندماجا كليا مع الأفكار المستوحاة إلى درجة التماهي معها، حتى أنه لا يدع مجالا للموارية لدى القارئ بأنه أحد الدعاة لهذا المذهب وأحد رواده المتحمسين له والمسوقين لأفكاره والمنافحين عن مبادئه ضد خصومه.

---

[1]_مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص80-81.

[2]_المصدر نفسه، ص89.

[3]_مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص122.

ثانيا: المرجعية الأدبية

اهتم الشاعر مصطفى الغماري بالنص التراثي من حيث تجلياته الأدبية مثل بقية الشعراء المعاصرين العرب، وتتعلق بهذا الاهتمام «مجموعة من الدوافع الثقافية والنفسية والسياسية والفنية تآزرت فيما بينها وانصهرت في بوتقة واحدة وجعلت الشاعر ينظر إلى التراث كينبوع للقيم الروحية والفنية قادر على أن يمد القصيدة بطاقات حيوية لا تنضب»[1]، وقد أشرنا فيما سبق إلى أن مصطفى الغماري لم تقف وراء نبوغه الشعري وذوقه الراقي، موهبته ومعرفته الواسعة بالشعر فقط بل إنه «تنامت بصيرته عبر دائرة الوجود كله فاستقى مادته عبر معارف جمة في عصور متفاوتة، إذ نهل من الحضارات الإنسانية تاريخها وتراثها الروحي والأسطوري والشعبي والخرافي، متوسعا أيما توسع مثريا بذلك تجربته وإبداعه، فعمل ذلك في فضاء كلي يعج بالرموز والإشارات والعلامات...»[2]، مما جعل النص الشعري عند الغماري يزخر بعلاقاته النصية المرتبطة بالنص الشعري العربي الغائب سواء أكان قديما أو حديثا، وعند مقاربتنا للنص الحاضر نكشف عن وجود نصوص شعرية غائبة متعالقة معه، حيث تتطلب قراءته استحضار تلك النصوص السابقة، مما يعني أن النص اللاحق مرتبط ارتباطا وثيقا بالنص السابق من حيث فهمه واشتغاله، لكنه على العموم يسهم في تغذية النص اللاحق «ويعمق من دلالاته ويعبر عن وعي منفتح وذاكرة أكثر انفتاحا تبتغي الخروج من الإطار المغلق متحررة من محلية المشروع الإبداعي في الكتابة الحديثة»[3]. وتكتسب هذه العلاقة بين النصين عند الغماري خصوصيتها، من الالتحام والتعالق بالموروث الشعري، عندما تمتزج بطبيعة رؤية وتصور الشاعر للواقع وللحياة جميعا، لاسيما رؤيته الدينية المتميزة التي انطبع بها شعره وفكره، وانعكست أيضا على منطقه وتفسيره للحقائق، بحيث يبقى شعره «خيطا سريا يصل بين -الحاضر والماضي- يحفظ الذاكرة الشعرية من النسيان ويحمي تاريخ الإيقاع من التلاشي، ويخلق من غياب النص حضورا جديدا في نصه يخضع لرؤية تعيد قراءته وكتابته»[4].

وقد أفاد الشاعر الغماري من العديد من النصوص الشعرية الغائبة منذ الجاهلية إلى غاية العصر الحديث، ولازالت عطاءاته تترى إلى يومنا هذا فلم يجف قلمه السيال و لم ينضب معينه الفياض بما

---

[1]_عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1994، ص139.

[2]_عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط1/1998، ص11.

[3]_عبد الناصر حسن محمد: شعر محمد عفيفي مطر بين إيجابية الغموض وسلبية الإبهام، حوليات آداب عين شمس، أكتوبر-ديسمبر2007، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر، مج 35، ص1109.

[4]_المرجع نفسه، ص1110.

يدره من أشعار جارى فيها القديم والجديد معا، لكنه لم يكن مقلدا جامدا بل كان مجددا ينسل ممن سبقه ما يلائم تطلعاته واتجاهه الفكري ورؤيته الفنية، و لم يكن الجديد عنده طفرة انفرادية، بل هو حلقة ترتبط بصفة عضوية بما سبقها من الحلقات الإبداعية في التراث العربي، وبما أنتجه ويظل ينتجه الخيال والقريحة الإنسانيان عبر العصور[1]. وهناك إجماع بين النقاد والأدباء على قيمة التراث الشعري والأدبي عموما وأهمية علاقته بالإنتاج الإبداعي الذي صدر من بعد، ومن أشهر النقاد الذين تحدثوا في هذا الموضوع الإنجليزي "ت.س إليوت" من خلال إحدى دراساته الموسومة بـــ: "التراث والموهبة الفردية" حيث يقول: « ليس من شاعر ولا فنان يستطيع إيصال معناه بمفرده، لأن الأجزاء المتفردة في شعر الشاعر هي تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الشعراء أسلافه»[2].

وقد أثر لأبي نواس قوله أيضا: «ما نطقت بالشعر حتى حفظت لستين من شواعر العرب»[3] كما يشير ابن سنان الخفاجي في كتابه: "سر الفصاحة"، إلى أن حضور الشعر السابق في النص الحاضر «لا يعطي أفضلية لشعر قديم على شعر محدث إلا بالجودة الفنية، كما يشير إلى إدراك بعضهم للتداخل الدلالي الذي يرى أن جميع معاني المحدثين إنما تستند إلى معاني القدماء... والإنتاجية الشعرية على هذا النحو، تمثل استعادة لمجموعة من النصوص القديمة (في مضامينها وصورها وتراكيبها...إلخ) في شكل خفي حينا، وجلي أحيانا أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري إنما يعدّ تحويرا لما سبقه، ذلك أن المبدع لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، فقد كان الشعراء ينصحون الشاعر المحدث بأن يقرأ آلاف الأبيات الشعرية ثم ينساها ليبدع من عنده ويجد شخصيته الشعرية»[4]،ويرى محمد بن نيس بأن علاقة النص الحاضر مع النص الغائب، تقوم على أساس استخلاص العناصر المحركة للنص الشعري السابق، ثم يقوم الشاعر صاحب النص الماثل بتطويرها وفق تقنيات يفرضها «التحول الذي يشهده عالم القرن العشرين على صعيد الحساسية الشعرية ثم الواقع الاجتماعي على مستوى العالم العربي، وهذا المفهوم الواعي قاد الشعراء العرب المعاصرين في المشرق والمغرب معا، إلى قراءة الموروث الشعري بعين متجددة، وقلب متفاعل مع وقائع

---

[1]_عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص78.

[2]_حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، ص58.

[3]_المرجع نفسه، ص.ن.

[4]_محمد عزام: النص الغائب، ص40 - 41.

العصر، وأذن تحاول استيعاب دينامية التغير في مجال الإيقاع»[1]، وعلى هذا الأساس أيضا يتم التعاطي من قبل الشعراء مع النص الغائب بشكل متفاوت وذلك بحسب اهتمام كل منهم وقدرة استيعابه، لذلك لن يكونوا على مستوى واحد من الاطلاع والقدرة على قراءة هذا الإرث الشعري العربي، وإن ما ألمحنا إليه في تعامل الشعراء المعاصرين مع النص القديم، يكاد أن يكون هو ذاته مع النص الغائب المعاصر ولكن بشكل متفاوت أيضا بين الشعراء، إذ يعود إلى قدرة الاستيعاب ودرجة التأثير والتأثر مابين الشعراء، ونزيد مع الشاعر مصطفى الغماري تعاملا من نوع آخر هو الذي يعكس علاقة نصوص الشاعر ببعضها البعض نتيجة لوحدة فكره واتجاهه الإيديولوجي ورؤيته وتصوره الفني وهذه إحدى المميزات التي يتميز بل ينفرد بها الشاعر فتجعله يتفرد بمعجمه الشعري وبمضامينه التي لا تخلو من الدعوة إلى فكرة واحدة ومبدأ محدد واتباع منهج معين، وهو بين أقرانه من الشعراء الحداثيين الذين كانوا يكتبون أشعارهم بطريقة متحررة تتناسب مع واقعهم المعيش ومع الظروف التي يحياها وطنهم وتتبناها الذائقة الشعرية المعاصرة كان -كما يقول عنه أبو القاسم سعد الله- «كدنا لا نرى للغماري وسط هذه الموجة صورة ولانسمع له لحنا. فقد كانت صورته في أعين زملائه أنه قديم جديد أو أنه جديد قديم، فهو من ضمنهم ولكنه ليس تماما منهم، وكان لحنه في نظرهم يردد أصداء السنين الغابرة في وقت كانوا هم يثورون على هذه السنين وعلى أهلها وعلى طريقتها»[2].

ولعل من أبرز الواجهات التي تستوقفنا ونحن نتابع أشكال التداخل الشعري في تجلياته المختلفة عند الشاعر مصطفى الغماري تلك الواجهة التي كانت تراهن على أهمية الحس التراثي الشعري في عمليته الإبداعية، وإنه من الطبيعي أن تتدفق وتتزاحم على ذاكرته في هذا المجال، مجموعة من الصور والمعاني والتراكيب وهو يمارس تجربته الإبداعية الخاصة، مزودا بمعطيات واقعه وما يقبع في ذاكرته من تراث ممتد وضارب في أعماقه يسنده بما يزخر به من أشباه ونظائر يحق له التوقف عندها والتأمل فيها والإفادة منها، فيقوم الشاعر الغماري بتقديم صورة حية عن حبائل التواصل المفضية إلى التداخل الفني الذي تذوب فيه الفوارق بين الإنتاج الغائب والآخر الحاضر، ويقيم الحجة على مشروعيته المتمظهرة في صيغ تعبيرية مختلفة وفي كونه شكلا من أشكال الحوار مع الماضي الذي تنوي خلفه الكثير من المقومات الشخصية العربية والإسلامية، ويمكن أن ننسب إلى الماضي أيضا النص الراهن الذي يتحول بفعل القراءة الإنتاجية إلى نص غائب، لأن الراهن أو المعاصر سيتحول لا محالة بتقادم الزمن إلى قديم لابد أن يمر ويرسو بالذاكرة الشعرية ثم يمر بعد ذلك إلى النص الماثل بواسطة التداخل عن قصد من

---

[1]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص256.

[2]_ أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، ص152.

الشاعر أو عن غير قصد منه[1]. وإن اعتبار مصطفى الغماري ضمن قائمة الشعراء الذين يستقون من ذاكرتهم حين ينظمون أشعارهم، كما يرى أبو القاسم سعد الله، يجعل زملاءه من الشعراء يحسبونه على التيار القديم[2]، وهذا أمر كان ممجوجا لديهم لأنهم يرون بأنه تخلى عن عصره وعن المعاصرة وانتمى إلى عصر مضى «وأن لكل عصر أوضاعا وحاجات وظروفا مختلفة، وأن الشاعر الذي يحيي أشكال التعبير القديمة لا يصدر عن موقف جديد، وإنما يصدر عن الفكر والموقف القديمين اللذين أنتجا تلك الأشكال»[3]، لأن هذه الأشكال التعبيرية القديمة -حسب رأيهم- ليست حقائق مطلقة، لكننا نذهب -في اعتقادنا- إلى ما ذهب إليه شلتاغ عبود شراد حين قال: «إن التراث الذي يذكره الغماري ليس عالما ميتا في بطون التاريخ والآثار البائدة، إنه واقع نعايشه تجربة يومية في الفكر ونمط الحياة، فما من أمة على وجه الأرض تتنكر لماضيها وتنفصم عنه ولكن كثيرا من الأمم المستكبرة توحي إلى الأمم المستضعفة أن تفعل هذا لتكون -عندئذ- سهلة الازدراد والابتلاع وقد تلجأ إلى تجميل هذا المسخ، وتوحي إلى بعض أبناء الأمم المستضعفة بأن ما تفعله هو عين التقدم والتطور، وتكون النتيجة، حياة مرقعة مشوهة تخدم أول ما تخدم أولئك الذين أوحوا بالانفصام عن الماضي، ومهما يكن فإن الإحساس بالماضي لدى الغماري إحساس عنيف يكاد يملأ عليه نفسه وفنه معا ويصلح أن يكون مدخلا إلى فهم عالمه الذي يطمح إليه أصالة وإبداعا وتفردا، مثلما كان للماضي عالمه المبدع المتفرد»[4]. فالشاعر الغماري قارئ إذن للتراث الشعري العربي وجامع له من مصادره ولا عجب في هذا لأن الرجل يحرص على جمع الكتب المخطوطة وله مجموعة من التحقيقات التي أنجزها، ويبدو من خلال سيرته الذاتية المخطوطة التي استلمنا نسخة منها، أنه شغوف بالبحث في الذخائر القديمة وقراءتها، وتظهر هذه القراءات المستمرة من خلال اتكائه على بعضها ومحاورته له لاسيما شعره المبكر الذي تبدو فيه مجاراته وتداخله مع معاني وتراكيب الشعر القديم جلية واضحة خاصة شعر الفحول في أساليبهم وألفاظهم وصورهم حتى يجعلنا نظن أننا أمام شاعر جاهلي مقتدر عندما يقول مثلا:

أفديك يا ابنة كل أروع أسـمر بدمي بمعتصر الشعور الأخـضر

وأجوس جرحك قارئا مسـتلهما قمرا بغير الحبّ لم يتطـهر

---

[1]_خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، ص29.

[2]_أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، ص152.

[3]_خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، ص34.

[4]_شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص155 - 156.

أنا إن عدوتك في مـــــقام مفاخـــر لم ألف إلا شاعرا لم يشـــــــعر

لغة الجراح تبيّـــن عـــن لغة الهـــوى بمسلسل سمح وعذب عبقـــري

مُتّعت منـــك وهل يـــــــمتع سادر ألقى بسمع.. أو أطل بأعـــــور

كان الصدى صوتا وصوتك كـــوكبا يحيي عطاش البيد للمـــتـــــنور[1]

لكن الجديد الجيد عند الشاعر هو أنه لا يرهن رؤيته الفكرية والفنية معا لماض يفتقد السيطرة على مجابهة الواقع المعاصر، فيكتفي بانتقاء الجواهر التي تنمي فكرته وتخدم واقعه، وإن ما يسترعي الانتباه هو تعلقه بالنموذج الشعري القديم، الذي نعزوه إلى طبيعة المرحلة التي يعيش فيها ووقت إنتاجه للنص، حيث يراه ومن حذا حذوه بأنه ضرورة لإثبات الشخصية العربية والإسلامية في مواجهة التيارات التغريبية الهدامة.

لكن الشاعر لا يوظف لغة ومعاني النموذج القديم كاصطلاحات معروفة ومدركة، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها فاعلية ودلالات جديدة بخروجه بالكلمات عن طبيعتها المعهودة سابقا إلى طبيعة أخرى مغايرة وجديدة وهو ما يعتبر خرقا من الشاعر للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية، فيصبح لها في النص الحاضر معان وظلال لا تتعدى المعاني المصطلحة قديما، يتجلى هذا المفهوم في قول الشاعر:

أنا لست من غزل ينام على الرؤى وإذا صحا فلـــــكبوة وتعـــثر

طلل تقادم في النـــــفوس وليتـــه طلل لعبلة في قصائد عنـــتر[2]

فعملية الإبداع الفني عند الغماري لا تتم في إطار الكلمات -كما هو ملاحظ- فحسب، بل إنها تتعدى إلى إيجاد علاقات بين الدلالات الغائبة والحاضرة معا بانفتاحهما على بعضهما للشاعر دور بيّن فيه، وذلك عندما يجد نفسه أمام مهمة تشكيل عالمه الشعري الخاص، فإذا حذا الغماري حذو أسلافه من الشعراء القدامى في مقدماتهم الغزلية أو الطللية فإن غزله أو وقوفه على الطلل لن يكون حلما عابرا لا يلبث صاحبه أن يستفيق منه فيعود إلى حالته المتردية من جديد، لكن الشاعر الغماري جاد في خطوه وفي تصوره صادق في انفعالاته ومقتنع باتجاهه وثابت في توجهه، وأهم المقدمات التي استند إليها كما هو واضح في البيتين السابقين هي مقدمة معلقة عنترة:

---

[1] _مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص11.

[2] _ المصدر نفسه، ص13.

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

أعياك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم[1]

نلاحظ من خلال الأبيات وخاصة البيت الأخير كيف يستحضر الشاعر الغماري المقدمة الشعرية القديمة ثم يحوّرها لتصبح ملائمة للتعبير عن تجربته، خاصة وأنه نقل النص الغائب من موضوع إلى موضوع آخر ومن فكرة ومعنى إلى فكرة ومعنى آخر، وهو يتشرب رحيق فحولة الزمن الماضي، زمن الخصب والشاعرية، من أجل خلق فحولة العصر الراهن، فيشكل من النص الغائب نصا جديدا يظل يتجدد غير آبه بإشكالية الزمن، فالعبقرية الشعرية منفصلة عن تيمة الزمن، وبهذه الوتيرة، ووفق هذا المنطق يتحاور "الغماري" مع العديد من النصوص الغائبة ويستنطقها، ويستدعي رموزها التراثية إلى عصره لتشهد بشاعريته وفحولته في عصره، كما تشهد له أيضا بتفوقه في إقدامه وفروسيته وبشجاعته العربية الأصيلة:

أنا الذي تعرف الدنيا ملامحه وتعشق العز في الهيجاء خطواتي

أنا الذي أسكر الدنيا فكم سكرت لا بالمدام، ولكن بالفتوحات[2]

من خلال تحويره للنص الغائب من أجل أن يعبر عن تجربته، يدخل بنا إلى فضاء الفخر العربي القديم الذي يبرز فيه الشاعر اعتزازه بالكثير من الخلال والشمائل العربية الأصيلة، ولا أجل من خصلة الشجاعة، في الدفاع عن الحمى وفي خوض الحرب من أجل إعلاء كلمة الله تعالى.

فنجد أن الشاعر الغماري يستلهم موضوع نصه الحاضر من موضوع النص الغائب ومنه يستمد طاقته ووهجه، هذا النص هو قول الشاعر الفرزدق التميمي من قصيدته التي أنشدها في حق الإمام زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهم أجمعين[*] إذ يقول:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحل والحرم

هذا بن خير عباد الله كلهم هذا التقي النقي الطاهر العلم

---

[1]_ الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1992/1، ص147.

[2]_مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص13.

[*]_ أنشد هذه القصيدة التي أغضبت هشام بن عبد الملك بن مروان في عهد خلافة أبيه، حيث طاف بالبيت واجتهد ليبلغ الحجر الأسود فلم يستطع لكثرة الزحام، فجلس على كرسي ينظر إلى الناس فإذا برجل يتنحى له الناس حتى استلم الحجر، فسئل هشام من طرف مرافقيه وهم من الشام فأنكر معرفته به حتى لا يتعلقوا به فقال الفرزدق أنا أعرفه وأنشد قصيدته التي أغضبت هشام.

هذا ابن فاطمة إن كنـــــت جاهلـــه بجدّه أنبـــــياء الله قد ختـــــــموا[1]

ويمكننا الاهتداء إلى النص الغائب المقتفى أيضا من قبل الشاعر من خلال نبراته الصوتية وكلماته المجلجلة الموحية بروح الحماسة وجلال الموقف الذي نتمثله في قول أحد أهم رموز الفخر والاعتداد بالنفس من الشعراء العرب ألا وهو أبو الطيب المتنبي حيث يقول:

سيعلم الجمـــع ممن ضم مجلسنا بأنني خير من تســـــــعى به قدم

أنا الذي نظـــر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صـــــمم[2]

الخيل والليل والبيـــداء تعرفنـــي والسيف والرمح والقرطاس والقلم

صحبت في الفلوات الوحش منفردا حتى تعجب مني القور والأكـــم[3]

ولعلنا نجد هذه اللهجة الحماسية ذاتها أيضا عند الغماري ولكنها نبرات الأصوات المعاصرة التي تمتزج بالظروف الحياتية التي يعيشها، والتي يطغى عليها عنده الحس الديني والتصاقه بالعقيدة الإسلامية التي يروم تطبيقها وتجسيدها على أرض الواقع:

ويكـــــــــبر جرحـــي وحيدا كأحـــــمد بين اليـــــــهود[4]

إذ يوحي باشمئزازه من تصرفات أفراد مجتمعه الذين لم يكترثوا له ولدعوته رغم أهميتها وقداستها وبهذا التصور يتعالق مع المتنبي أيضا في بيته القائل:

ما مقامـــــــــي بأرض نخـــلة إلا كمقام المسيح بين اليـــــــهود[5]

في هذه النماذج يستعيد الغماري تلك الأجواء القديمة التي تسيطر فيها العقلية السائدة آنذاك كما تكشف عن قيمها السلوكية والفكرية والفنية أيضا، وحين يستنطقها ويستنطق الماضي البعيد فلكي يحمله أعباء الحاضر الذي يعتبر امتدادا له لأنه يتلقى منه أصداءه ويتزود منه غذاءه، فيتفاعل معه ولكن لينتج روحا جديدا ونفسا أقوى.

لكن الغماري لم يتشرب مقومات الشخصية العربية الأصيلة من مظانها القديمة فقط، بل إنه حذا

---

(1) _ أبو فراس الفرزدق: الديوان، شرح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/1987، ص511.

(2) _ أبو الطيب المتنبي: الديوان،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص332.

(3) _ المصدر نفسه، ص.ن.

(4) _مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص30.

(5) _أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص20.

حذو سلفه المحدث الذي يشاركه هموم الأمة العربية والإسلامية ويقاسمه الأحاسيس الحارة بقوة الانتماء ويعلي راية الدفاع عن الأصالة وعن العقيدة الإسلامية، إنه الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري الذي قُدّر له أن يجمع بين الفروسية الأصيلة والقريحة المرهفة، وبين السيف البتار والقلم السيال، هذا الشاعر الذي لم يتخل يوما عن أخلاق ونبل الفرسان وعن أصالة شخصيته العربية الإسلامية مصدر فخره وعزته وسؤدده، و لم يتخل يوما أيضا عن التغني بكل المكارم والشيم التي كان يتحلى بها هو وأجداده من قبله، فقد كان لشخصية الأمير ولنصه الغائب حضور مميز في نص الغماري الماثل نعثر عليه في قوله:

وكم سمونا.. فكان الفجر يحضننا

واليمن في دمنا دفق الرسالات

نور النبوءات يرعانا.. ونحرسه

وكم تعهدنا نور النبوءات

لنا بكل بلاد الله مكرمة

عذراء.. تلبسنا فخر الكرامات[1]

استطاع الغماري أن يفكك النص الغائب وينقله من الافتخار بالذات والتحمس الذي تمليه العقلية القبلية وكرم وشجاعة الفارس اللتان عهدها العربي الأصيل منذ جاهليته، إلى الأخلاق العربية التي هذبها وصقلها الإسلام، هذا النص يقول فيه الأمير:

لنا في كـــل مكـــرمة مجـــال ومن فوق السماك لنا رجال

ركبنا للمكارم كـــل هـــول وخضنا أبحرا ولها زجال[2]

نشعر ونحن نقرأ هذه الأبيات بأن صاحبها لم ينقلنا إلى واقعه الحديث بل أبقانا في عالم الصحراء الفسيح وحياة البداوة العربية التي عرفت بشظف العيش وقساوة الطبيعة، لكن كرم العربي وأصالته ونبل أخلاقه، كان كل ذلك يغطي ويطغى على صعوبة الحياة ويمنحها الأريحية والدعة، وكان الشعر الجاهلي ناقلا أمينا ومترجما واضحا لهذه الحياة.

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص 15 - 16.

[2]_الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، تحقيق: العربي دحو، منشورات تالة، الأبيار، الجزائر، ط2007/3، ص46.

وهناك مواقع أخرى يشعرنا فيها الغماري باتكائه الجلي على الشعر القديم الذي يخدمه في نصه الجديد ويكسبه بريقا جديدا يمزج بين الزمنين، فيخرج وليدا أنجبته رحم المعاناة الراهنة ومن ذلك قوله:

إن ضاق صدر مدّ في أنـــفاسه أفق السماء فخذ بحظك أوذر

لا يستوي المثلان ناقف حنظل يشقى بعلقـــــمه ووارد كوثر[1]

حيث يتداخل مع نص جميل بن معمر "جميل بثينة":

أبثنين إنك قد ملكت فأسجحي وخذي بحظك من كريم واصل

فلرب عارضة علـــــينا وصلها بالجدّ تخلـــــطه بقول الهـــازل[2]

ويتداخل أيضا مع نص امرئ القيس:

كأني غداة البين يـــــوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل[*]

وقوفا بها صحبي علي مطـــيهم يقولون لا تهلك أسى وتجـــــمل[3]

وهناك تداخل آخر من هذا القبيل مع التراث العربي الشعري الذي يتفيأ الظلال التراثية المحفوظة في بطون أمهات الكتب الأدبية كقوله:

– وأصم يسترق الحسيس وإنـــــه أعـــــمى يغازل جفنه الأســـوارا

يعطيك من طرف اللسان وقلبه حـــــــمم على رمم جرين حـــرارا[4]

– وغنى لنا حاديا العيس

عجنا على الربع...

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص13.

[2]_ جميل بن معمر: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982، ص54.

[*]_ناقف حنظل: هو الرجل الذي يقف جانب الحنظلة فينقفها بظفره ليستخرج منها حبّها وهي نبات شديد المرارة يبعث غازا يهيج الدموع.

[3]_ الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني: شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص31 - 32.

[4]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص63.

هاربعنا اليوم نهب..

تغربت عنّا..

وكان الفراغ يجوب مفاصلنا

والسحاب جهاما[1]

فقد استعار الغماري بعض خيوط نسجه في نصه الحاضر في البيتين الأولين من نص الإمام علي بن أبي طالب:

واحفظ صديقك في المواطن كلها وعليك بالمرء الذي لا يكـــذب

و اقـــل الكذوب وقربـــه وجواره إن الكذوب ملطخ من يصحب

يعطيك ما فوق المنى بـــــلسانه ويروغ منك كما يروغ الثعـــــلب[2]

أما في الأسطر الموالية فقد ورد حوض الشاعر اللغوي أبي العباس المبرد من خلال نصه الغائب:

لما أناخوا قبيل الصبح عيســـــهـــم وثوروها وسارت بالهوى الإبـــــــل

و قلبت من خلال السجف ناظرهـــا ترنو إلي. ودمع العين منهـــــــمل

يا حادي العيس ! عرج بي أودعـــهم يا حادي العيس في ترحالك الأجل[3]

لكن الغماري يستدعي إلى نصه الجديد النص الغائب ذاته لكنه يتشربه ليكون عاملا مساعدا في التعبير عن التجربة الذاتية وعن الفكرة الحالية ويكون وقودا لمعاناته الراهنة عندما يقول:

يا حادي الألم المسحور في دمنا

هل رعشة الآه بعض من خطايانا

يمتصنا الحقد.. «قابيل» على يده

دم «لهابيل».. جل الجرح أحزانا

---

(1)_مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص67.

(2)_ الإمام علي بن أبي طالب: الديوان، جمع وترتيب: عبد العزيز الكرم، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط1988/1، ص23.

(3)_محمد دياب الأتليدي: إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1990/1،ص139 - 140.

وما لآدم من سمع ومن بصر

لو شاهد الجرح.. ضم الجرح أجفانا[1]

تتحول مهمة الحادي من منشد للإبل يحثها على السير ومواصلة الدرب، إلى حاد للألم وشتان بين الحقيقتين، وإذا كان حادي الإبل قد جعل تفاعل النص الحاضر مع التراث الشعري العربي، من خلال النص الغائب، يقوم على أساس فن المماثلة الشكلية والمضمونية فإن حادي الألم في النص الجديد قد فرض وجوده كمتداخل يناقض في مضمونه النص الغائب المتفاعل معه، لأن الحادي الثاني الذي اصطنعه الشاعر لم يكن يهفو إلى ديار الحبيبة التي يشتاق إلى رؤيتها لأنها تذكره بسالف الحب والهيام، بل إنه يجلب عليه الألم والهم والحزن لأنه يذكره بالأحقاد والبغضاء بين أبناء الأمة الواحدة فتوشك أن تذهب بريحهم وتنخر عمود قوتهم وتسيء إلى مصدر رقيهم ونجاحهم.

وإذا قرأنا قوله:

هي الغربة في أوطانها.. وأنا..

أنا القتيل فما خوفي من النشب

لملمت حزمة أشعاري.. وقلت لها

ثوري على الدرب.. بثي النار في الحطب[2]

نجده يتداخل مع نص عمر بن الفارض الشاعر العباسي الصوفي الذي اشتهر بقصائد العشق الإلهي حتى لُقّب بسلطان العاشقين، ولعل الجامع بين ابن الفارض والغماري هو قاسم مشترك، وهو نزوعهما للفكر الصوفي، فتأثر الحاضر بالغائب له بعده الروحاني الصوفي المتعالي عن رغائب الدنيا وأهواء الناس والطمع فيما هو خير وأبقى، لكن الذي يتميز به النص الحاضر هو أنه لا يدعو إلى الاختلاء بعيدا عن الناس، بل إنه يتوغل في حياة الناس ويحمل مشعل التغيير فيهم، رابطا قانون السماء بالأرض، أما ابن الفارض فيفضل الانخداع والانقطاع عن الناس وينشغل بالهيمان في ذات وروح الله تعالى، فالنصان يتعالقان في قول ابن الفارض الذي يستهل به قصيدته الصوفية:

ما بين معترك الأحـــــــــداق والمهج، أنا القتيل بلا إثـــــــــم، ولا حرج

---

[1]_مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص101.

[2]_المرجع نفسه، ص126.

ودعت، قبل الهوى، روحي، لـــما نظرت عيناي من حسن ذاك المنظر البهج[1]

هذا مؤشر من المؤشرات التي يبثها الغماري في شعره، فتكشف عن أهمية البعد الصوفي في تجربته وتؤكد أن التراث الشعري الصوفي، هو أحد المرتكزات البارزة التي يسترفد بها نصه الحاضر، ولا أدل على هذا من تداخله مع نص الشاعر السابق الغائب حين يقول:

هي الحبيبة فاسكر من مفاتـــــــنها واقطف من الضوء صحو الكأس والوتر

هي الحبيبة عين الشمس واحـــــتها إن يسكن القوم أوثان من الصـــــــور[2]

فيقوم الغماري باستيعاب المعاني الصوفية التي يلوح بها ابن الفارض في نصه الغائب ويصهرها في نصه الحاضر فيمنحه وهجا صوفيا يكشف عن فناء الشاعر في فكرته بروح الصوفي المتوله مضيفا عناصر فنية جديدة تعكس رؤيته الحالية للواقع الراهن فيحيلنا إلى النص الغائب الوارد بلامية ابن الفارض التي يستهلها بقوله:

هو الحب فاسلم بالحشا ما الهوى سهل فما اختاره مضنى به، وله عـــــقل

وعش خاليا فالحب راحـــــــــته عنا وأوله سُقم وآخره قـــــــــــتل

ولكن لـــدي الموت فيه صـــــــــبابة حياة لمن أهوى علي بها الفضـــل[3]

وبالقناعة ذاتها والعزم والتصميم ذاته يمضي الغماري في دروبه لا يلويه تهويل ولا يثنيه عن إتباع الحق والعمل به ظلم الظالمين، فهو ماض في طريقه الذي تطوقه المكاره، فيعد نفسه لاستقبالها بقوة وثبات:

كن صيحة الحق التي لا تنحـــــــني للظلم.. أو تحنى عليـــــها الأعظم

كن مارجا من نار ربّك لا يـــــــــني يرمي فيصمي أو يصـــيب فيهـــدم[4]

فلا نلبث أن نتذكر ونسترجع قول زهير في معلقته الشهيرة:

---

[1]_ أبو حفص عمر بن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 144.

[2]_مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، ط1989/1، ص8.

[3]_أبو حفص عمر بن الفارض: الديوان، ص134.

[4]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص77.

– ومن يجعل المعروف في غير أهـــــــله يكن حمده ذما عليه وينـــدم[1]

– ومن يعص أطراف الزجـــــــاج فإنه يطيع العوالي ركبت كل لـــهذم

ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ومن لم يظلم الناس يـــــظلم[2]

تتجلى في هذه الأبيات ثقافة الصحراء القائمة على القوة والبطش وهو القانون البدائي الذي كان يحسم الكثير من قضايا الإنسان، تنتقل أصداء هذا النص الغائب إلى النص الحاضر فيحوم عليه روح ووجدان زهير، فيتشرب منه روح القوة ولكن النص الحاضر يتغذى من مكونات جديدة تمنح للقوة والعنفوان رؤى أخرى لم يألفها العربي البدوي قديما فأسباب القوة عند الغماري يستمدها من قوة وعظمة الله تعالى التي لا تقهر، فتزيد المحتمي بها إصرارا وثباتا وتألقا واندماجا أكثر في الحياة عكس قوة زهير التي اقتادته إلى الكره والملل والسأم من الحياة حين خارت قواه ووهنت مقاومته.

ونجد خيط التصور والمفهوم الذي يلف عنصر القوة عند الغماري في نصه الحاضر هو ذاته الذي يتواصل مدّه بين بقية نصوصه وبالبريق واللمعان ذاته، ويمتن ويشتد كلما قويت شوكة الظلم والاستبداد:

دمدمي يا بلاد ينتـــــحر القـــهر ويـــــركع بهامه السلطان

ما تشاء العزائم الســـمر.. لا ما تدعيه الأشباح والأوثـــان[3]

ونكتشف آراء الغماري في مهمة الشعر والشاعر في الحياة، التي تناقض بكل تأكيد رؤية الشاعر الأندلسي "ابن هانىء" ومن حذا حذوه من الشعراء العرب القدامى والمحدثين، من خلال نصوصه الحاضرة التي يتماس فيها مع بعض الشعراء الفحول ويتماثل معهم من حيث الشكل أو المضمون في وجه من الوجوه الأدبية والفنية فيتشكل منظوره الشعري:

– تزيف الشعـــر لا وزن ولا نـــغـــــم ولا جمال.. كأن الشعر أفكـــــــــار

تقيأوا الفن ما غنى لهـــــم وتـــــر ولا زهت من بنات الشعر أبكـــــــار

ولا تهادوا على شـــــطآنه سفـــــنا والفن عند لهيب الموج إبحـــــــــــار

---

[1]_ الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص152.

[2]_المصدر نفسه، ص150.

[3]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص14.

يزنون بالحرف مشبوها ومستـــلـــبا والحرف- لو يعلم الناعي- هو النـــــار

تـــألوا الشعـــر يا أســـرار قافيـــتي والشعر عند سعار اللـــــــيل أســـــرار

أثور جرحا ويطوون الدجى سأمـــاوالشاعر الحق لا يثـــنيه إعـــصار[1]

- غنيت فاكتحلت بقافيـــتـــي

مقل الضياء.. وغرد الفجـــر[2]

فالشعر عند الغماري ضرب من ضروب الإبداع الأدبي والمعرفي الإنساني له علاقة بالسياسة والدين والأخلاق وبالحياة الاجتماعية على اختلاف قيمها واتجاهاتها الفكرية والعقدية، كما له ارتباط وثيق بالعمق الوجداني، والعلاقة التي تربط بين الشاعر والمتلقي ليست هي مجرد إخبار أو إمتاع بل هي علاقة توعية تنجر عنها تبصرته بالحق الذي يدوم بدوام وجوده، وانطلاقا من هذا المنظور يتحول الشعر إلى قوة دافعة إلى إثارة القوة المتخيلة عند المتلقي تؤدي به إلى الاستجابة والانسياب[3]، وبذلك يكون الشعر مرتكزا على توجيه وتهذيب المتخيلة لديه[4] والشاعر هو شخص منتج ممتاز، يصدر إنتاجه في أدق وأرهف أوقات حياته التي تصل فيها قدرته الشاعرية إلى استحضار تجربته وضبطها إلى أقصى درجاتها، تتم من خلالها المكاشفة والنفاذ إلى أعماق التجارب الإنسانية فيراها بأتم وضوح، فيكون حاملا لمشعل النور للاهتداء في دروب الظلام[5]، كما يكون الشعر قوة ضاربة في عمق الفساد من أجل أن يكتسحه ويقتلع جذوره، حتى لا يبقى له أثر ينافس به الخير والصلاح في الأرض، والغماري إذ يتبنى هذا التصور فإنه ينطلق مما انطلق منه غيره من الشعراء الذين سبقوه، حيث يظهر جليا حضور نص المتنبي الغائب وروحه القوي ونفسه الطويل الذي تميز به في عصره، فكان السمة الغالبة في سائر نصوصه حيث طغت على الجوانب الفنية الأخرى.

---

(1)_مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص43.

(2)_ المصدر نفسه، ص91.

(3)_حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص82.

(4)_جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط1990/4، ص128.

(5)_محمد النويهي: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1964/2، ص61.

–أنام ملء جفوني عن شـــواردها ويسهر الخلق جراها ويختـــصم[1]

–وما الدهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

فسار به من لا يسير مشـــــمرا وغـــنى بـــه من لا يغـــني مغـــــردا[2]

فهو استرجاع لأنفاس المتنبي المتدفقة من وهج ذاته المتألقة التي تهفو دائما لطلب المزيد من العلا، والترفع عن الصغائر التي يكثر عليها التهافت من قبل النفوس الصغيرة، وينشد دوما الكمال وهو أهل له بما أوتي من قوة وبراعة، في نظم الشعر بالإضافة إلى شخصيته الثابتة في طريق النبل وشرف الذات.

فالغماري وهو يتحدث عن حقيقة الشعر والشاعر، لابد أن يستحضر هذه الروح الوثابة التي لن يجدها في غير مربع المتنبي يمتص منها الأحاسيس والمشاعر فيوجهها صوب ما يعتقده ويسلم به ولعلنا نجد الغماري أيضا في قوله:

إنمـــا الشعـــر في الحـــــياة وورود وسواه التقطيـــع والأوزان

صنعتـــه من بشائر الأمـــس بشرى لغد.. ملء جنـــبه القرآن[3]

على ما ورد في النص الغائب من شعر حسان بن ثابت شاعر الدعوة الإسلامية في مهدها:

وإنما الشعر لبّ المرء يعرضه على المجالس إن كيّسا وإن حمقا

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشـــدته صدقـــا[4]

فحسان الذي يعزو ضعف شعره في صدر الإسلام إلى خلوه من العذوبة التي مصدرها الكذب ها هو يثبت مرة أخرى بأن أحسن بيت يقوله الشاعر هو الذي يتحرى الحقيقة والصدق اللذين لا مراء ولا موارية فيهما، وإن ما قلب المعايير، في تذوق جماليات الشعر عند حسان هو العهد الجديد الذي كان ثورة انقلابية قلبت كافة الموازين حتى الأسس الجمالية التي يبنى عليها التصور الفني عند الشاعر والناقد معا، فلا غرابة إذن أن يجد الغماري نفسه يتجاوب مع هذا التصور الجديد الذي حمل لواءه شاعر الرسول ﷺ، لأن الشاعر لم يعد يوقف جهده وبراعته على العذوبة الفنية واللغوية

---

(1)_أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص332.

(2)_ المصدر نفسه، ص373.

(3)_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص59.

(4)_ حسان بن ثابت: الديوان، شرح: عبد أ. مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1994/2، ص174.

والتصويرية فقط بل يجب أن يجمع بين الصدق الفني والصدق الموضوعي.

في هذا النموذج يستعيد الغماري تلك الأجواء الجاهلية التي تبنى فيها القصيدة الشعرية على أساس المقدمة الطللية، وهي عودة إلى الأصل الذي كان منه "برقة ثهمد" و"سقط اللوى" و"حومل"، فإن كانت هذه المقدمة شاهدة على تعلق العربي بأصله وبأرضه وربعه، فإنها تشهد أيضا على أن الشاعر العربي الفحل لن يتخذ منها سوى توشيحا شكليا لقصيدته وترصيعا فنيا لهيكل القصيدة العربية التي اشتهرت بخلوها من الوحدة الموضوعية، والتي توحي بدورها بحياة الشظف وعدم الاستقرار، وقد تشهد أيضا على خلوها من الماء والرواء الذي ينشده الشاعر، حين يقصد إحياء الموات في النفوس ذات العزائم الخائرة والعظام الواهنة، والمقدمات الشاهدة على ما ذهبنا إليه كثيرة لكننا نشير إلى نموذجين منها، الأول لزهير بن أبي سلمى:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلم

ودار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم[1]

والثاني للشاعر النابغة الذبياني:

يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد

وقفت فيها أصيلا كي أسائلها عيت جوابا وما بالربع من أحد[2]

ومن الأجواء الجاهلية أيضا يستحضر الغماري جو الحكمة، لأن العصر لم يكن جاهليا كله بل ظهر فيه من الشخوص الذين دعوا لإعمال العقل والتحلي بالتعقل والابتعاد عن الرذائل والترفع عن السفاسف التي تخدش الخلق والمروءة وتعمي المرء عن رؤية الحقيقة وإتباع الطريق القويم، وتثنيه عن الاعتدال، رغم ما خيم على هذا العصر من ظلام واختلال للموازين، وضمن هذا الفحوى يقول الغماري:

وما شفاةٌ أدمنت كذبا؟

وما عيون لملمت رغبا؟

ما أحمق الشيخ إذا تصابى

---

[1]_الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص133.

[2]_المصدر نفسه، ص292.

سفاهة.. هل يرجع الشبابـــا

والشيب أبدى ظفرا ونابـــا

والعمر تجري غايه انصبابا[1]

يتداخل في هذا النص لفظا ومعنى مع شيخ الحكمة الذي غاب جسما وبقي روحا، وغاب تنفسه وبقي نفسه الذي يتردد كلما احتاج الإنسان إلى الحكمة، ويمتد عبر الزمن ويتواصل عطاؤه كلما أعوز الإنسان الخلق الرفيع والشمائل النبيلة إذ يتفاعل مع نص زهير ابن أبي سلمى:

ومهما تكن عند امرئ من خليقـــة وإن خالها تخفى على الناس تعلـــم

وكائن ترى من صامـــت لك معجب زيادته أو نقـــــــــصه في التكلم

لسان الفتى نصف ونصف فـــؤاده فلم يبقى إلا صورة اللـــحم والدم

وإن سفاه الشيخ لا حلم بـــــعده وإن الفتى بعد السفاهة يحـــــلـــم[2]

ومن النصوص الغائبة الحديثة والمعاصرة التي نجد لها حضورا أيضا في نص الغماري وتلقي بظلالها الوارفة فتلف جسد النص الحاضر فتمنحه الحيوية وتكسبه روحا جديدة صامدة ومستمرة، لأنه يلتقي مع نفحاتها الفنية والمعنوية، عندما يتحول إلى شاطئ رئيس تسبح فيه التجارب الشعرية التي سبقته ومن هذه التجارب التجربة العتيدة والصامدة أمام أهوال الحداثة وموجات التغيير، إنها تجربة أمير الشعراء أحمد شوقي التي كانت جسرا ينشد التواصل بين القديم والحديث، فكانت بحق مرفئا لرواد القديم وقبلة للمجددين، ومن هؤلاء الشاعر الغماري، حيث ورد هو أيضا حوض شوقي واستقى منه عذب شرابه:

ليس يدري.. ومن عجيب عجيب

أن يُرى جاهل من العلماء

خدعوه بقولهم: ذو النّطاقيـــ

ن لذات الغدائر الغيداء

---

[1]_مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص66.

[2]_الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص154- 155.

هل درى ما يراد بالألم الحرّ

وماذا أعدّ للأولياء[1]

هذا النص يجد مرجعية تفاعله مع نص شوقي الغائب الذي يقول فيه:

خدعوها بقولـــهم حسناء والغواني يغرهـــــن الثناء

أتراها تناست اسمها لمـــــا كثرت في غرامها الأسمـــاء[2]

وهو نص على قدر عال من الجمالية في لغته التي كانت سهلة ممتنعة، وعلى قدر عال من الإيحائية والخيال فكانت أصداؤه التي ملأت النص الحاضر، حمولة تفشت فيه فجعلته يزخر بالتوتر والاضطراب والحركية المتناسبة مع القضية المعالجة بحجمها ووزنها الثقيل، فمن حسناء تظن أن حسنها فاق كل الحسن فتغتر به، ولا تتأثر بذلك إلا هي، ومن رجل جاهل يوهمه غيره بأنه من العلماء فيبتلع طعم الخديعة، فيتحول إلى معول هدم، يسهم في تخريب بنى دينه وأخلاقه ووطنه، ويعبث بمقوماته الشخصية، ويسخر بمعاناة قومه ويشتت شملهم ويفسد من حيث يظن أنه يحسن صنعا وشتان بين المخدوعة الأولى والمخدوع الثاني، وبذلك يعتبر الغماري قد وفق في استغلال فحولة النص الغائب مبنى ومعنى من خلال تداخلهما المحور الذي أفضى على النص الجديد أبعادا فنية ومعنوية جديدة.

ويتداخل الغماري في قوله أيضا:

شتى نوايانا ولـــــــــكن «كلنا في الهـــــم شرق»

عقرت على سيناء «نـــا قة صالح» وانشل عمق

بيّعت كرامتنا. فـــــــأبوا ق الســـــــلام لنا تـــدق[3]

مع قول شوقي في قصيدة "نكبة دمشق" المشهورة:

نصحت ونحن مختلفـــون دارا ولكن كلنا في الهم شرق

---

[1]_مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص9 – 10.

[2]_أحمد شوقي: الشوقيات، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988، ج2، ص112.

[3]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص83 – 84.

ويجمعنا إذا اختلـــفت بـــلاد بيان غير مختـــلف ونطـــق[1]

فيتفق الشاعران على تحديد أدواء الأمة العربية وأهمها الفرقة وتشتت الرأي فيها ولذلك لم تقم لها قائمة، إذ بيعت الذمم والكرامة واستبدل العرب الذي هو أدنى بالذي هو خير، رغم توفرهم على شروط القوة والمنعة وأسباب المجد والرفعة، وفي كلا النصين وصف للوضعية المزرية التي ترزح فيها الأمة العربية، لكن الغماري باعتماده على حقائق النص السابق، يضع يده على أسباب الهزيمة بدقة عندما يذكر بعضا منها فيتحرر من قيد وسلطة النص الغائب، خاصة عندما يجمع بين النقيضين فيتحول السلام رمز الحرية والاستقرار في تصوره، إلى سبب مباشر لإذلال واستعباد العرب، كما يلاحظ التداخل المتناقض بين النصين، ففي الوقت الذي تزهق فيه الأرواح وتسيل فيه الدماء، تضحية من أجل الحرية في عرف شوقي، فإن الروح تزهق ويهرق الدم في أرض العروبة والإسلام إعلانا عن التمرد والعصيان لأوامر الله تعالى والتكبر على دينه وعلى رسله ويكون ذلك ثمنا للخضوع والخنوع والذلة والمسكنة في عرف الغماري، وآية ذلك قول شوقي من القصيدة ذاتها:

ففي القتلى لأجـــيال حيـــاة وفي الأسرى فدى لهم وعتق

وللحرية الحـــــمراء بـــابكل يـــد مضـــــرجة يـــدق[2]

ويحذو الغماري حذو أمير الشعراء مقتفيا أثره ومقتبسا من نوره الذي ملأ أريجه الآفاق، عندما عمد إلى النسج على منواله الذي يشع برزانته وهديره وحرصه على لملمة الأشلاء الممزقة إذ يقول الغماري في قصيدة "واها على زهرة البيضاء":

جُنّت خطا الموت فاندكت ملامحـــها وأرعفت بالفنـــاء المرّ آصـــــــال

كم فتية في حمى القرآن قد نشـــأوا عليهم من بليد الصخر أثـــــــقال

فـــــــــلا الأذان أذان في منارته،، لهفي عليه. وقد حالت به الحـــال[3]

فيتداخل مع الشطر الأول من البيت الثالث في قول شوقي:

مررت بالمسجد المحزون أسألـــه هل في المصلى أو المحراب مروان؟

تغير المسجد المحزون واختلفـــت على المنابر أحرار وعبـــــدان

---

[1]_ أحمد شوقي: الشوقيات، ج2، ص76.

[2]_ المرجع نفسه، ج2، ص77.

[3]_مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص193-194.

فـــلا الآذان أذان في منارتـــــه إذا تعـــــالى ولا الآذان آذان[1]

من خلال هذا التداخل الواضح استطاع الغماري أن يوقظ فينا تلك الظلال الإسلامية وتلك الروابط العاطفية التي يستمد منها ثورته وتمرده على الواقع بنبرة حزينة متألمة، متماهيا بصفة كلية مع صرخة شوقي التي تدق ناقوس الخطر المحدق بذات الأمة الإسلامية فلم يعد هناك مجال للتفكير أو التردد وقد لحق الضرر بدرة من درر المدائن الحضرية العربية والإسلامية، إنها دمشق درة الشرق ومعلم الحضارة العربية وملتقى الديانات السماوية، وفضاء الأخوة والتسامح.

كما لا يخفي الغماري تأثره البيّن بالشاعر العربي سليمان العيسى، حيث يتداخل معه فيربطه بالحركة الأدبية، التي عرفت تطورا للقصيدة العربية من خلال بروز المدرسة الجديدة في المشرق، وإن أهم ما تولد عنها معجمها الشعري الخاص، الذي استقى الغماري منه مادته الشعرية، متتلمذا على أحد فرسانها وهو "العيسى"، «ويعود هذا خصوصا إلى طريقة تناوله للموضوعات وطريقة استعماله الصور الشعرية»[2]، فإذا رجعنا إلى قول الغماري:

دمنا الأخضر المضيء طريق ودم المؤمنين درب منـــــير

في مسافاته تخـــــايل بدري وغنى حادى.. وماج حضور

دمنا الحر ليس يعـــرف (ليتا) إن تغني بليـــته مأجـــور[3]

نجده يستقي صوره المشرقة ولغته الصافية وتعابيره الثرة مما اشتهر به الشاعر سليمان العيسى في شعره، فيتعالق معه شكلا ومضمونا، وما يبرهن على تداخل نصيهما قول العيسى:

دمك الطريق وما يزال بعـــيدا علق برمحـــك فجرنا الموعـــودا

دمك الطريق ولو حملنا وهجـــه أغنى وأرهب عـــدة وعديـــدا

دمك الطريق فما تقول قصيدة أنت الذي نسج الخلود قصيدا

أضرب بحافر مهرك النير الـــذي مازال في أعماقنا مشـــدودا[4]

---

[1]_ أحمد شوقي، الشوقيات، ج2، ص101.

[2]_أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، ص157 - 158.

[3]_مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص60.

[4]_سليمان العيسى: المجموعة الكاملة، دار الشورى، بيروت، لبنان، ط1/1980،مج3،ص256.

ويكون الغماري قد استوحى هذه الصور المنثورة في نص العيسى لتجسيد الأوضاع العربية المتدنية التي تتوق إلى الانفراج ببزوغ فجر جديد لن يرسله إلا الدم الأحمر القاني الذي يطهر الأرض من الذل والاستبداد.

وحين يذكر الغماري الأوطان ويبكيها بمرارة يجد قريحته مستلقية بين أحضان من قبع في ذاكرته ممن سبقه بالتألم والحزن على مصابها الجلل وعلى أيام العروبة المهزومة، فيحضره نص نزار قباني الغائب الذي يثير في خلجات نفسه الإحساس بالإحباط العام والشعور بالضعف، أمام من اعتقد العرب يوما أنهم حفنة يمكن قذفها في قعر البحر، فيقول الغماري:

يا ابن الوليد ضباب وجه حاضرنا وظلمة في مداها ينتهي البصر[1]

فيتعانق مع نص نزار قباني السياسي الذي يقول:

يا ابن الوليد ألا سـيف تؤجره فكل أسيافنا قد أصبحت خشبا

دمشق يا كتر أحلامي ومروحتي أشكو العروبة أم أشكو لك العربا[2]

لإن كان نص نزار يعالج قضية محورية هي الهزيمة العربية، حيث يتعرض للموقف العربي السلبي الذي لم يجد للتعبير عنه أبلغ من تلك الصور المتميزة، فيوقظ في القارئ تلك المآثر التاريخية التي ترجع بالعربي إلى زمن القوة والسيادة، فإن الغماري بإتكائه على المعاني التي يثيرها النص الغائب، استطاع أن يثير حفيظة القارئ على ما يحدث من تفاقم للفساد وانتشار للظلمة الحالكة التي أحاطت بالوجه العربي وأذهبت نوره المشرق، للأسباب ذاتها التي يبرزها النص الغائب.

وعبر تزاحم الصور والمعاني على ذاكرة الغماري وهو يمارس تجربته الإبداعية أمام معطيات واقعه نجده يقتفي أثر نزار قباني حين يتجاوب معه ويجاريه، ويتمثل معاني نصه الغائب، مما يفسر وقعها الفني والموضوعي الذي تحدثه في النص الحاضر رغم اختلاف الرؤية والمنهج بين الشاعرين، وهو ما يصرح به الغماري في نصه قائلا:

والقدس باسم القدس تذبح أمة باسم السلام توزع الأدوار

وعلى الجنوب ملاحم وملامح وعلى الشمال قصيدة و"نزار"

---

[1] _مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص13.

[2] _نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ج3، ص421.

وعلى الجنوب دم "الحسين" مقاتـــلا وعلى الشمال تســـــلق وفخار[1]

ومما يدل على سعة إطلاع الشاعر واهتمامه الشديد بالتقاط العناصر الفنية بحسه المرهف فيقبض عليها أينما وجدها وهذا ما نعثر عليه في قوله:

ويلي.. ويرحل قلبي في مآسيه

الشمس تنشره والليل يطويه

مسافر.. زاده أشلاء زفرته

وباقة تتلاشى في أمانيه[2]

إذ يبيّن تفاعله الذي يكشف عن وعي عميق بسحر الكلمة وجمالية الصورة بحيثياتها المختلفة سواء اتفق مع من يقرأ له ممن سبقه أو لم يتفق في الفكرة أو المضمون، فيعيد إنتاج ما يقرأ بتلاحمه معه، لا كملصقة على جسد نصه الجديد، بل يحوله لينسجم مع معانيه وأفكاره الجديدة، هذا التلاحم نجده مع نص الشاعر محمود حسن إسماعيل الوارد بقصيدته "النهر الخالد":

مسافر زاده الخـــــيال والسحر والعطر والظلال

ظمآن والكأس في يديه والحب والفن والجـــمال

شابت على أرضه الليالي وضيعت عمرها الجـــبال[3]

يتلاءم النصان فيتحالفان ويتعالقان لتتولد عن اتحادهما آفاق جديدة للتواصل والحوار، ويصير السفر هو محرك الحوار رغم البون الشاسع بين مغزى السفر وعدّته في كلا النصين السابق واللاحق وبين حالة نفسية متجهمة يبدو لها كل شيء فاقد للمعنى، وتكون الذات المتشائمة واليائسة هي محور هذا التصوير المغرق في الرومانسية عند الغماري، وحالة نفسية منشرحة مغرقة في الرومانسية أيضا، وذات متفائلة تصدر عنها صور طبيعية جميلة تعلق بها كل معاني الجمال والحب.

وهو ما نلاحظه أيضا في تداخل نص الغماري الحاضر مع نص بدر شاكر السياب الماضي حول موضوع السفر الذي قدّر على الغماري، فيظل مسافرا في بحار الشوق والثورة باحثا عن حلمه

---

[1] _مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص12 - 13.

[2] _مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص53.

[3] _ مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص156.

الضائع، لكنه متيقن أنه سيعثر عليه في عيني حبيبته التي تقاسمه الغربة والألم والأحزان:

عيناك بري وبحري...

وعيناك ذاكرة الموج..

ملحمة الرمل

عيناك فاصلة ونبي

وعيناك حين ارتكاض الهجير فرات وري[1]

بهذا النغم الشجي تحت وقع النبرة الرائقة يستمد الغماري لغته السلسة وألفاظه المؤيّدة بالخيال الجارف والمشاعر الشفيفة المستوحاة من العينين اللتين شدا على وترهما وكشف عن سحرهما الشاعر الرومانسي الحالم بدر شاكر السياب في قصيدته "أنشودة المطر" قائلا:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم[2]

وقد حاول الغماري أن يجاري بعض الشعراء الجزائريين المعروفين، فكانت نصوصه الشعرية الحاضرة على علاقة نصية بنصوصهم الغائبة التي أطلت من خلال بصماتها المتمظهرة في النص الماثل كالقافية والأسلوب وحتى المعاني التي تتوحد بحكم المعاناة التي ينتجها واقع واحد، فنجده يتعالق نصيا مع نص شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء، فينساب النص الغائب في نص الغماري، ليمارس عليه سلطة قصب السبق، في فحولتي الشعر والثورة معا، إذ يفصح النص الموالي عن تأثره البين بالغائب الحاضر فيه:

هو الشعـــب ينثال طوفان رفض على بائعيه.. وجـــــمرا مغامـــر

فليس بمنجـــيك جـــيش تهـــاوى ولا ملك بالســـــراب يفاخـــر..

تآكله الدود.. فـــــــــهو بقايا أحاديث.. يلهو بها كل سامـــر

---

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص65.

[2]_بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1969، ص142.

عروش على الوهم تطفو وحكـــم يشاد على كل زيف.. مكـــابـــر[1]

يتحقق التفاعل بين النصين من حيث استثمار جمالية الإيقاع وفخامة اللغة اللتين يتميز بهما النص الغائب عند زكرياء.

لتشهد بسكرة إصـــــــرارنا وصـــــــدق ندانـــا أمام المجازر...

وتروي النخـــــــيل لعقبة عنا وتـــحك الرمال صمود القساور

ويذكر أبو معزة للـــــــــجبا ل صـــراع أبي بغلة في المغـــاور

وتحفظ سطـــيف لأبـــــطالها وأبـــــطال سرتا جليل المفـــاخر[2]

يفلح الغماري في نقل الإيحاءات اللغوية القديمة إلى دلالات جديدة فيعيد بناءها من جديد برؤية جديدة وبأسلوبه الخاص في التعامل مع اللغة، من حيث التعبير والتصوير.

ويستفيد الغماري مما بلغه الشعراء في أرض الجزائر لاسيما المقاومون منهم «من توظيف للفن في سبيل الحرية والعدالة الاجتماعية والديمقراطية، والإسهام بذلك في إبداع شعر ثوري معبر عن هموم الإنسان وتطلعاته إلى غد بلا اضطهاد ولا تعصب ولا استغلال، ومحقق دور الفن في تعميق الوعي وتغيير الواقع الرديء الذي يعيشه عالمنا وأمتنا ووطنا»[3]، مثلما يرد في قصيدة "درب المحبين":

ورد بظلّك غصّان الرؤى شـــرق من قاتل الشمس في أهدابه حُرق

أيامه مثقلات في ملامـــــــــحها غيم وبرق بوجه السيـــف يأتلـــق

لولا المسافة. لولا ريح من ذبحـــوا خيـــل المـــسافة روّى غيثه الغدق

ما كان إلا هوى ليـــلى بمقلـــــته يؤمها العاشقـــان الضـــوء والشفق[4]

يستقي النص لغته الرقيقة المعبرة عن خلجات وجدان الشاعر المفصحة عن تباريح الحب الذي يربط الشاعر بمحبوبته "قضيته" التي لم يعرف قلبه حبا لغيرها، فيستمد وهج لغته وسلاسة ألفاظه من سلفه مفدي زكرياء الذي سبقه في النضال من أجل التمكين لقضيته ولوطنه، وبالجدية التي عهدناها

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص140.

[2]_مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص56.

[3]_حسن فتح الباب: شعراء الشباب في الجزائريين الواقع والآفاق، ص225.

[4]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص155.

عند الشاعر الفارس القديم، فإنه يتخذ من حبه وسيلة للتضحية في سبيل حبه الحقيقي، فيمتزج الحبان (حب الحبيبة المرأة وحب الحبيبة الفكرة) فيصيران وكأنهما واحد، وكل منهما يكمل الآخر بل إن امتزاجهما في روح واحد يزيد في تعميق المعاناة عند الشاعر، ففي قصيدة "زنزانة العذاب رقم 73" يقول مفدي:

يا لائمـــي في هـــواها إنـــها قبـــس من الجزائر، والأمثال تنطـــــبق

بنت الجزائر... أهوى فيك طلعتهـــا فكل ما فيك من أوصافها خلق

أحبـــها مثل حـــب الله أعبـــــدها منت بالله، لا كفر، ولا نـــزق[1]

يتحول الحب في كلا النصين معنى من معاني الثورة وتختلط مشاعر الحب بمشاعر الثورة إلى مستوى يستعصي فيه التفريق بينهما فكلاهما جسد واحد وروح واحدة.

وتظل المرأة عنوانا مشرقا في حياة الفارس الشاعر يذكّره دوما بالمآثر العربية الأصيلة ويُحفّزه للدفاع عن النخوة والشهامة والرجولة، وهي في أخلاق الفارس الأم والزوجة والأخت التي تنجب الأبطال الصناديد الذين يكثرون عند الفزع وينعدمون عند الطمع، وفي ظل هذه المعاني يجد الغماري نفسه منسجما مع الأصداء القادمة من القصيدة الأميرية فيتذكر أم البنين رمز العفة والنبل والوفاء فيقول:

«أم البنين» تساءلت حلما يذوب وما انسكب

جرحا على شفة الأمير وغضبه السيف العجب[2]

يتضح التواصل بين القديم والجديد من خلال التفاعل العميق بين النصين محدثا تداخلا، يزيد الفكرة الجديدة عمقا والمعاني إشراقا، خاصة إذا اتحدت الفكرتان القديمة والجديدة حول تصور واحد، ويتبدى التداخل من خلال أبيات الأمير عبد القادر:

تسائلني أم البنـــــــين وإنها لأعلم من تحت السماء بأحوالي

ألم تعلمي يا ربة الخـــــدر أنني أجلي هموم القوم في يوم تجوالي

وأغشى مضيق الموت لا متهيبا وأحمي نساء الحي في يوم تهوال[3]

---

[1]_مفدي زكرياء: ديوان اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2/1983، ص20.

[2]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص14.

[3]_الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص49.

ولعل تداخل النص الحاضر مع النص الشعري الجزائري المقاوم الماضي يجعلنا نحس بطغيان النزعة الحماسية في نص الغماري، وقد كانت نغمات الأهازيج تهدئ من روع الشاعر وتمده بنفس ثوري وتكسب نصه صلابة وجمالا، لأنها تنطلق من خلفية نصية مشتركة، وتحمل بنية موحدة المنهل والمصدر، فلا غرو أن تتفق في كثير من الجوانب الشكلية والمضمونية بما فيها الوزن والقافية.

والشاعر عندما يتداخل مع غيره من الشعراء الذين سبقوه كانت قد ترسبت نصوصهم في ذاكرته، فيعيد إنتاجها كلما عنت له فكرة جديدة لها ما يربطها بما سلف من أفكار ماضية، فإنه قد يتداخل أيضا مع نصوصه المنتجة الخاصة، إذ يقوده إلى مثل هذا التداخل تميزه بمعجمه الشعري وطريقة تناوله لموضوعاته، خاصة وهوممن يحرصون على الاستقلالية والتفرد سواء في تعامله الخاص مع اللغة أو في أصالة تجربته وعمقها، حيث تتأسس تجربته وتعامله مع توهج معاناته وتدفق مشاعره وانشغاله المستمر بقضية واحدة ثابتة لم تتغير، كما بقي اندماجه فيها ثابتا لم يتغير، بسبب عدم تغير المواقف البشرية منها، فبقيت ثابتة هي أيضا، وإن استيلاء وضع الإسلام والمسلمين في الواقع الراهن على روح وفكر الغماري أكسب نصه ظاهرة التداخل الذاتي أو ما يسميه بعض النقاد بالتداخل الخاص أو المقيد إذ نجد أنفسنا «في التناص المقيد أمام علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض»[1]، ولعل هذا الأمر يزداد طبيعية لدى الغماري، ما دمنا أمام تجارب شعرية متعددة ولكنها وليدة معاناة وفكرة واحدة تلح عليه وتجعله يضطرب ويندهش ضمن أطر وحدود فنية معينة تظل بارزة كلما تكررت المواقف ذاتها، ومن بين هذه التداخلات الخاصة ما يرد في قصيدته "الحلم النار":

غنيت جرحك حلما.. إنه النار

وإنـــه في ضـــياع الجـــيل إصـــرار[2]

جرح الشاعر واحد، وهو أصل محنته ولبّ معاناته لذلك لا يلبث أن يطفو في ساحة الأحزان مع الدفقة الشعورية ففي قصيدة "دم وثورة":

هذا أنا يا جراحات الهوى ثمل

دماؤك الشوق والأهداب والمقل[3]

---

[1] _سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص95.

[2] _مصطفى الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص41.

[3] _مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص113.

وقصيدة "الدرب لا يجفو صاحبه":

يا جرحيّ القدسي

والنار التي في القلب ثوره

ما كنت إلا في هواك قصيدة خضراء حره..

ما كان ذنبي غير أني عشقتك ألف مره[1]

و في قصيدة "أفغانستان المجاهدة":

غنيت فاكتحلت بقافيتي

مقل الضياء.. وغرد الفجر

غنيتها «لاهور» صامدة

رغم الجراح جبينها الكبر[2]

و في قصيدة "تحية إلى الجراح المجاهدة" أيضا:

حي الجراح التي في عمقها النار

وعبر آفاقها تمتد أقمار[3]

فالجرح جراحات وإن تعددت فإن الهم والألم موحدان قد زادا في عمق تجربة الشاعر وهجا وإشراقا وإثارة جمالية.

كما تتضح وحدة المعاناة رغم تعدد التجارب من خلال تداخله الخاص من حيث اللفظ والمعنى معا في قصيدة "حرام" قوله:

نفتش عن معان الشوق والإيمان والتوحيد والوحدة

وتنبت غربة فينا مدى..

يتسكع العدم

---

[1] _ المصدر السابق، ص182.

[2] _مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص91.

[3] _المصدر نفسه، ص99.

تضاجعها على الأبعاد رؤيا مرة.. سأم

ومنا آه يا سمراء..

منا آه.. تنتقم..[1]

وفي قصيدة "خضراء تشرق من طهران":

هل يعلم الفجر أن الليل ينعاه

يغشى مواعيده العطشى ويغشاه

يمتد بعدا هلاميا.. تضاجعه

سود الأعاصير.. يهواها وتهواه[2]

وواحدية الألم والحزن تفتح ذهن الشاعر عل آفاق رحبة ضمن حدود عالمنا العربي والإسلامي حيث يجد من يشاركه المصاب ويشبهه في معاناة الغربة، ومن ذاق مرارة الحرقة مثله مما يجعله يسترفد فكرته الجديدة بفكرة سبقتها هي ذاتها لكنها تتنوع بتنوع الموقف الذي ترد فيه، كما في قصيدة "نجوى إلى إقبال":

بيني وبينك يا إقبال.. عاطفة

صوت السماء بنار العشق يسقينا[3]

يتداخل مع قوله في قصيدة "بين قيس وليلى":

قيس: بيني وبينك.. ليلى في الهوى نسب

فأنت وجهي.. وأنت الورد والعنب[4]

ويتداخل أيضا مع قوله في موضع آخر، فيتضح لنا وكأن النار تتأجج في نفس الشاعر شيئا فشيئا إلى أن تستعر وتشتد عندما تبلغ درجة عالية من الاحتراق، إذ يقول في "حمامتان وبندقية":

---

[1]_مصطفى الغماري: أسرار الغربة،ص20.

[2]_مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص33.

[3]_مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص85.

[4]_المصدر نفسه، ص23.

ليلى.. وتصرخ في دمـــي الأيام.. تركـــض في الوريـــد

وعلى رماد العصر أشلائي .. على رعـــب الـــجـــلـــيد

بيني وبيـــــــــنك ما يشا ء الليـــل مـــن زبـــد وبيـــد[1]

ويتكرر الموقف ذاته في موضع آخر، غير أنه هذه المرة موقف معادى لأنه يدل على التفرق عكس الموقف السابق الذي يدل على الالتقاء بسبب التآلف في قصيدة "أنفاس مغتربة":

وأصرخ في وجه السكون مجلجلا

وبيني وبين اللاهثين حجاب[2]

ويظهر هذا النوع من التداخل أيضا لدى الشاعر عند إفراغه للشحنات الانفعالية وأثناء التوتر الذي صاحب تجربته الشعورية فيما يتعلق بإبداء رأيه الصريح في الشعر ورسالته في الحياة وفي الفن عموما، فنجده يقول في قصيدة "الحلم والنار":

ولا تهادوا على شطآنه سفنا

والفن عند لهيب الموج إبحار

يزنون بالحرف مشبوها ومستلبا

والحرف –لو يعلم الناعي– هو النار[3]

وهو الموقف ذاته يعكسه وجه المعاناة الأوحد الذي يستحضره الشاعر في موقع آخر إذ يقول في قصيدة "أفغانستان المجاهدة":

باسم العدالة يذبحون هوى

حرا.. وتشرق بالدم الدار

باسم التقدم.. آه كم يزنى

بالحرف!كم يغتال أحرار[4]

---

[1]_مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص138.

[2]_المصدر نفسه، ص12.

[3]_ المصدر نفسه، ص 43 - 44.

[4]_المصدر نفسه، ص90.

ونستخلص من خلال تواصل النص الحاضر عند الغماري مع النص الشعري الماضي سواء كان قديما أو حديثا عاما أو خاصا، انطلاقا من قناعة عدم وجود الكتابة المبدعة الخالصة إذ لابد من ارتباطها بالكتابات الأخرى السابقة لها، بل إن انتعاش النص الحاضر مرهون بتفاعله وتداخله مع نصوص أدبية وشعرية أخرى، جعل النص الشعري عند الغماري بمثابة البناء متعدد القيم والأصوات لأن الشاعر كان مدركا لأبعاد هذه الأصول النقدية فكان مرتبطا بالحركة الشعرية والإبداعية العربية عبر العصور، فتمكن من أن يعيد قراءة التراث الشعري، بنظرة جديدة حققت له استقلاله الذاتي ومكنته أيضا من القبض على أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة، فلم يكن معارضا في كل أحواله بل كثيرا ما كان محورا للكثير من المعاني والأفكار والمفاهيم والصيغ الفنية خاصة بمزجه بين القديم والجديد، حيث استطاع اكتشاف التجارب الشعرية بمفرداتها وبهائها وجمالياتها في ضوء المستجدات الراهنة، وبتوظيفه للنص الشعري الغائب فإنه أعاد تشكيله من جديد وتغييره من حيث الأسلوب والخطاب لإنتاج دلالات جديدة عبر إسقاط الماضي على الحاضر.

ثالثا: المرجعية التاريخية

إذا كان التاريخ هو الذي يفسر الحوادث ويهتدي إلى الروابط الظاهرة والخفية التي تجمع بين شتات هذه الأحداث، وتجعل منها وحدة متماسكة الحلقات متفاعلة الجزئيات ممتدة مع الزمن والبيئة امتداد الكائن الحي في الزمان والمكان، ويكتشف السنن التي تنتظمها، هذه الحقيقة التي يستمدها التاريخ من عمق الزمان والمكان تجعلنا نتساءل ونحن ندرس العلاقة بين الشاعر والتاريخ، لماذا يقلب الإنسان عموما والشاعر.. الإنسان خصوصا في صفحات التاريخ؟ فنؤكد وبدون مواربة أن التقليب في التاريخ هو من أهم الأمور التي يجب على الإنسان.. الشاعر أن ينشغل بها، لأن الله سبحانه وتعالى وضع نواميس كونية ثابتة أخضع لها واقع الإنسان والأمم في الحياة، وقد سمعنا وقرأنا عن أمم وشعوب كانت قوية وفي أوج عزها ومجدها تحولت إلى ضعيفة، وأخرى انقلبت من ضعيفة إلى قوية بإذن ربها لتقيم الحجة على ثبات السنن الربانية في الكون، هذه السنن نكتشفها ونتعرف على كنهها بتقليب صفحات التاريخ، وبقراءته أيضا نستطيع أن ندرك المخبوء في الأفق ونستشرف ما هو آت في المستقبل، وقد نقف موقفا معينا من واقع بشري ما، من خلال تحليلنا لسنة من سنن الله الماضية التي تشكل معالم على طريق الحياة، نستطيع الاهتداء بها في أعمالنا وتزداد ثقافتنا وتتسع آفاق فكرنا خصوبة وعمقا، كما يزداد إحساسنا شفافية.

انطلاقا من هذا المفهوم ازدادت أهمية العودة إلى التاريخ لأنه صار يستخدم كأداة لتوجيه وتربية الأمم، بل إن من الشعوب من يقدس التاريخ ويكرسه لتفسير الوجود وتعليل نشأة البشرية، ومنهم من يطلب التاريخ حثيثا ليخدم به دينه وعقيدته كالشاعر مصطفى الغماري، انطلاقا من العلاقة الحميمة التي تنشأ بين الشاعر والتاريخ في أعماقها، لأن كليهما يتخذ الآخر سكنا في صياغته حيث تتعانق الحقيقة مع الخيال. وحين يستحضر الشاعر التاريخ ويعيد تشكيله برؤية الحاضر، فإنه يمنحه سيرورة وانفعالا يتأثر المتلقي بهما هو أيضا ويسكنان في أعماقه، كما يجعل الشاعر من التاريخ مادة لنصه تشد القارئ وتمتعه وتحركه، ويمكننا أن نصنف الشاعر مصطفى الغماري ضمن فئة الشعراء الذين يلتفتون كثيرا إلى التاريخ ويتعاطون معه فيكون أحد مصادر إلهامهم، إذ يرجع الشاعر إلى عصوره الذهبية ويعرض أمجاد أسلافه فيه، ويستلهم من أحداثه وعبره ما يشحن به الذات بالقوة والصبر والثبات والعزم على الارتقاء، وإنه حين يستدعي الذاكرة التاريخية ويسترفدها لإنماء بنية نصه الحاضر فإنه يبعث الماضي في الحاضر ويكثف الزمن الممتد والبعيد في لحظة ارتعاشة فنية تكتمل فيها عناصر الدهشة والإبداع، فيشكل ذلك فضاء فنيا يستنشق فيه الشاعر هواء يجدد به روحه وحياته ويعيد تشكيل ذاته، ويسعفه في مشواره الإبداعي، وهذا ما يعني الإبعاد تماما لمسألة فصل المبدع عن ذاته الحضارية، نظرا لأهميتها التي تختصر التجارب الإنسانية وتؤسس للحاضر مفاهيمه ورؤاه الفكرية والفنية، ويستفيد الشاعر المبدع منها من خلال إحيائها المستمر بإحياء دلالاتها التي تظل دائمة وحيوية[1]، وحين يستقي الشاعر ما مضى من التاريخ، فإن هذا الماضي لا يعني الذي مضى وانتهى بل إنه الإدراك النافذ الذي يثبت حضوره دائما في كيان الشاعر «ويؤلف نظاما متزامنا، هذا الحس التاريخي هو حس بالسرمدي وهو حس بالزمني أيضا، كما أنه حس بالسرمدي والزمني معا، وهو في الوقت نفسه ما يجعل الكاتب اليوم يعي وعيا حادا مكانه في الزمن أي كونه معاصرا»[2]. لذلك سيتحتم علينا أن نوجه اهتمامنا إلى التاريخ كمرجعية تعتمد في الأصل على الموضوعية في نقل الخبر ونتساءل إذا ما كان هناك تطابق بين التاريخ والنص الشعري عند الغماري أم أن هناك انزياحا؟ وما علاقة المتخيل بالمرجع الواقعي وبالأحداث والممارسات الميدانية الواقعية؟ كيف قدم أو وظف النص الشعري الحاضر الواقع التاريخي الغائب؟ هل كان عن طريق التقريرية المباشرة، أم عن طريق تذويب التاريخ وتخييله؟ تتلاشى حدة هذه الاستفهامات ويزاح غموضها، عند استعراضنا لمواطن التوظيف داخل النص الماثل الذي يعتمد على التخيل. ومن خلال قراءتنا لمدونة الشاعر لاحظنا، بأنه من

---

[1]_ عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص180.

[2]_ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1992/1، ص59.

الشعراء العرب المكثرين من التوسل باستدعاء الذاكرة التاريخية والاسترفاد بالرمز التاريخي، لاسيما الإسلامية منها أو التي لها علاقة مباشرة بصناعة أحداث التاريخ الإسلامي، بل إننا نجد في كثير من مواقع النص عند الغماري موقفه المتجلي بصرامة من التاريخ إيجابيا كان أو سلبيا، وذلك يبنى طبعا حسب موقفه الفكري ورؤيته الشعرية اللذين يتميز بهما، حيث نجده يستعير القيم التاريخية ويعيد اختبارها داخل نصه ويعمل على خلخلتها لتحقق رؤيته الحالية للمجتمع العربي وللأمة الإسلامية التي -كما يراها هو- قد تخلت عن أصالتها وعن قيمها السالفة، وكان كلما ضاق صدره من الواقع المرير يلوذ بالتاريخ، وكلما أعوزته القوة وفقد الساند يحتمي بالتاريخ الذي يَبُرُّه ويلم شعثه ويجلي أحزانه، لأنه يخفي بين طياته الكثير من الاشراقات، ومما يثيره الشاعر في هذا المضمار قوله:

- نزف الشوق رمزا مبحرا في عمق ذكرانا

دروبا غضة الأنوار.. تاريخا.. وقرآنا[1]

- أنا الذي عرفتني ألف قافلة

نظيرها في الجهاد المر لن تجدي

كم أمعنت في مدى التاريخ ألوية

تسقى المشاوير من شلالها الغرد[2]

وهذا ما يجعل الغماري يتماهى مع الأحداث التاريخية التي تبدو أحيانا واقعية -كما ألمحنا- وأخرى تبدو فيها حقيقة تخيلها، لذا نحاول الكشف عن النصوص التاريخية التي استدعاها الشاعر لإنتاج نصه، حيث يقوم باستثمارها مبرزا أهميتها في إماطة اللثام عن الحقائق الراهنة التي لها علاقةبالحقائق الماضية، وهو في توظيفه هذا يراهن على أخذ العبرة من التاريخ الذي يظل هو المنطلق وهو القيمة أيضا، لأن الذي لا يعرف ماضيه، لا يمكن أن يفهم الواقع وما يحدث في محتواه من متغيرات كما يفصح عن ذلك في قوله:

الحب شعلة أشواق مقدسة

تنفست.. فالمدى المجهول يشتعل

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص17.

[2]_ المصدر نفسه، ص25.

ماض على الدرب محفور.. بذاكرتي

وحاضر.. وغد بالله متصل[1]

تظهر من خلال النص دعوته للامساك بخيوط الترشيد الذي يستمده من الذات التاريخية والمراهنة على البقاء للأوائل من الصالحين الذين تشبثوا بعناصر هويتهم وبعقيدتهم بعيدا عن كل أشكال الوجود التبعي ومحافظتهم على سياج القاعدة الخلقية، التي تعمل قوى الشر على اختراقها وتدميرها في الزمن الحاضر.

وإذا ما أردنا حصر أصل النصوص الغائبة التي تم توظيفها في النص، فإننا نكون قد انسقنا وتتبعنا فرضيات يستعصي الجزم فيها، لأن هذه النصوص القديمة قد حلت محلها نصوص أخرى يكون قد تم تحويلها وهدم بعضها لإنتاج نص جديد في مظهر جديد، على أساس ذكر أحداث وإقصاء أخرى، بواسطة عملية الانتقاء لخدمة النص الجديد المشيد على أنقاض نصوص تاريخية سابقة، يقوم الشاعر الغماري باختزالها داخل النص الحاضر من أجل تبليغ رؤيته ووصوله إلى أهدافه الواقعية، فنجده مثلا يقول:

لَا مَا أُحدّث عن ماض.. شرقت به

شربت آلامه.. سما وأفيونا

فلي من الحاضر المهزوم.. ملحمة

من الضياع!!.. تفديها أمانينا!

مزارع الطهر.. أمست بعض قصتنا

من الهزائم.. نهديها الدواوينا![2]

يلاحظ من خلال عمق البنية النصية أن الغماري شاعرٌ مُتَدَفقُ الإحساس يتألم لمصاب أمته ويتطلع إلى التغيير الذي يخلصها من التخلف والانهزام بالعودة إلى الماضي البطولي المشرق ليكون قاعدة انطلاق، وإحساسه بالماضي «إحساس عنيف يكاد يملأ عليه نفسه وفنه معا، ويصلح أن يكون مدخلا إلى فهم عالمه الذي يطمح إليه أصالة وإبداعا وتفردا»[3]، وتبرز إلى جانب ذلك شخصيته

---

[1]_المصدر السابق، ص23.

[2]_ المصدر نفسه، ص87 - 88.

[3]_ شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص156.

الرافضة للحاضر الفاسد وتحيزه للماضي الطاهر من خلال قوله:

يفيء كل لقيط خلف مترلنا

وينهش العار من أطهار ماضينا[1]

كما يلاحظ أيضا عند الشاعر إحساسُه المتميز بالزمن حيث يأخذ شكل «إحساس عنيف أصيل لا يقف عند لحظة منه دون أخرى، ولا يقف عند مرحلة سابقة دون مرحلة حاضرة أو آتية إنه تيار الوجود منذ أن خلق الله الأرض ومن عليها، لأن الإنسان هو الإنسان، ومسؤوليته التي أودعها إياه خالقه هي هي.. وإن تغيرت ديار أو تلونت أزياء، أو ابتدعت أدوات، وقد تلبست شخصية الغماري بهذا الزمن القديم الحاضر، الآتي.. حتى صار هو هو..»[2]، ونظرا لما تشكله الأحداث التاريخية من أهمية في تصور الغماري لاسيما في مجالي الإصلاح والتغيير فإن حضورها في نصوصه يكون بصفة مكثفة، حيث يستقيها الشاعر بحلوها ومرها، وبمفاخرها ومخازيها، سواء ما كان منها مفرحا أو محزنا، لأنه يدرك دورها في إثارة المشاعر والدهشة لدى المتلقين، ولذلك نجده في بعض المواقع من نصوصه يعول على لفظة التاريخ في حد ذاتها لثقل حمولتها ولما تحتويه من أبعاد ومعان يعول على القارئ الذكي أيضا أن يدرك مراميها، ومن ذلك قوله:

يختال تاريخ الجهاد على

أيامك القدسية البكر[3]

يسترجع الشاعر أيام التاريخ الجهادية الزاهية لتكون اليوم هي الفيصل فيما يحدث في بلاد المسلمين من ذل وهوان.

ويبقى التاريخ هو المرجع الذي يسبح في فضاء النص الشعري الحاضر ليتشرب منه فضائله وعظاته وعبره، ويمده بأسباب الحياة من دون أي مظهر خارجي حيث نلفي الشاعر يقول:

– كانوا ابن هند، وفي التاريخ موعظة

واليوم باسم يزيد تحرق الدار[4]

---

(1)_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص88.

(2)_ شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الاسلامية، ص157.

(3)_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص11.

(4)_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص103.

– غدها كما يهوى التآمر مثل حاضرها نُكُول

ما أغرب التاريخ في زمن العشائر والطبول[1]

– لم يعرف التاريخ إلا طهرها نسبا بغير الصدق لما يُزهِر[2]

ويكون التاريخ حاضرا بقوة في نص الغماري ليكون شاهدا على المذلة التي أصابت بعض صغار العقول والأفئدة من أبناء الأمة الذين يدنسون التاريخ ويتنصلون من أصالتهم وما يحفظه التاريخ لهذه الأمة من ذكريات مشرفة ومن عهود قطعت في سبيل الحفاظ على هذه الأمجاد، وفي هذا الشأن يقول الشاعر:

– لا لن تنام جراح كلُّها نِقمٌ
وليس يهدأ جيل كلُّه غضبُ
أيهدأ النيل والتاريخ مهزلة
يعربد العِرض فيها يلهث الطلبُ[3]
– يزنون في تاريخنا البديّ
ويزرعون الشوك للنبيّ[4]

رغم ذلك يبقى التاريخ شاهدا على العصر وما اقترفت فيه يد الإثم من مفاسد وآثام نهشت جسد الأمة الطاهر وسببت له الكثير من العذابات والجراح والآلام، فنجد الشاعر الذي يدرك هذه الحقائق المؤلمة يُحضر التاريخ الذي لم يكن غائبا في الحقيقة بل إنه مطلّ دائما على الواقع، حاضر بسجله الذي يدون كل الحركات والسكنات التي تصدر عن أفراد أمة أهملوا مصيرها وعاثوا في أرضها فسادا، لكن التاريخ لن ينساهم أو يغفل عنهم فيقول الشاعر:

أمعاقرا.. والكـــــأس من دم آية أقصِر فرُبّ كبـــيرة لم تُغفَـــر
قامر وغامر واحتقب ثم اختلـــبما أبصر التاريخ إن لم تبصر[5]

---

(1)_المصدر السابق، ص58.

(2)_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص39، قصيدة: ليلى المقدسية التي يفتخر بخصالها وبجهادها وطهرها.

(3)_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص123.

(4)_ المصدر نفسه، ص117.

(5)_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص32.

وينفتح الطريق أمامنا بعد ذلك ليتيح لنا الدخول إلى عوالم النص الشعري عند الغماري لنحاول الحفر في بنائه علنا «نصل إلى شيء من طبقاته المستترة التي تراكمت عليها طبقات أخرى كثيفة من تلاوين التعبير الشخصي والرؤيا الخاصة»[1]، لكن النص التاريخي الغائب يظل ثاويا في البنية العميقة للنص الشعري، ويمكث مستقرا فيه ينتظرنا لنكشف عن الغطاء ونَميزَهُ عما خالطه من ممارسات هدمية تجميلية اقترفتها مخيلة الشاعر، خاصة وأنه أخضع إبداعه لخدمة توجهه الفكري المرتبط بالعقيدة الإسلامية، وهو أمر لم يكن وليد الحاضر بل إن له علاقة بوجود الإنسان الأول على وجه الأرض، لذلك سيكون التاريخ خير ساند وداعم به، وكذا تنبيه الغافل وإعادة التائه الذي أخطأ الطريق، وتقويم الضال الذي أساء إلى الفطرة السليمة، فقد احتفل النص بالكثير من الأحداث التاريخية التي استقاها الشاعر من التاريخ الإسلامي ويكاد أن يقتصر التوظيف على كل ما له علاقة بالمجتمع الإسلامي وبالعقيدة والحياة الإسلامية، وأن ما استحضره خارج هذا التاريخ وخارج فترته الزمنية، لم يكن ليستثمره لولا أن له علاقة بماهية الوجود الإنساني وماهية العقيدة اللتين لهما موجد واحد، فله يرجع الأمر كله منذ البداية وحتى النهاية، وقد نفذ هذا التاريخ من حيث كونه أحداثا وشخصيات وقوى متصارعة إلى عمق النص الشعري عند الغماري، بعدما تمكن –وهو العارف المتضلع في رأينا– من إعادة صياغتها بأبعاد ثلاثة: الأدبي والسياسي والاجتماعي، ليجعل منها قناعا فنيا من ناحية، ووصلا للماضي بالحاضر والمستقبل من ناحية أخرى[2]، فقد استمد الغماري مرجعيته من الذاكرة التاريخية عندما جعلنا نغوص معه في أعماق تاريخية سحيقة أرجعتنا إلى بداية الحياة البشرية أيام ابني آدم عليه السلام هابيل وقابيل، حين استوقفنا عند أول جريمة اقترفها الإنسان في هذا العالم، عندما وظف اسميهما في نصه الذي عودنا على اعتماده على الشفرة، واستخدامه للإشارة المكثفة التي تكتنفها حساسية خاصة كما سنلاحظ مع بعض النماذج لأسماء الشخصيات التي يستدعيها الشاعر فتكون لها تداعيات تربطها بأحداث تاريخية من حيث الزمان والمكان أيضا[3].

توظيفه للشخصيات له دلالة على الحاضر الخاسر، بكل اهتراءاته النفسية والاجتماعية والسياسية بالإضافة إلى أنه يمنح النص الشعري طاقة تعبيرية غير محدودة، ونجد التجربة تتكرر عند

---

[1]_وليد محمود خالص: النص الغائب في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، دراسة في تفاعل النصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2009/1، ص38.

[2]_محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص269.

[3]_ أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص23.

الشاعر كلما توفرت حيثياتها، وقد تكون لها الدلالة ذاتها وقد تنضاف لها دلالات أخرى تدعمها مثل ما نجده في قوله في مشهد آخر من مشاهد التضحية، التي دأب على السير في مسلكها الكثير من الأرواح الطاهرة من أبناء الأمة، كقوله في قصيدة "ليلى المقدسية":

قيل الحياة فقلـــــت تلك إلهة معبودة منذ الزمـــان الأغبر

شهداؤها شهـــداء كل غريزة ذكرت، وكلّ غريزة لم تُذكر

قابيلها كلف بـــــكل جريرة جرت وكلُّ جريرة لم تُجـــرَرِ[1]

لم يعد "قابيل" شخصية -عند الغماري- محددة بزمن ومكان معينين، إنها شخصية موجودة في كل مكان يشيع فيه حب الدنيا وغوايتها وتضَخُّم الأنا، وهو الذي يتحمل كل الأوزار لأنه أول مفسد في الأرض وهو من اختط طريق الشر في الحياة الإنسانية عندما ألبس الحق بالباطل، وبقي هذا الطريق مفتوحا والمجال مفسوحا لأمثاله من الغاوين الذين استدعى الشاعر بعضهم لأن ماضيهم التاريخي بقي محفورا بذاكرته، وكان وراء كل استدعاء تراثي تاريخي قضية أو حادثة تلقي بظلالها على الواقع الحاضر[2]، مثل شخصية النمرود ذات الحمولة الدلالية المرتبطة بالطغيان والجبروت الزائف والضلال والجحود، يستحضره الشاعر في قصيدة "حطم القيد":

أيها الحاكمون ديســـت على أعـــ ـــتابكم أمة السَّنَا والخـــلود

أيُّ شـــأو قطعـــــتم فرأيـــــــتم آية السّلم في يدَي "نمرود"[3]

فنمرود الذي يستدعيه الشاعر الغماري من خلال نصه هو ذهنية أو عقلية بشرية يمكن أن تتكرر «في مسيرة نمطية وسنة كونية يداول بها الملك الأيام بين المستكبرين والمستضعفين»[4]، عندما يغتر الحاكم أو الملك الذي ولته الرعية أمرها فينقلب على ضميره ويحكم هواه وشيطانه فيطغى ويستبد، لكن مصيره سيكون مثل ما لقيه سلفه وهو الذي يشير إليه الشاعر في قوله من القصيدة ذاتها:

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص26.

[2]_جابرقميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر، القاهرة، مصر، ط1/1987، ص27.

[3]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص52.

[4]_شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص169.

ورأيتم نجاتـــكم في صـــــدود فغرقتم في ســكرة من صــدود

ورأيتم مواسم الطـــــــهر تغــتا ل فكنتــم عَمَى الليالي الســود

وحسبتم ما تزرعـــون من الجمـــ ر وما تعصـــــرون من عنقــود

طرف المجــد مترفات على الشــعـــ ب فمــن غــضة ومن أملـــود

لعن الشعـــــب خطوكم وهو خطوٌ لم يكن بالرشــيد أو بالســديد[1]

ويسترفد الغماري أيضا نصه بشخصية فرعون التي تحمل الدلالة المتعلقة بالظلم والعسف والطغيان الذي يبلغ ذروته، فيتوسل بتوظيف فرعون وما يحفظه له التاريخ من فساد في الأرض واستكبار أرعن ساقه نحو نهايته الأليمة المحتومة، فما أشبه فرعون الأمس بفرعون اليوم الذي لم يعتبر بسابقه، فراح يسوم شعبه الخسف والذلة والمهانة ويصير بلاده لقمة سائغة للمعتدين فيقول الشاعر:

رأيتك في مصر خلف السدود جهادا

و"فرعون" صَيَّر مصر رمادا

وفرعون علم مصر الخنوع

ومارس قرع الطبول[2]

لكن فرعون اليوم المكابر والمتعنت، لم يكن الضحية الوحيدة لاستكباره وعناده، بل إنه ساق شعبه جميعا وبلاده نحو الهاوية حينما فرض عليهم الخضوع والخنوع للطامعين والمتربصين من الأعداء ويقوم الغماري من خلال ذلك باستغلال المواقف والممارسات التاريخية الماضية ويربطها بالواقع الحالي ويصهرهما معا لينتج بذلك نصا ورؤية جديدين، والشخصيات الواردة والمستدعاة بنص الغماري كثيرة هي التي تعكس الفساد والشر في الواقع البشري، وحضورها يوثق عرى التواصل بين الماضي والحاضر ويوحد النظرة إلى الفضاء الزمكاني، وتصير الصورة بتلاحمهما أكثر وضوحا وجلاء، مثل: كسرى وقيصر وقارون، هؤلاء الذين رهنوا ذواتهم لكسر شوكة الخير والإطاحة بأهله وبذل طاقاتهم في خدمة الفساد والشر ودعاتهما، والتصدي لكل من رام المحبة والإخاء، ونشر الفرقة والبغضاء، وراهن هؤلاء أيضا ألا تقوم قائمة لدعاة الخير في العالم، بمن سخروهم ممن آمنوا بهم ثم الذين جاءوا

[1]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص53.

[2]_ مصطفى الغماري: قراءة في زمن الجهاد، ص18.

من بعدهم لخدمة هذا المشروع الهدام، وبذلك لم يمت هؤلاء ما دامت أفكارهم الهدامة باقية على مر العصور والغماري بقوة ذاكرته يستحضر هذه الشخصيات في نصه كلما عنّ له ما يذكِّره بها:

– عرب وفرس والعداء مجـــدد كسرى يخوض لهيبها ونـــــــزار

قومية تهب الشعوب فناءهـــــا والجاهلـــية... محنـــة ودمـــــــار

خضراء كم عانيت لفح سعارهم واليوم باسم "اللات" جـــن سعار[1]

– فما قيصر في الزمان وحيدا وإن باء باللعـــــنة الجائرة

وقارون يغدو من المفلـــسيـــن على زمن الثروة الفاغـــــرة

ويُظـــلم فـــرعونُ يا زمـــنـــا تَفرعَنَ فيه "الدُّمى" الآمـــرة[2]

هذه التناصات المستمدة من الذاكرة التاريخية بما يعتورها من حقائق ودلالات فإنها عندما التحمت بالنص الماثل منحته دلالات جديدة قصد الشاعر إلى الوصول إليها من خلال توظيفها في سياقاتها الجديدة، ولكن الدلالات على اختلافها من حيث الواقع والمعنى فإنها تصب في واد واحد امتزج فيه مجران فشكلا ماء واحدا، يسير نحو غاية واحدة هي تحقيق الوفرة ويتولد عنها الخصب والنماء، وهناك أسماء أخرى تمثل قوى الشر في العالم كان لها حضور منذ القديم، وكثيرا ما كانت تنغص على الناس حياتهم وتقض مضجعهم مثل السامري وعاقر ناقة النبي صالح عليه السلام اللذين يحملان هُما أيضا تاريخا للمروق والتمرد على القيم والأخلاق والخروج عن الجماعة بإتباع الهوى والنزوع إلى الغواية المادية الزائلة مهما كان الثمن. لكن الأدهى والأنكى هو انقياد الجماعة نحو هذا الفرد الذي يرودهم المهالك وبحمقهم يتنازلون له عمّا يملكون وعن حريتهم وإرادتهم ليقترف بها الآثام ويشعل لهم نارا يُحَرِّقهم بها، وحول هذا المضمون يقول الشاعر:

الجامدون رأيتُهُم عبدوك يا عِـــــــــجل اليهود

ورأو خطاك فسبحوا لهوى الجيوب بلا حدود

عجبا أيصلح قومَه من ظـــــــــل يحلم بالنقود

---

[1]_مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحاج، ص14.

[2]_مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص54.

ومن اشترى بحدوده ميثاق من صلبوا الحدود[1]

ويتضح وجه المقارنة جيدا وتتجلى الصورة ويكتمل المشهد من خلال قول الشاعر في موضع آخر:

يهود العصر واقدساه عادوا وعـــاد العصر يورق أدعيـــاءَ

فـــداء السامريّ عيون مصر وإن تشقى العيون به عَمَاءَ[2]

يستحضر الشاعر الحدث التاريخي الغائب في عَالَم الحاضر، ويكرره في سياق جديد من واقعه الجديد، فلا يقف فيه على زمن معين بل يتخطاه إلى الزمن المطلق[3]، فيصير السامري مجردا من البعدين الزمني والمكاني، فقد تتوفر الظروف لوجوده في الحاضر حينما تتوفر الظروف لوجود أدعيائه وأذنابه الذين يبيعون الشرف والعرض ويشترون الهوى، ويصير كذلك أشقى ثمود مجردا حين يتحول بمعصيته وحياده عن الحق المتمثل في عقر ناقة صالح ووضعه في سياق جديد يحيل إلى عاقر في الوقت الراهن لما بين الحادثتين من تشاكل، وحول هذه المعاني الجديدة يقول الشاعر:

أيها الأطهرون دارا.. سلاما أنتم الأكملون يوم الوعيد

أيها الأظهرون بالحـــق.. أنّى يتمارى فيكم شقي "ثمود"؟

أيها الأكبـــرون.. جلّ فـــداءٌ منـــــكمُ للتكبير والتعبيد[4]

و يحضر التاريخ في نصه بقوة أيضا:

يا عاقرا لولا شقـــاؤك لم تكن تشقى "ثمود" عقرت أم لم تعقر

قُطعت يمينك حين أثمر كفُّهـــا نصلا يراش به الفناء لـــمعشر[5]

ليدعم الشاعر رؤيته حول ما يجري في واقع الأمة التي يتسبب لها حكامها في كل شقاء أو مصائب تصيبها، وكل فناء ودمار يحل بها، وتسقط كرامتها وتزول هيبتها بالاستسلام للأعداء:

---

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 51.

[2]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص69.

[3]_أنظر شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص176.

[4]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص55.

[5]_ المصدر نفسه، ص32.

عُقرت على ســـــــيناء نـــا قة صالح وانشل عمق

بيعت كرامتنا فأبـــــــــــوا ق الســـــلام لنا تدق[1]

وهي إشارة واضحة منه إلى اتفاق السلام والتطبيع مع أعداء الأمة القدامى والتقليديين رمز الفساد والزور والبهتان والتمرد على الحق. وفي حديث الشاعر عن الحضارة الغربية يستحضر حدث عقر ناقة صالح الذي يبقى شاهدا على تعفن هذه الحضارة وإنها لا تستحق من العرب أن يتبعوها لأنها لا تمنحهم إلا الجحود والحقد وكان أولى بأولي الأمر ألا يدفعوا بشعوبهم نحو التيه والسراب وألا يوردوهم مهاوي الرذيلة والفساد:

البائعين شعوبهـــم بخثـــالة الزمـــن الصـــــديد

المثقلين بكل ما نهب الحضارة من جحود

أحضارة.. ويلج في طغيانها أشـــــقى ثمـــود

أحضـــارة.. ويدعها للمـــوت أعـــداء الوجود[2]

يبدي الشاعر رفضه لبعض الأسماء ويصنفها هي أيضا ضمن قوى الشر، التي تأذت البشرية من غيِّها، لأنه يراها تحمل دلالات الفَساد، رغم أن هذه الشخصيات كانت من الرعيل الأول الذي حمل راية الدعوة إلى العقيدة الجديدة، وتنتمي إلى الإسلام على العكس من الرموز السابقة التي أشهرت طغيانها وتجبرها على الخالق والمخلوقات، فيورد في نصه الشعري اسم أبي سفيان وهند ومروان وزياد ويزيد والحجاج وهم كما هو معروف رموز وحكام بني أمية، وينسب لهم كل جريرة جرم ارتكب أيام الفتنة الكبرى التي حدثت بينهم وبين العلويين على أساس عنصري وأناني، وكل اسم من هذه الأسماء يذكِّر الشاعر بالجانب المظلم، والأحداث السوداء التي تمثل الوجه الآخر للتاريخ الإسلامي الذي لازالت الأمة الإسلامية تدفع ثمن مساوئه إلى يومنا هذا، وكما جرت سنن الله في خلقه أنه كلما وجد شر وفساد في الأرض ووجد من يرفعون لواءه، فإنه يوجد إلى جانبه الخير والصلاح ومن يدعون إليه ويتكبدون معاناة كبرى في سبيل ذلك، والغماري يرى بأن طرفا هذا الصراع الأبدي هما بنو أمية وآل البيت الذين كانوا ضحايا تعنت وصلف وتجبر وطغيان الحكام الأمويين، الذين نكلوا بهم وأبادوهم في الكثير من المواقع القتالية بسبب أثرتهم بالخلافة، ولذلك نجد الشاعر كثيرا ما كان

---

[1]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص84.

[2]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص88.

يزاوج الذكر بين هؤلاء وهؤلاء في موضع واحد خاصة بين شخصيتي الحسين بن علي ويزيد بن معاوية، نلاحظ هذا من خلالالنصين الآتيين:

– فها زمن الردة الأموي

يطل بنهر غثاء..

وأنهار طين..[1]

– يا أمـــة ضحكت وحُقّ لها البكـــا والحاكمون "أمـــــية" و"تتار"

هزأوا بأقدس ما يضـــــم كتابـــــها وكتابها قيم تـــــرود.. وغـــار

سخروا من الآلام عبر جراحـــــها وجراحها إن فُجّرت.. أقدار[2]

يوظف الشاعر لفظة "أمية" بما تحمله من دلالات تاريخية قديمة لها علاقة مباشرة بالأحداث الدامية مثل معركتي: صفين والجمل اللتين دارت رحاهما بين أفراد جمع بينهم الجنس والدين وفرقت بينهم المصالح الدنيوية التي جعلها ربّ هؤلاء جميعا مطية للآخرة، حيث ساد فيها الحقد والضغينة والهوى، والانتصار للعرق والعنصر بعدما هدم الإسلام الهوة بين الأجناس وجعلها جميعا متساوية أمام خالقها، وكأن بهذا الانحراف عن الدرب القويم قد رسم البداية التي لم تنته لطريق عبد بالأشواك والنار، ظل يشتاك ويَحطُم بها الكثير، الكثير من عباد الله، أكرمهم وأشقاهم. وإن المتسبب الرئيس في هذه المحنة هم الذين بدؤوها أول مرة، وهم الذين يتكرر ذكرهم كلما تكرر تاريخهم، وكلما اصطرخت في أجساد الناس آلامهم، وانتعشت في قلوبهم أحزانهم ولا فرق –كما يرى الشاعر– بين حكام بني أمية والتتار مادام الهدف هو زعزعة استقرار الأمة وخلخلة كيانها وإهمال الهدف الأسمى وهو خدمة العقيدة الإسلامية وبناء الفرد المسلم.

و الشاعر الغماري يتذكر بني أمية ليضفي دلالات الماضي الغائب على دلالات الحاضر وينشئ من خلال ربط الزمنين علاقة يغذيها الحضور والغياب معا، فتزداد الرؤية وضوحا ويكتمل موقف الشاعر الرافض للعداوة المتأصلة الضاربة في أعماق التاريخ للذين دأبوا على الدعوة إلى الحق والتضحية في سبيله، ثم لم يتوان الغماري في استدعاء وتوظيف أسماء رؤوس بني أمية الذين يرتبط بذكر كل شخصية منهم ما اقترفه من أعمال مسيئة للصورة الوضاءة المشرقة للإسلام والمسلمين

---

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في زمن الجهاد، ص8.

[2]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج،ص18 - 19.

محدثة فيها شروخا يصعب رأبها وجروحا يعسر برؤها، من هذه الأسماء هند.

حيث أصبحت هند بنت عتبة التي استدعاها الشاعر لتكون هي أيضا رمزا لمعاضدة الكائدين للإسلام وأهله.

خضراء يا بنت الكتاب تواثبي إن أرجفت "هند" وجنت "خيبر"

شدى على الجرح المطير.. وإنه جرح بأسرار الوصـــال يخـــبر[1]

هذه الشخصية الرمز "هند" لم تعد قصرا على عهد غائب انقضى بل عادت من جديد ليبرز رجيعها في النص الشعري، فتتماهى "هند" القديمة مع "هند" الجديدة بصفة كلية تبلغ مستوى يختفي فيه وصف كليهما فيتعذر تحديدهما، وإنه "الحجاج" أيضا الذي سلك به الشاعر المسلك ذاته، إذ جعله رمزا يصنع الكره ويحيك المكائد ويكيل العداء لمن يخالف حكما أو يعلي هامه فوق هام أمرائه، وسيفا مصلتا على رقاب الثائرين والمتمردين والرافضين للباطل.

مازال في دربنا "الحجاج" يحكمنا بفاسقين على أشلائنا حكموا[2]

يريد الشاعر أن يشير من خلال هذا السياق إلى الواقع العربي المزري ويتفجع على هذه الحال التي تذكره بماض تاريخي أليم كان يظن أنه طوي وطويت آهاته وأحزانه، بيد أنه لازال يلقي بظلاله السوداء على الواقع المعاصر ولازال الحجاج ينفش ريشه عليه، ويعيث فيه فسادا، وقد كان استحضار هذه الشخصية إيجابيا لما يجمع بين الغائبة والحاضرة من تشاكل دلالي.

وتحظى شخصية "يزيد بن معاوية" بالقسط الوفير من الذكر ضمن نص الغماري وتصنف هي أيضا بدلالتها القديمة التي تحملها ضمن فريق الشر الذي ناصب العداء لفريق الخير ولدعاته وتستحضر شخصية "يزيد" ملازمة للأحداث التاريخية لتنعكس على واقع الشاعر فتذوب وتتماهى ثم تنصهر لتشكل دلالات جديدة بألوان معاصرة، تتضح في إشارة الشاعر ضمن قصيدة "قدر المؤمنين":

سخروا من فواصلي وهي قدسٌ تتهادى في سرّه الأيـــــام

وانتشوا من لهاثِهم وهـــــو ليلٌ أموي.. تصيح فيه "الهـــــام"

---

[1]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص133.

[2]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص112.

ما سقـــوها إلا حـــــثالات رؤيا شاخ في ثأرها "يزيد" الهمام[1]

وضمن قصيدة "قتلوك"، ويقصد من أهدى له هذه القصيدة «رمز التحدي والجهاد والشهادة آية الله "بهشتي"»[2]:

هم لليمين.. وإن تعرى زيفهم.. كانوا اليسار

هم للشياطين الصغار دُمىً يعمِّـــــدها الصغار

في كـــل كوكبة "حســـين" في كـــل مجـــزرة "يزيـــد"[3]

يظل "يزيد" علامة للانتقام والرعب والردة والخيانة والصغار مهما تطاولت الأيام وامتدت الأزمان، وستظل دماؤه تجري في عروق من يبيعون الوطن ويتاجرون بالقضية، ويسمسرون بالهوية لكن هؤلاء سيجرفهم دم الشهادة، وسيشرق يوم العقيدة الوضيء.

أودَى "يزيدُ" ولم يزل إلا صَدًى منه يردّده الشقي المبـــــــهم

أيُرَدّ بأس الله عـــن أعـــــدائـــه إن حلَّ أو يُستأخَرُ المستَقدَمُ[4]

يُستَدعَى الحسين مزودا بدلالته التاريخية ليتحول إلى نموذج للتضحية والترفع عما في أيدي الناس، والتزهد في الدنيا التي كثيرا ما كانت بوابة لمصرع الغاوين، ويصير مثلا في عالم المثل، يحتذى ويستحضر في كل زمان، لأن حسين الماضي الذي مات ظلما وغدرا، ها هو يموت مرة أخرى على أرض العروبة، وبنو جلدته يغطون في نوم عميق، و"يزيدُ" أحد هؤلاء الذين يشاركون في قتله بتخاذلهم وغفلتهم وتخليهم عن نُصرته، وتوظيف هاتين الشخصيتين في النص الحاضر أيضا دلالة على أن سيادة لغة القتل والتدمير والعنف لازالت توقع أحداث الحاضر مثلما وقّعَتهَا في الماضي وهو تشاكل تام في الدلالة والمعنى، يقوم الشاعر من خلالهما بنقد الحاضر من خلال صوت الماضي الذي يُفترضُ أن يكون للعبرة والدرس، وسيبقى دم الحسين يُذكِّر كل عربي ومسلم بخيبة الأمل وبالانكسار والانحطاط وموت القيم، في مجتمع بات يعلك هزائمه ويفقد رِيادته بعد ما تحول إلى جسد مترهل تثقل كاهله الأدواء والأوزار:

---

[1]_مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص87 – 88.

[2]_ المصدر نفسه، ص95.

[3]_ المصدر نفسه، ص96.

[4]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص75.

كم قتلناك يا حسين، ولذنا بعارنا

و مسخنا تراثنا.. وهزئنا بجارنا

و انتخينا.. وحولنا غاصب طهر دارنا

كم قتلنا بسيفنا.. واحترقنا بنارنا[1]

و نجد هذا الوجه من وجوه استحضار النص الغائب التاريخي عند الغماري يتكرر مع شخصيات أخرى، لأن الرابط بينها، رابط موضوعي وفني في آن، وهو ما يسنده في إبراز مواقفه الفكرية، ورؤاه المعنوية والفنية كقوله:

هل يعيد التاريخ معتصم جد يلبي.. فترتوي ساحاتـــه

أين منا خليفة عمـــــري تلك أسماؤه.. فأين صفاته؟[2]

و قد يجمع الشاعر بين شخصياته التاريخية بالرابط الموضوعي، معتمدا على قدرته في الربط بينها رغم عدم تعاصرها، لأنه يقيد اجتماعها وفق قناعته الفكرية وإيمانه العميق بالصراع السرمدي القائم بين الخير والشر -كما أشرنا إلى ذلك سابقا- لأن هذه الشخصيات التي لا تعدم الرابط التاريخي والموضوعي بينها ترد في ذهن الشاعر مترابطة أيضا[3]، فالذي يعيق التمكين للعقيدة الإسلامية ولقيمها العادلة ومبادئها الإنسانية في المجتمعات هو هذا الصراع، لذلك فإن الشاعر الغماري يستحضر إلى جانب الشخصيات التاريخية الشريرة، الشخصيات المنافحة عن الحق والمستميتة في سبيله، وتستمر على ثباتها وتبذل كل ما تملك من أجل نصرته وإعلائه مهما قويت شوكة الباطل فيحضر العنصر الموضوعي وتحضر معه الشخصيات التاريخية في ذهن الشاعر وفي ذاكرته، وتتسارع إلى الخروج والبروز على سطح النص بدلالاتها التاريخية مجردة من البعدين الزماني والمكاني فتولد محملة بدلالات جديدة تتلاءم مع الراهن، وأحيانا أخرى تستدعى بالبعد الزماني والمكاني أيضا عندما يكون الحاضر مفتوحا مباشرة على الماضي، ويكون السابق متسببا رئيسا في نتائج اللاحق، كما في قصيدة "يا قدس":

---

[1]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص23.

[2]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص85.

[3]_ أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص57.

يا قدس كم فيك من ذكرى مقدسة

طارت بأجنحة الأضواء نجواها

توهج الحزم في جلّى محمّدِها

وأورق الطهر في أهداب عِيسَاها

مسرى الحنيفية السمحى وقبلتها

يا طهر قبلتها.. يا عز مسراها

كانت.. ولم تك للناعين قافية

ولم يكن لرموز الذل أقصاها

كانت فأشرق في صحرائنا أفق

وأزهرت شفة الدنيا برؤياها[1]

يطمح الشاعر من خلال ذلك إلى تحويل مجرى التاريخ عبر العودة والاشتياق إلى الفردوس الأول حيث شهد التاريخ انتصار الحق وانتشار السلام، لكن التاريخ نفسه يشهد أيضا على أن هذه الأمة التي نصرت الحق يوما ونشرت العدل والسلام في أصقاع العالم، لم تحافظ عليه فسقطت متدحرجة من القمة إلى السفح تتجرع مرارة هزائمها المتوالية واحدة بعد أخرى وكأنها تذكرها بهزيمة الأندلس حيث ضيّع المسلمون الفردوس الثاني، فتلقي الإشارة التناصية أضواءها على تراكم هام من الأحداث التاريخية وكأنها استثمرت للتذكير والاعتبار من الحكام والساسة الذين يحكمون البلاد العربية ولكنهم أساءوا الحكم فكانوا سببا في خراب البلاد والإساءة للعباد، وكثيرا ما كانت الإشارات مرفوقة بالدهشة والتعجب من الواقع، مما يجعل الشاعر يقع في حيرة فيُنتج نصه رؤية وتصورا مغايرا لما هو موجود مرتكزا على رصد الوعي الممكن الغائب.

[1]_مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 18– 19.

رابعا: المرجعية الأسطورية

شكلت الأسطورة هاجسا فنيا استهوى الشعراء المعاصرين العرب متأثرين في ذلك بأضرابهم من الشعراء الغربيين وبالمنهج الأسطوري الذي دعوا إليه، وممن كان التأثر باديا بوضوح في نصه الشعري نذكر بدر شاكر السياب وأحمد سعيد "أدونيس" وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ومحمود درويش... وغيرهم، ولعل أهم مدخل نفذت منه الأسطورة كقالب فني إلى أدبنا العربي المعاصر، عند من ذكرنا من الشعراء العرب هو نص رائد الحداثة الغربية "ت. س. إليوت" وقد انتقلت إلينا موصوفة على عدة وجوه قاسمها المشترك هو أنها عُرفت منذ القديم كحكاية جرت أحداثها في زمن بدايات الإنسان على الأرض فتناقلتها الأجيال فيما بينها، وقد عرّفها أحد الدارسين النقاد بأنها «مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة من أقدم العهود الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية، اعتقد الإنسان بألوهيتها»[1]، كما عرفها آخر بأنها «حكاية مقدسة ذات مضمون عميق يشفّ عن معان ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان»[2]. ومهما تعددت التعاريف والمفاهيم، فإن جوهر الموضوع لدينا هو الذي يُبلوره تساؤلنا الآتي:

مادامت الأسطورة مجرد قصة خيالية لا علاقة لها بواقع الإنسان فلماذا يهتم بها الشاعر ويوظفها في نصه ويسترفدها ويتفاعل معها في قصيدته، وفي عصر متقدم جدا جرى الوعي فيه بعدم جدوى هذه الحكايات أمام ازدهار العلم وطغيان التكنولوجيا من ناحية؟ وأمام انتشار القناعة الذاتية والإيمان العميق بوحدة الربوبية، وحيازة القوة العظمى في ذات الله وحده لا شريك له، لدى الشعراء العرب المسلمين على وجه الخصوص من ناحية ثانية؟ ونريد نحن أن نلج هذا الباب في حديثنا عن توظيف الأسطورة كمرجعية في النص الشعري الحاضر من خلال هذه الاستفهامات فنجعلها مهادا لسيرنا في التحليل لاسيما ما يتعلق بالجزئية الأخيرة المرتبطة بالجانب الديني والعقدي، اعتبارا من أن الشاعر الغماري في توجهه نحو تكريس المبدأ الإسلامي، وترسيخ العقيدة الإسلامية والدعوة إلى تطبيق مبادئها والأخذ بجوهرها فإنه ينبذ ما سواها من أفكار مخالفة لهذا المعتقد، فماذا يشكل إذن النص الأسطوري الغائب بالنسبة للنص الشعري الحاضر عند الغماري وفق هذا المنظور؟

---

[1]_ أنس داود: الأسطورة في الشعر المعاصر، مكتبة عين شمس،القاهرة، مصر،1975، ص19.

[2]_ فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط1997/8،ص14.

تُعد السباحة في نهر الأسطورة والاغتسال بمائها مطهرة للإنسان عموما والشاعر خصوصا من الزيف الحضاري وأوذار الواقع وأرجاس المادّة التي أفرزها عالم التقانة وتغوُّل التكنولوجيا، فصارت عوالم الأسطورة مهربا وملاذا يلوذ به الشاعر فيجد فيه راحته النفسية وحريته التي سلب بريقها وامتص لُبّها طغيان الجشع المادي، كما يعيد للروح قداستها، ويعيد للإنسان معانيه الإنسانية السامية والخالدة وتشكل الأسطورة للشاعر الفنان أيضا مطلبا فنيا، حيث يشترك معها في لغتها المجازية الانزياحية التي هي في الحقيقة إنما تعبر عن عالم الشاعر الداخلي دون قصد إلى ذلك متلمسا من خلالها آثار الخلود التي تذرها القيم الإنسانية، لكن الشعراء حينما يتوسلون بالأسطورة بحثا عن القيم الخالدة، يذهبون من أجل ذلك مذاهب شتى، فمنهم من يلجأ للأسطورة فيتفاعل مع رموزها ويتّخذها قناعا يصل به إلى أفكاره ويختفي خلفه ليمرر رسائله المشفرة إلى متلقيه وهو في مأمن من الضغوطات الخارجية لاسيما وأن هذا الاستثمار يطرح مستويات مختلفة من التأويل[1]، ومنهم من يستعين بالأحداث والشخصيات الأسطورية لما لها من أبعاد «شعبية رائجة ولهذا كان توظيف الأسطورة في الشعر يهدف أيضا إلى تقريب الجمهور في تراثه حق تَمثُّل»[2]، ومنهم من لا يرى فرقا بين الشعر والأسطورة، ذلك لأن العلاقة بينهما هي علاقة قديمة، وما استخدام الشاعر للرمز الأسطوري إلا وجه من وجوه التعبير الصوري[3]، وبين هذا الفريق وذاك حصل تأثر الشعراء العرب المعاصرين وولعهم بالأساطير لأنهم رأوا فيها مصدرا جديدا للإلهام يساعدهم على التخيل الشعري ويفسح لهم أفقا رحبا يمكنهم من صياغة أدب إنساني صادق متعلق بهموم الإنسان وبآلامه وآماله والشاعر مصطفى الغماري مثل هؤلاء الشعراء استخدم الأساطير واستدعى شخصياتها ووظف رموزها للتعبير عن الهموم الاجتماعية والوطنية والإنسانية، والتحولات الكبرى التي يعيشها الوطن العربي والمجتمع الإسلامي، منطلقا من موقف فكري وسياسي نقدي متمرد وثائر ورافض للواقع وفي الوقت ذاته يستحضر كل معاني النبل والبطولة والشهامة والتضحية... وغيرها من القيم والمبادئ العربية والإسلامية الرفيعة الغائبة والمغيبة في آن، في توق لواقع نظيف وتاريخ لا يلفه السواد ولا يعكر صفوه ونقاءه الدنس، كما يستحضر إلى جانب ذلك أيضا البنيات الجمالية الأسطورية الغائبة عن واقعنا الراهن ليؤكد مكانة الإنسان ودوره في بناء حضارته التي تتشكل من اجتماع الروح والمادّة

---

[1]_ رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص344.

[2]_ عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص21.

[3]_ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص204.

متكاملين معا، وفي سبيل هذا الموقف تفاعل الغماري مع هذا الأس المعرفي والفني وفق ما يتناسب ورؤيته التي يحاول بثها وتجسيدها في الواقع، لذلك نجد تعامله مع النص الأسطوري يكاد أن يكون تعاملا خاصا يتأسس على عدم الاكتراث بالكثير من النصوص الأسطورية الغائبة وينعدم عنده حضورها وحضور رموزها التي عرفت واستعملت عند الشعراء العرب المعاصرين، وبغض النظر عن رجوعه المثبت للأسطورة من أجل الانفلات من التعبير المباشر، فإننا لا نعثر في نصه على الكثرة الملفتة للنظر من تداخله مع النص الغائب الأسطوري ولا بالشخصيات والرموز الأسطورية، كما لا يشكل ملمح معجمه الشعري، ولا يقتحم أجواء نصه ويغزوه، فتشذ بذلك الأسطورة عن روحها العام وتنسلخ عن طبيعة نسجها، فتتحول إلى استعراض لثقافة الشاعر أو دليل على عصرنة شعره وحداثة أدواته الفنية وبعيد عن الرغبة في حشد الإشارات وتكثيف الدلالات بدون طائل معنوي ولا فني، فإن الشاعر الغماري يتكئ على هذا الرصيد بالقدر الذي يجعله دائما محافظا على خط سيره الفكري والإبداعي وربما كان ذلك موقفا منه يحاكي موقف الرواة المسلمين في صدر الإسلام الذين أهملوا ذكر التراث الأسطوري القديم لما رأوه فيه من عدم اتفاق وانسجام مع العقيدة الإسلامية وتناقض مع الواقع البشري، لأنه خيالي وينعدم وجوده في الأصل، وقد يكون موقفه تحت تأثره بما ورد في القرآن من ذكر للأساطير، ومن مفهومه الجديد لها(*)، وقد نفسر هذا الموقف أيضا بناء على التحول الذي عرفته مسيرة الشعر المعاصر، خاصة عند الشعراء التموزيين(**)، من خلال تراجعهم عن تقمص الأقنعة الأسطورية القديمة التي كان مصدرها الغرب، ذلك بعد النكسة العربية سنة 1967 وهي السنة التي تؤرخ لزمن الهزائم والانكسارات التي كان مصدرها الغرب ذاته، وقد عبر عن هذا أحد هؤلاء الشعراء وهو خليل حاوي بقوله: «حاولت أن أبلغ بالثورة والرفض إلى الكشف عن حقيقة الفطرة في ذاتنا القومية، وعن العناصر الحية في تراثنا وتراث الإنسان... لقد أدى بي

(*)_ذكر لفظ أساطير الأولين في القرآن الكريم بتسعة مواضع وردت كلها في سياق استكبار وتجبر الكافرين على النبي المرسل محمد ﷺ وتكذيبهم للقرآن الذي جاء به، فكان موقفهم دائما هو الإنكار على اعتبار أن ما يتلوه الرسول من حقائق معجزة إنما هي مجرد أساطير قديمة جاء بها إنسان العهود الأولى ومن هذه المواقع قوله تعالى في سورة الفرقان الآية الخامسة:"وقال الذين كفروا إن هذا إلا إفك افتراه وأعانه عليه قوم آخرون... وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلا"، وقوله أيضا في سورة القلم الآية 15: "إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين".

(**)_التموزيون: هم مجموعة من الشعراء تضم كل من: أدونيس ويوسف الخال وخليل حاوي وبدر شاكر السياب وهم الذين يمثلون حركة الشعر الحر المتمردة على عمود الشعر وينتمون إلى "مجلة شعر" لسان حال الحركة، وكان الشاعر الكاتب جبرا إبراهيم جبرا هو من أطلق عليهم هذا اللقب من خلال كتابه الذي يحمل عنوان:"تموز في المدينة" الصادر سنة 1959، هؤلاء الشعراء هم الذين يتميزون بالإكثار من استعمال الرمز "تموز" وهو إله الحب والخصب السومري البابلي- كما هو معروف- الذي يرمز إلى التمسك بالحياة من خلال انبعاثه بعد الموت لزرع وإنبات الخضرة وإحداث الخصب في الحياة الربيعية.

الرفض إلى اكتشاف قيم الحضارة من جديد وكانت تجربة شبيهة بالإشراف الصوفي تجلى فيها الحاضر ماضيا والانبعاث المقبل حاضرا مبرما يمسح الحاضر، غير أن التجربة التي عاينتها فيما بعد تكشفت عن رؤيا مفجعة، تنفي ما أكدته قبل وتشير إلى أننا لسنا في زمن يشارف الانبعاث الأصيل، وكان بعض النقاد قد نَعَّتني بـــ: "شاعر الانبعاث الأول" فلم يمنعني ذلك الإخلاص ليقين التجربة والرؤيا فأعلنت الانحطاط، وليس عودة إلى ينابيع الحيوية في الفطرة الأصيلة»[1]، ومن ثمة لوحظ الاختفاء أو الحضور الفاتر لنص الأسطورة الغائب في نصوص هؤلاء الشعراء المعاصرين فيما بعد، وهذا الحدث كغيره من الأحداث المؤلمة والمخزية زادت الشاعر الغماري يقينا وعززت رؤيته الفكرية والفنية، وزادته تمسكا بتراثه العربي والإسلامي فاتخذه بديلا حيويا عن ذلك التراث الغربي القديم، لأن نهضة البعث الإسلامي هي في الحقيقة المثل الأعلى للنهضة العربية المنشودة[2]، لكن ما ينبغي أن نشير إليه هو أن الشاعر الغماري كغيره من شعراء السبعينيات وما تلاها من السنوات، قد وظف الأسطورة كنص غائب بشكل صريح مثل أسطورة عشتار وتموز وهوميرو فقد كانت حاضرة في نصّه، ولكنه كان يستحضرها من أجل توفير المناخ الشعري الذي يدعم موقفه ورؤيته الفكرية على الأكثر كما في قوله:

حي الجراح التي في عمـــقها الـــنار ... وعبر آفاقـــــها تمـــــــتد أقـــمار

وحي من بالحروف الخضر قد صنعوا ... دربا.. تعانق فـــــــيه الورد والغار

فجر الأئـــمة معقـــود بألف غـــد ... إن أظلمت في مرايا الشرق أنـــوار

وكف من هذه تبـــغيك يا وطـــني ... سوءا.. وتزرعها "لات" و"عشتار"[3]

فعشتار التي احتلت مكانة كبيرة لدى الشعراء المعاصرين، فكانت رمزا أساسيا كما في شعر عبد الوهاب البياتي، الذي يوظفها كرمز للحب والحرب والخصب والنماء وكمصدر للطاقة والحيوية والانبعاث، ويرتجي منها أن تبعث الحياة في مدينة بابل العاقر، وعشتار البياتي هي الأنثى الواعدة التي تموت وتبعث من جديد لتبث الحياة في الكائنات وتزرع فيهما الإحساس بانتصار الحياة الخالدة، لم يكن وجه توظيفها في نص الغماري كذلك، إنها رمز من رموز الفساد والدمار الذي جلب على

---

[1]_ سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1/1997، ص60.

[2]_ آمنة بلعلى: تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص80.

[3]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص99.

البشرية الويلات والخراب نتيجة الأنانية وحب التسلط والاستبداد، وإتباع الهوى والباطل والمروق عن الحق، فعشتار الغماري -إذن- حملت بدلالاتها العكسية على مفهوم الثورة والتمرد على الواقع ورفضه، من خلال بعدها الديني والعقدي، ومن هذا التصور أيضا فعشتار الغماري همٌّ جاثم على صدر العروبة استشرى في جسدها فأعاقها حتى على الحلم الجميل والمشاعر الدافئة والكلمة الأمينة:

وأركض في السعير المر صبرا يهاجر في الدجى بجناح ذعر

يلوب يلوب تطويه الفيافي وتصلبه على الشوق الأمر

وتقتل فيه عشتار القوافي وتلهب همه بسراب جمر[1]

وفي السياق ذاته وبالتصور نفسه يتفاعل الشاعر مع النص الأسطوري عشتار، ومن خلال هذا المعطى يتم استحضار الأسطورة عن طريق التلميح أو الإشارة بشكل يحيلنا إلى النص الغائب الذي يغترف منه دلالاته محملا إياه الأبعاد المعاصرة المعبرة عن مواقفه كما في قوله:

آه يا أحبابنا جنت مسافات البعاد

فاغتربنا..

ولدينا من ضياء الله زاد

حين غالت فطرة الصحراء "عشتار" و"عاد"[2]

عشتار الغوية التي أحادت صغار النفوس عن الحق وأغوتهم بإتباع الهوى فأبهرتهم بمنظرها الزائف، هي رمز من رموز الشر التي تتكالب على الفطرة النقية وعلى الطهر والصفاء، هي معبودة هؤلاء الذين يلهثون وراء السراب وينشدون جاها وسلطانا آيلا للفناء والزوال، أولئك هم الذين يتملقون لعشتار ويتمسحون بها على حساب أمتهم ومجدهم.

تنقلب عشتار من الدلالة على المحبة المتفانية والخصب الذي يجلب الخير للناس، للدلالة عند الشاعر على الكره والغواية فتكون رمزا للهدم لكل معنى من معاني الإنسانية النبيلة والزج بالإنسان في مهاوي القبح واجتراح السيئات، فلا فرق بينها وبين رموز الفساد الأخرى (اللات، فرعون، سدوم الكاهنة...وغيرها).

---

[1]_ المصدر السابق، ص26.

[2]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص26.

شراب الألى هاجروك سراب

يضيع الندامى به والسقاة

تغني له في الليالي سدوم

وتسكر حتى الثمالات لات

وعشتار.. تكفر بالعاشقين

وكاهنة الحي وجه موات

وفرعون يرحل في ذاته

إلها.. تصلي له الموبقات[1]

وقد جارى الغماري التموزيين في توظيف أسطورة "تموز" لكنه لم يكن وفيا لنهجهم، بل مخالفا لهم مخالفة جذرية كما لاحظنا ذلك في توظيف أسطورة عشتار، فإن كان توظيفهما لدى التموزيين مؤشرا على العصرنة أو اقتفاء أثر الغربيين واحتذاء حذوهم لبلوغ التفوق، حتى وإن كلفهم ذلك التنازل عن عناصر هويتهم، والتخلي عن أصالتهم، فإن الغماري يشرع باب بنائه للأسطورة الغربية القديمة لتسبح في فضاء نصه من أجل أن تخدُم فكرته وتكون أداة طيِّعة أمينة للتعبير عن معانيه الواقعية الجديدة فأسطورة "تموز" تذكر الغماري بمرارة المعاناة وبألم الاستبداد والقهر:

– يا غارة الله في أعماقنا عطش

مرّ.. ووراديك أنوار وأمطار

مُدِّي هواك خيول الشرق ظامئة

شرابها المرّ.. تموز.. وأيّار[2]

– أصون الهوى نيسان يزهر في دمي

إذا جُنّ "تموز" وصَوَّحَ "تشرين"[3]

---

[1]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 116 - 117.

[2]_مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص106.

[3]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص40.

فالغماري حين يتداخل مع نص الأسطورة فإنه يطمح إلى إعطاء وجه مشرق من وجوه النضال والرفض والتضحية، فهو حاضر لا بوجهه الخاص، ولكن من خلال الوجوه الأخرى يتقمصها الشاعر، ويتوحد معها ليخلق أسطورته الخاصة التي تسبح في فضاء نصه الخالي من آثار التيار الشعري الذي يتبناه الشعر المعاصر، وهذا ما يجعلنا نسجل الحضور المحتشم للتراث الأسطوري الغربي، رغم ما روجه الدرس النقدي الحداثي لأهمية الأسطورة، كمصدر تراثي يتشرب منه الشعر ويغرف من معينه الذي لا ينضب، وهذا مقارنة بالحضور الكاسح للتراث الديني والتاريخي في نص الغماري، ويفسر هذه الميزة عند الشاعر، تعاطفه الكبير مع التراث العربي والإسلامي، وهو تحيز لا يوفر المناخ وينفي أهمية وجود الأسطورة في نصه الشعري، كرافد من روافد الشعر والإبداع بوجه عام ويستعيض عنها بالأساطير التي تستوعبها بطون أمهات الكتب التراثية كحكايات ألف ليلة وليلة وكتب السير، ويلاحظ أن الشاعر قد استقى دلالات الكثير من الرموز القصصية الواقعية المعروضة في قصص القرآن مثل: عاد وثمود – قابيل وهابيل – فرعون – الأنبياء والرسل، عندما يكون هدفه الاعتبار من خلال ربط الماضي بالحاضر، أو رموز القصص المحفوظة بكتب التاريخ كقصة قيس وليلى الواقعية التي اختلطت بالكثير من ضروب الخيال فتحولت إلى أسطورة عربية، ومن هذه الأساطير التي تشربها نص الغماري وحول دلالاتها، الأسطورة الباكستانية "هيلانا"، التي أنشأ حولها قصيدة جعل اسمها عنوانا لها يقول فيها:

يلوك الحزن أشواقي.. يئن الياس والضجر

يطوحني كما الآمال في جنبي... تنتحر

فيدميها اللهيب المر... يدميها... فتنتشر

بعيد عنك هيلانا... فلا ناي ولا وتر

ولا أمل يبرعم فيه... يزهو... يحلم الزهر

ولا ذكرى تعاودني... وهل يحلو لي السمر؟[1]

يوظف الغماري أسطورة "هيلانا" للتعبير عن القيم الإنسانية المفتقدة والحلم المضطهد، وإبراز المعاناة الذاتية التي تعتلج في أعماقه عندما يعيد صياغة الأسطورة بما يتوافق مع الذات الشاعرة وذلك من خلال بحثه عن المعادل الشعوري لهذه الأجواء المأساوية المصطرعة في نفسه، ويبحث في الوقت

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص13.

ذاته عن إعادة وإرجاع الزمن الفردوسي الضائع والعهد الذهبي الذي شهد تفوق الجانب القيمي الملائكي في الإنسان عن جانبه الطيني، في الزمن الحاضر الذي آل فيه الوجود إلى أحط صوره المشوهة، والشاعر دائم البحث عن البديل لواقعه المأزوم، فتتراءى له هيلانا ذلك النور المنبعث من بعيد فيخترق الظلمة ويبددها، ليرسل الضياء في عهد جديد تندحر فيه قوى الشر، وتطرد منه الأشباح الشريرة.

أهيلانا... بعيد عـــــنك يا زيتون أفراحـــي

بعيد.. أه.. يا حبي المعتق. يا سنا راحـــي

أنا الصوفي يحلج شوقه المنثور في الســـاح

تلاحقه الوجوه السود بين دمى وأشـــباح[1]

تلتحم ذات الشاعر وروحه بالأسطورة وفي تعانق صوفي يتحولان إلى ذات واحدة يصدر عنها كل بلسم شاف ظل الروح ينشده.

ومن حولي هتافك يرتوي من كـــرمه الوادي

يضم الله فاصلة... تعطر دربنا الصـــــادي

وأنت أنا... على شفتيك يا هيلانا أورادي

وملء يدي جدائلك الوضاء تلـــم أبعادي[2]

و يمكن أن نستنتج مما تقدمت مقاربته وتحليله أن الغماري لم يتفاعل مع الأسطورة كشاعر معاصر مثلما تفاعل معها بقية الشعراء المعاصرين بل كانا على طرفي نقيض، بل إن نصه كاد يخلو من رموز الأساطير الغربية القديمة، وكان يوظف الأسطورة عموما لإنتاج دلالات جديدة تتوافق مع ميولاته الأدبية والفكرية. مستقيا خيوط نسجه من تراثنا الديني والعربي.

---

[1]_ المصدر السابق، ص15.

[2]_ المصدر نفسه، ص16.

الفصل الثالث

قوانين توظيف النص الغائب

في شعر مصطفى الغماري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث: قوانين توظيف النص الغائب في شعر مصطفى الغماري

حاولنا في الفصل الثاني أن نقدم تحديدا لخلفية النص الغائب (المرجع) في المتن الشعري لمصطفى الغماري بالوقوف عند عدد من المصادر، تحدونا القناعة بأننا لن نتمكن من ذكر وحصر كل أنواعها، ولإدراكنا المسبق بأن هذه النصوص المراجع (المصادر) المتعددة تتوزع «على ذاكرة أكثر عمقا، وأشمل اتساعا يتجاوز فيها التراثي والحداثي، الشرقي والغربي، الفيزيقي والميتافيزيقي النهائي واللانهائي، مما يجعل من عمليات رصد هذه النصوص الغائبة/الحاضرة وتحديدها تحديدا دقيقا مهمة شاقة تحتاج إلى صبر وطول تأمل، بل إنها تحتاج إلى عشق النص دون مبالغة في هذا»[1] كما أن شيوع النص الغائب في النص الحاضر متعدد ولانهائي «بعدما دخل ذاكرة الشاعر في ظروف ومناسبات واكبت نموه العقلي والثقافي والشعري وهي نصوص تتضارب مصادرها وتاريخ وجودها»[2] فمن الصعوبة بمكان إذن الإلمام بها والإحاطة بكل دقائقها، وأن ذلك يتطلب منا أيضا التزود بالكثير من المعارف والثقافة الواسعة، ولا مناص لنا من أن نستشعر بالإضافة إلى ذلك الظروف والحالات الشعورية والنفسية والخلفيات الواقعية التي تلهم الشاعر وتدفعه لإنتاج نصه، وإن تحصيل ذلك ضرب من المحال، يجعلنا نطمئن إلى القول بأن النص الشعري باعتباره لغة متميزة، يتم إبداعه وسط تلاحم من الشروط، فإنه يصعب المسك بجميع خيوطه المتشابكة المشكلة لنسجه وطالما أن الهدف من هذه الدراسة لا ينتهي عند ذكر أنواع المصادر أو المرجعيات التي اتكأ عليها الشاعر في إنتاج نصه الحاضر فحسب، فإن الهدف يشمل أيضا كيفية توظيفه لهذه النصوص الغائبة في نصه الشعري الحاضر، ومحاولة الكشف عن وجه قراءة مصطفى الغماري للنص المرجع، ومن أجل ذلك سنلجأ إلى الاستعانة بقوانين القراءة الثلاثة التي ذكرها الناقد محمد بنيس وهي: الاجترار والامتصاص والحوار.[3]

«هذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة»[4] ومعنى ذلك أننا سنركز اهتمامنا في هذا الفصل بإماطة اللثام عن نوعية القراءة التي مارسها الشاعر على النصوص المقروءة، «لأن كتابة النص هي قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص

---

[1]_ عبد الناصر حسن محمد: شعر محمد عفيفي مطر بين إيجابية الغموض وسلبية الإبهام، ص1108.

[2]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

[3]_ المرجع نفسه، ص253.

[4]_ المرجع نفسه، ص.ن.

يتحكم في نسق النص»[1] مما يجعل التحليل الذي نروم القيام به في هذه الدراسة، يبلغ غايته من إحكام السيطرة على النصوص الغائبة المقروءة وتحديد كيفية قراءتها، أثناء إعادة كتابتها من قبل الشاعر الغماري في نصه الحاضر، من خلال تجلي تداخل النصين الذي يفضي إلى إنشاء حالة شعورية وفكرية وفنية جديدة مغايرة جزئيا أو كليا لسابقتها التي تضمنها النص الغائب (المرجع) يحدث هذا بشكل متفاوت من التصريح بالنص الغائب وسهولة تناوله إلى التلميح به إلى درجة يبدو فيها غائما وغامضا لا يسهل المسك به والتعرف عليه كما الصريح، ونجد الشاعر في هذا المستوى من الانتشاء والإبداع يعول على ما للكلمات من ظلال تلمح بما لديها من مراجع، وإذا انقاد لنا النص الماثل الحاضر عند الغماري وأمكننا من سبر أغوار بنيته العميقة والسبح في ظلماته وتسليط الضوء على بعض مكنوناته ودرره المرجعية التي تناص معها، فإن نهمنا في البحث عن المزيد لن يتوقف عند هذا الحد، بل إننا سنتجاوزه للبحث في كيفية توظيفها-كما أشارنا- ولذلك سنعمد إلى قراءة نص الغماري ضمن عملية التداخل، من خلال إشارات النص وإيماءاته ودلالاته على الإحالة إلى المراجع، ومن أجل ذلك سنقسم هذه الإشارات والدلالات بصفة منهجية تقتضيها طبيعة البحث إلى أنواع تتجه من المباشر الصريح الواضح إلى غير المباشر الملمح الموحي أو الغامض وبين هذا وذاك استخدامات فنية للنص الغائب متعددة كالتوظيف المتطابق والمعكوس والتشاكل والتوافق والتناقض والمنفرد والمتعدد وغير ذلك مما يتيح لنا أن نقرأ النص الحاضر ونكتشف مكامن جمالياته وفنياته بشكل أكثر، وفق المعايير (القوانين) المشار إليها،يتم تحديد التداخل حسبها، وبعد قراءة متأنية وفاحصة للمتن الشعري عند الغماري خلصنا لاستخدامه للنص الغائب كالأتي:

أولا: النص الغائب الاجتراري

يشير صاحب مصطلح النص الغائب إلى أن هذا النوع من المعايير أو الطرائق كان ذائعا منذ العصور الخوالي وقد شهده أكثر عصر الانحطاط، حيث اعتبر شعراء هذه الحقبة النص المرجع قمة لا تضاهى وإبداعا نموذجيا لا يمكن الارتقاء إلى مترلته ولا الإتيان بمثله فظل هؤلاء ينظرون إليه نظرة سكونية، جعلته منتهى الإبداع، فانعكس ذلك سلبا على النص الغائب حيث صار بنية منغلقة لا تنفتح على القراءات المتعددة التي تسهم في إعادة كتابته وإنتاجه، أي أصبح «نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني»[2]،فالاجترار بهذا المعنى هو تكرار للنص المرجع من

[1]_ المرجع السابق، ص252.

[2]_ المرجع نفسه، ص253.

دون تغيير أو تحوير، فلا يطوره أو يحاوره بل يكتفي بإعادته كما هو، أو بإحداث تحويل طفيف لا يتعلق بعمق النص، ويرجع هذا إلى هالة من التمجيد والتبجيل يضفيها القارئ عليه، إما لكون ذلك النص مقدسا إن كان دينيا مثلا، وإما لكون القارئ المبدع والمنتج لا يملك القدرة الإبداعية الكافية التي تمنحه الجرأة المناسبة على «تجاوز هذه النصوص شكلا ومضمونا إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة»[1]،لكن تعامل الشاعر مع النصوص الغائبة بهذه الكيفية، لم يكن قصديا لديه إذ أنه لا يضع نصب عينيه كيفية معينة أو يختارها بمحض إرادته لحظة كتابته لنصه، ولكنها تأتي عن غير قصد وعفو الخاطر من خلال صياغته لرؤاه وحرصه على تعضيد تلك الرؤى بالسبل المتاحة لديه زمن الدفقة الشعورية والتوهج الدافع، انطلاقا من أن النص الشعري له واقعه الداخلي الذي يثبت صدقه أو كذبه وليس من خارجه، وأن اللغة هي التي تولد اللغة وهي التي تحيل عليها في آن (اللعب اللغوي والتداخل)[2]، وانطلاقا أيضا من مسلمة «تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ومؤدى هذا أنه من المبتذل-بعد هذا الذي قدمنا- أن يقال أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غيّر رأيه»[3]لكن الذي ينبغي أن نشير إليه هو أنه هناك تقنيات متعددة لتوظيف النص الغائب ضمن هذا القانون أو القانونين الآخرين اللذين سنأتي على ذكرهما، وهذه هي الغاية التي تصبو الدراسة لبلوغها، ومن أجل تحقيقها سيكون رائدنا الأول هو العمل النقدي الجريء الذي أنجزه محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" ثم الأعمال النقدية الأخرى المتميزة التي اشتغلت في هذا الدرس وكان لها دور واضح في إرساء قواعد البحث في هذه التقنيات ورسم حدودها، ومن بينها على وجه التحديد أعمال محمد مفتاح(*)، وأحمد مجاهد(**)، وعلي عشري زايد(***)، وعلى الرغم من تعامل النقاد مع التقنيات بتصنيف مختلف يعكس وجهة نظر كل منهم ومنهجه المتبع في قراءة النصوص الحاضرة مفتشا عن وجوه التداخل بين النصوص اللاحقة والسابقة فإننا سنتقيد بالتقسيم الذي يتواءم مع المتن الشعري الذي نعكف على دراسته وتحليله اعتمادا على شكل العلاقة بين نص الشاعر والنص الغائب

---

[1]_ أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص50.

[2]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتجيةالتناص، ص11.

[3]_ المرجع نفسه، ص124 - 125.

(*)_ من خلال كتابه: تحليل الخطاب الشعري، إستراتجيةالتناص.

(**)_ صاحب كتاب: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية.

(***)_ صاحب كتاب: استدعاء الشخصيات التراثيةفي الشعر العربي المعاصر.

وكيفية اشتغالهما، فقد تكون علاقة "تحققRéalisation"أو علاقة "تحويلTransformation" أو علاقة"خرقTransgréssion"[1] وعلى ما يشوب هذه العلاقات من تداخل فيما بينها، لأن «أي نص لاحق يمكن أن يحول نصا سابقا ويحاكيه أيضا كما أن بالإمكان إنجاز التحويل والمحاكاة في وقت واحد»[2] لكن ومع ذلك لا ينبغي إغفال دور السياق الذي يعتبر أساسيا في إبراز الاختلاف ما بين النصين السابق واللاحق وبالسياق أيضا نهتدي إلى النص الغائب،كما أن للكاتب ذاكرة حية تستدعي النصوص الغائبة وتبلورها فلا تعيد وتجتر كل شيء بطريقة نمطية، بل إن هذه الذاكرة القوية تنتقي وتختار التجربة المؤثرة والانفعال المتدفق اللذين يثيران المبدع ويحركان شعوره وموهبته ومكامنه فيعيد بعثهما من جديد، ومما لا مواربة فيه أننا إذا أجرينا مقاربة في النص الشعري عند الغماري فسنثبت مدى مقدرة الشاعر على إحياء الذاكرة التي تتجذر في قصيدته، ولا يمكن أن نشك للحظة أن مصطفى الغماري قارئ جيد لما سبقه أو يعاصره من إنتاج أدبي ومعرفي لاسيما التراثي منه، وقد ظهرت هذه القراءات المستمرة في شعره من خلال استثماره للنصوص الغائبة المتنوعة، التي تسكنه تجربتها ورؤيتها السابقة، وهو كما لاحظنا في الفصل السابق، حريص على تشكيل ملامح نصه الجديد المستقل، بالرغم من بروز الصفات الوراثية التي تبقى ملامحها طافية على سطحه[3]،إذ لم يكن الشاعر مجرد مجتر ومستهلك، ولم يذب ذوبانا تاما في النص المرجع، ولم يأت نصه نسخا أو مسخا له، فقد حاول الغماري في أحايين كثيرة أن يجعل النص الغائب خلفية معرفية وفنية تتفتق بها تجربته الشعرية وتتوجه نحو ذاتيته الخاصة وطبيعة الحياة الواقعية التي يمارسها في تلاؤم مع سيرورة الظروف التاريخية، وحتى نتلافى إصدار أحكام قيمية مسبقة تنتقص أو ترفع من شأن نص الشاعر ونتحرى الدقة النقدية، فإننا سنجعل الاقتباس مرادفا للاجترار لأنهما -في رأينا- يؤديان الغرض نفسه بشكل منهجي وعلمي ينبذ وراء ظهره الأحكام العفوية، خاصة وأننا بعد القراءة لكثير مما طرح من كتابات نقدية حول النص الغائب أظهرت أنه ثمة تباين وتفرق في ضبط وتوحيد الآليات وكيفية اشتغالها، وثمة أيضا ارتباط وتداخل في ماهيتها بتعدد طرائق اشتغال النقد والنقاد العرب على المصطلح، واختلفت هذه الطرائق نتيجة لظروف كل مسهم فيها.

---

[1]_ الحبيب الدايم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية، دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط2004/1، ص68.

[2]_ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص28.

[3]_ خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث، ص31.

وسنجعل من حديثنا في هذا القانون (الاجترار – الاقتباس) وسيلة أو مدخلا لإبراز المكانة الفنية التي يحتلها الغماري، ولإنصافه أمام خصومه الذين دأبوا على إظهار سقطاته في وقت مضى قصد التقليل من أهمية مضمون شعره وتوجهه الفكري ومن قيمته الفنية، حين وسموه بالتقليدي وحبيس الماضي الذي ظل عليه عاكفا فلا يستطيع التحرر من ربقته ولا يستطيع مجاراة المحدثين ولعلنا إذ نسلك هذا المسلك فإننا نحتذي حذو القاضي الجرجاني الذي أيّد المتنبي ودفع عنه شبهة السرقة، ونأخذ بما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني، الذي حول سؤال السرقات الأدبية من دائرة الأخلاق والسياسة وبعد الاتهام والتحامل، إلى مجال البلاغة والدلالات اللغوية، ولاهتمامه بهذه المسألة وجد نفسه «مهيأ للحسم في هذه القضية، بتمييزه بين هذه المعاني المشتركة (أي المتداولة) والمعاني الخاصة أي الشعرية، أي أنه دخل في السؤال الجوهري سؤال الأدبية»[1]، ويبدد المحاذير وينفي الاتهامات عندما يسمو بفكره فوق كل ذلك، ويبقي على وشائج التواصل مبثوثة بين السابقين واللاحقين محكّما لطبيعة الإنسان، فيستبدل الاحتذاء بالسرقة «وهو بذلك يأخذ بمبدأ "الأثر" الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة) وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها، وهذا ما تدل عليه كلمة (الاحتذاء) التي تشير إلى أن الشاعر يسلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه»[2].

ومهما يكن من أمر هذه التفسيرات عموما، فإنها وإن عبرت عن اجتهاد المفسرين ومحاولتهم تقديم الجديد حول مصطلح النص الغائب وكيفيات اشتغاله فهي تدور حول فكرة واحدة وتنم عن رؤية تنبثق من الهدف ذاته وتكّون في أذهان الدارسين فكرة كلية تتبلور من أفكار جزئية متعددة تلتقي وتتفق في جوهر الفكرة حتى وإن اختلفت في طريقة صياغتها. وتتمثل قراءة الشاعر الغماري للنص الغائب ضمن قانون الاجترارفي أنه يستدعي مخزون ذاكرته الثقافي ويستلهمه في سياقه الشعري الحاضر الجديد، عندما يعيد صياغته لتوظيف تجربته الذاتية ويقوم باستثماره في نصه، للتعبير عن حدثه أو فكرته المشابهة توظيفا معاصرا، فنجد الشاعر يحرص على نسج علاقات تتداخل مع النص الديني كالقرآن والحديث، بالقدر الذي يحتاج إليه ليخدم به دلالاته الواقعية الحاضرة، بالإضافة إلى مرجعيات أخرى يستقيها من الموروث المعرفي والأدبي العربي والإسلامي والإنساني، لما لذلك من صلة بتوجهه الفكري وهاجسه الشخصي، حتى أصبح ذلك التراكم علامة مميزة ومرتكزا من مرتكزات نصه الشعري، وإن ما نلاحظه من خلال قراءتنا لنصوصه الشعرية، أن ما تم اقتباسه من

---

[1]_ محمد العمري: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب،1999، ص351.

[2]_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص317.

نصوص غائبة تعد امتدادا للنصوص القديمة داخل النص الجديد من حيث مضمونها التعبيري أو الأسلوبي واللغوي، ولكنه يتخذ من ذلك التداخل المتشابك والمتفاعل بعدا معاصرا للتعبير عن تجربة معاصرة تتعلق خصوصيا بموضوع معاناة الشاعر المتمثلة في استيائه من الأوضاع المزرية التي تحياها الأمة العربية والإسلامية، وما آلت إليه عقيدتها، وإذا ما فتشنا عن النص المقبوس عنده نجده يستحضره كاملا دون مساس بتركيبه، وسنركز على أوضح النصوص التي يتجلى فيها سلوك الشاعر لهذا القانون لنتخذها كنماذج معبرة عن النسيج الفسيفسائي الطبيعي الذي ينسج علاقات النصوص القديمة والحديثة ببعضها البعض في ظل قانون الاجترار، فنتطلق من تأكيد أن الغماري كإنسان وكشاعر يمارس حياته وسط مجتمعه بشكل طبيعي، هو ذات لها معاناتها ولها خصوصيتها التي تنعكس من خلال شعورها بعدم قدرتها على مواجهة الواقع الجاثم على صدرها والكاتم لصوتها والقامع لطموحها فهي إذن عاجزة عن تغيير هذا الواقع ليسير في اتجاه صالحها، كما أنها رافضة للانسجام معه والتكيف مع حيثياته، متمردة على أفكاره وتوجهاته، لذلك يدفعها هذا الشعور إلى التطلع إلى واقع غير واقعها المعيش، إنه واقع الفضيلة والمثالية الذي تنشده وتحلم بتجسيده وتكريسه عبر الخيال الذي «يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع إلى المثالي عن طريق الإبداع الفني وبهذه النظرة أضحى الخيال على مستوى الشعر عملية خلق جديدة»[1]،وإن شعور الذات الشاعرة (أي الغماري) بالحاجة الملحة إلى عالم المثل والفضائل الذي تحرم منه بشكل قسري مرهق، يجعلها تفزع وتهرع إلى النص الغائب المقتبس عموما وذي الحمولة الدينية على وجه التحديد الذي يتمثل برحلة الاغتراب عن الفردوس المفقود، الذي وجد فيه الإنسان في بداية نشأته، وخير معبر ومصور للواقع الأول هو القرآن والحديث، ثم تأتي في مرتبة موالية الذاكرة الشعرية والنثرية والتاريخية والأسطورية والواقع الاجتماعي اليومي والموروث الشعبي، هذه الأشكال المختلفة من المصادر المتفاعل معها، يحتل فيها النص القرآني بسوره وشخوصه وكلماته ومعانيه وفواصله حيزا كبيرا محتوى في متنه الشعري، حيث عمد الشاعر الغماري من خلال تداخله مع النص القرآني إلى تثبيت عرى العقيدة السليمة وتكريس مبادئها، التي سعى الآخر إلى طمسها وتغريبها وكذا الحديث النبوي حيث شكلا لديه قراءته الأساسية الأولى التي تشرب منها نصه الثائر المتمرد، حين استند إليهما واسترفدهما لتقوية مذهبه ودعم رؤيته فكان للاقتباس أثر بين وواضح في إبراز هذا المنحى، ولعله أحسن صنعا إذ لجأ إلى التداخل مع نص القرآن والحديث فعساه أن يخرج أسلوبه من الخصوصية إلى العمومية، من خصوصية فكرته إلى عمومية معالجة القرآن والحديث، ثم الاستعانة بهما على إضفاء الدقة والجدة والبلاغة على

[1]_ محمد فتوح: الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص29.

لفظه وكلامه، لأن القرآن «يظل قرآنا بعد أن يزول النص البشري، القرآن يعطي ولا يذوب وأساليب البشر تعطي حتى تذوب وتبرق وتبهت، وتزيد وتنقص... إلا القرآن يجول في أحشاء النص، يمده بالنور ويضيف إليه ما يضيف، ويخرج كما دخل قرآنا عربيا لقوم يعلمون»[1] بدليل الآية في قوله تعالى:

﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِىٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا ﴾[2].

وإن اختياره لهما نابع من تجذر تعلق نفسه بهما فينعكس ذلك على خياله الذي يتحول إلى رؤية مقدسة لما لها من اتصال بعالم الأبدية، قوتها تنبعث من داخل الشاعر «حين يكون في حالة اتحاد بالأبدية واستشفاف للرؤية المقدسة التي تعلو على الواقع الحسي، أي أن الخيال بالنسبة له أصبح قدرة صوفية على اكتشاف العالم الأبدي... العالم الحقيقي الذي لا يعدو هذا العالم الواقعي أن يكون ظلا شاحبا له»[3]،كما يصبح خياله أيضا أو مجموعة أخيلته بمثابة القوة الدافعة لنا –نحن القراء– إذ تمثل «صورة متحركة للحياة ليس بمعنى أنها تؤثر في مشاعرنا وحسب، بل بمعنى أنها تحرك فينا قوى الإدراك، تلك القوى التي عن طريقها نعي عالمنا ونصنعه في آن واحد»[4]،وحيث أن التفاعل بين النص الشعري عند الغماري والمرجعيات المتفاعل معها كان قد احتل فيها النص القرآني بسوره وألفاظه ومعانيه وشخوصه وفواصله مساحة واسعة سنأتي على تفصيلها في مواضعها المحددة من البحث، فإن هذا التفاعل عمد الشاعر من خلاله إلى إثبات الهوية الدينية للشعب الجزائري والشعوب العربية برمتها المغلوبة على أمرها، وهي التي تعرضت إلى تصدعات كبيرة تسبب فيها الآخر الذي سعى ويسعى دائما إلى تغريبها، فقد تشرب نص الغماري الثوري المتمرد حرية وانطلاق وصفاء النص القرآني والسني واستند إليهما في تعزيز صوته، فيكون هذان النصان هما ملاذه الذي يشدد به أزره ويتزود منه بقوته شكلا ومضمونا، فقد عمد إلى اجترار أجزاء من الآيات التي تنسجم مع فكرته المعاصرة، ويعتبر هذا النمط من الاجترار سمة مميزة في النص الشعري عند الغماري ومرتكزا

---

[1]_ منير سلطان: التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2004، ص313.

[2]_سورة إبراهيم، الآيتان 24 – 25.

[3]_محمد فتوح: الرمز والرمزية، ص28.

[4]_إيفا.م.كشنر: الأسطورة والرمز، دراسات مترجمة، ترجمة:جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط1980/2، ص38.

واضحا في قصيدته، إذ نجد شعره يزخر بالاجترارات الجزئية حيث تبرز في شكل عبارات أو تراكيب أو جمل يجتزئها الشاعر الغماري من نصوص حفلت بها -كما سنرى- وبغض النظر عن وجودها في النص منصصة دالة على وعي الشاعر بها، إلا أنه قد لا يتعمد ذلك بل إنها تنساب انسيابا داخل النص وتتسلل إلى أسلوبه من مخزون ذاكرته ساعة إبداع نصه الشعري، ومن الشواهد التي اخترناها للتدليل على ذلك عند الغماري قوله:

مدد السماء "لأغلبن" فــلا تكن في مرية.. إن الشقي الممــتري

فطرت نفوس الصادقين بصدقها أجدر بنصر الصادقين وأجــدر[1]

ويبدو واضحا مدى التداخل الحاصل بين النص الشعري والنص القرآني المجتزأ من خلال جملة "لأغلبن" التي تنسجم تماما مع رؤية ولغة الشاعر، حيث يحدث تطابق في الدلالة الجديدة ويتحقق الهدف من الفكرة التي أراد الغماري أن يقنع بها المتلقي، كما يلاحظ بجلاء كيف يستند على الأسلوب القرآني وبطريقة تلقائية مفضية إلى الغرض الأسمى الذي أراده الشاعر وهو إقناع المتلقي بالحقيقة التي يعتنقها وينافح عنها حين يتخلى على علامة التنصيص فيتساوق مع لغة القرآن ومع ألفاظه التي تدعمه وتزيده بلاغة ورونقا وإقناعا، خاصة وأن الفكرة التي يتشبث بها الشاعر هي ذاتها التي يسديها القرآن لعباد الله الذين قد يعتورهم الشك في كلام ووعد الله تعالى من خلال قوله: (فلا تكن في مرية)، وهو اقتباس من الآية الكريمة التي وإن كان المخاطب بها هو الرسول ﷺ فإن الشاعر قد قصد بها بخطابه كلّ مسلم يؤمن بالله، ولعلنا لا نعدم التوافق بين الخطابين، ما دام المعنيان ينتميان إلى بني البشر وأن الرسول ﷺ هو معلمهم، فالآيتان المعنيتان بالاجترار هما قوله تعالى:

﴿ كَتَبَ ٱللَّهُ لَأَغْلِبَنَّ أَنَا۠ وَرُسُلِىٓ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ قَوِىٌّ عَزِيزٌ ﴾[2].

﴿ وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا مُوسَى ٱلْكِتَٰبَ فَلَا تَكُن فِى مِرْيَةٍ مِّن لِّقَآئِهِۦ ۖ وَجَعَلْنَٰهُ هُدًى لِّبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ ﴿٢٣﴾ ﴾[3].

و الغماري شاعر ذو مستوى عال من الثقافة، لذلك فهو كغيره من الشعراء العرب مغرم بتوسيع مداركه الحضارية، ويحب أن يتجلى ذلك في نصه الشعري المبدع لاسيما افتتانه بالنص

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص40.

[2]_ سورة المجادلة،الآية 21.

[3]_ سورة السجدة، الآية 23.

القرآني الخالد، كما يشير إلى ذلك محمد بنيس بقوله: «فلا عجب في أن نصادف شعراءنا ينهلون من القرآن ويعيدون كتابته في نصوصهم، فهو النص اللغوي الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية لخصوصيته وتميزه...»[1]،فهم يعودون إليه فيجترونه أو يمتصونه أو يحاورونه مستفيدين من أفكاره وصوره وأساليبه، ومن هذا المنطلق يعمدالغماري إلى النص القرآني فيقتطع منه تركيبا جزئيا غير مكتمل ويبثه في نصه بعفو خاطر كما نجده في قوله أيضا في القصيدة ذاتها (ليلى المقدسية):

أو بعد بستان السماء حدائق غلب ففز منها بأوفى أوفر[2]

فقد استقى الشاعر جزءا من الآية الكريمة بعد اقتطاعه من نصه القرآني الغائب دون تغيير أو تحوير أو تلاعب بالصياغة القرآنية لأنها تتساوق وتنسجم مع السياق الجديد والدلالة الجديدة والشاعر في الحقيقة إنما يذكر ويؤكد على الثواب الذي يتلقاه المسلم المؤمن بعقيدته حق الإيمان والمدافع عن حرماتها والمجاهد في سبيلها وهو فوزه بأعلى الدرجات في جنات الخلد أين توجد الحدائق الغلب، وهو ما سبقه القرآن بالتأكيد عليه من قبل مع اختلاف بين طبيعة الأسلوبين ضمن النصين السابق واللاحق، فالأول إخباري والثاني إنشائي، كما يتضح ذلك من نص الآية الكريمة حيث يقول الله سبحانه وتعالى:

﴿فَلْيَنظُرِ ٱلْإِنسَٰنُ إِلَىٰ طَعَامِهِۦٓ ﴿٢٤﴾ أَنَّا صَبَبْنَا ٱلْمَآءَ صَبًّا ﴿٢٥﴾ ثُمَّ شَقَقْنَا ٱلْأَرْضَ شَقًّا ﴿٢٦﴾ فَأَنۢبَتْنَا فِيهَا حَبًّا ﴿٢٧﴾ وَعِنَبًا وَقَضْبًا ﴿٢٨﴾ وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا ﴿٢٩﴾ وَحَدَآئِقَ غُلْبًا ﴿٣٠﴾ وَفَٰكِهَةً وَأَبًّا ﴿٣١﴾ مَّتَٰعًا لَّكُمْ وَلِأَنْعَٰمِكُمْ ﴿٣٢﴾﴾[3].

وفي موضع آخر من القصيدة ذاتها يتكرر الاقتطاع بالطريقة ذاتها التي توحي بافتنان الشاعر في التعامل مع آي القرآن الكريم وبولوعهبه وبأسلوبه ولغته المتميزة حتى يخيل للقارئ والدارس بأن الشاعر لم يخبر أسلوبا ولا لغة غير أسلوب ولغة القرآن، لكن حدة هذا الموقف وجنوح هذا المذهب لا يلبثان أن تتبدد قوتهما بعد ما يدرك من خلال متابعته لإنتاج الشاعر الوفير الذي أخضعه لخدمة توجهه الفكري والذي له علاقة وطيدة بالعقيدة الإسلامية، وبعد ما يقرأ أيضا ما زخر به هذا الإنتاج من تداخل مع مراجع أخرى غير القرآن الكريم كما لاحظنا في الفصل الثاني من هذه الدراسة حيث يقول في القصيدة ذاتها:

---

[1]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص258.

[2]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص40.

[3]_ سورة عبس، الآيات24 - 32.

يا ناقة الله اشربي وتضلـــــعي	فقدار يخرق فيك حدّ الخنجـــر
ولربما يعلـــــــــوك ليلا كافر	كلف بأكفر في الكنانـــة أفجر
يسقي الفصيل وطرفه في نحـــره	نشوان من دمه وإن لم ينحـــر
يا عاقرا لولا شقـــاؤك لم تكـــن	تشقى ثمود عقرت أم لم تعقـــر
قطعت يمينك حين أثمر كفـــــها	نصلا يراش به الفناء لمـــعشـــر[1]

نستشف من خلال هذا المقطع كيف يندمج النص الشعري مع النص القرآني ويلتحف بردائه فيسعفه في إبداء رؤيته والتعبير عن خلجاته فيصدر مكنونه مصورا لواقع الشاعر الذي لم يكن مختلفا في كل جوانبه عن الواقع القديم، لكن الشاعر في هذا الموضع استغل سياق الآية القديم في معالجة سياقه المعاصر بمخالفته في بعض من حيثياته فاجتزأ الاسم المركب الإضافي (ناقة الله) وهي ناقة النبي صالح (عليه السلام) التي عقرت على يد قومه ثمود بواسطة أشقاهم عصيانا لأمر نبيهم وربهم حيث منعوها من الشرب، فكانت عاقبتهم وبالا عليهم جزاء تمردهم وتجرئهم على الله سبحانه وتعالى، كما هو معروف بالقصص القرآني، لكن الشاعر ينادي الناقة في أسلوب إنشائي ويدعوها للشرب فمورد السقي متاح لها، لأن أشقى ثمود بالأمس لم تعد تلهيه هذه المسألة عن ما هو أعظم في الشقاوة والعصيان والتمرد، لأن أشقى ثمود (العرب) اليوم مستعد للمقامرة بعرضه وعرض قومه وهويتهم وأرضهم في سبيل تحقيق وتلبية أهوائه ونزواته الطائشة الهوجاء، وبذلك يكون الشاعر قد انزاح بالدلالة الأصلية إلى دلالته الجديدة من غير خرق أو تحويل للمفهوم الأصيل والمعنى الذي يقصده نص الآية الكريمة، إنما المقصود هو تعميق الدلالة القديمة الواردة بالآية في قوله تعالى:

﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَىٰهَآ ﴿١١﴾ إِذِ ٱنۢبَعَثَ أَشْقَىٰهَا ﴿١٢﴾ فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ ٱللَّهِ نَاقَةَ ٱللَّهِ وَسُقْيَٰهَا ﴿١٣﴾ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنۢبِهِمْ فَسَوَّىٰهَا ﴿١٤﴾ وَلَا يَخَافُ عُقْبَٰهَا ﴿١٥﴾﴾[2].

وثمة نصوص قرآنية أخرى اقتبسها الشاعر الغماري ضمن نصوصه الشعرية مندمجا مع دلالتها ومراهنا على قوة لهجتها وسمتها ناقلا سياقها القديم المستمر والمتواصل في عطائه إلى سياقه الحاضر الذي ينسجم معه كلية، حيث يحدث توافق وتلاقح يلد دلالة يزيدها النص الخالد عمقا ويوشيها بأحلى اللآلئ فتصدر في حلة تجمع الزمان وتختزل المسافة.

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص31 - 32.

[2]_سورة الشمس، الآيات 11 - 15.

ما الحب إلا معـــاناة مجاهـــدة سواعد الجيل يوريها وتـــوريه
يمتد بدرا على أوثان حاضـــرنا يمتد،، يختصـــر اللقيا تحديـــه
وليدع من عشق الطاغوت ناديه فليس إلا رماد الكفر ناديـــه[1]

وواضح من قوله: "وليدع من عشق الطاغوت ناديه"، أن التغيير الذي أحدثه في نص الآية التي يقول فيها الله عز وجل:

﴿ فَلْيَدْعُ نَادِيَهُۥ ﴿١٧﴾ سَنَدْعُ ٱلزَّبَانِيَةَ ﴿١٨﴾ كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَٱسْجُدْ وَٱقْتَرِب ﴿١٩﴾ ﴾[2].

لا يعد تحويرا للدلالة التي قصدتها الآية، وإن كان التغيير قد لحق حرف الفاء في الآية "فليدع" وإضافة جملة: "من عشق الطاغوت" فذلك إشارة من الشاعر إلى كل شخص يتبنى الدعوة إلى الكفر في كل زمان ومكان، فهو مثله مثل النموذج الذي تقصده الآية ممثلا في شخص "أبي جهل عمرو بن هشام" وهو الذي استعلى وأعرض عن ذكر الله وطغى وتجبر محتميا بمن يحيطونه ويؤازرونه من عبدة الهوى والشيطان، فالاجترار جلي حتى وإن كان جزئيا لاسيما وأن النصين يتفقان في الدلالة والمغزى، وفي هذا إشارة دوما إلى تمكن النص القرآني من نفسية الشاعر، وكذا تقديسه له مما جعله يتمثله في أغلب نصوصه الشعرية، فيطغى بلفظه ومعناه فيتمظهر في إبداعه، ومما تجدر الإشارة إليه أيضا في هذا التعامل مع نص الآية المذكورة أنه رغم محاولة الشاعر إعادة قراءة الآية القرآنية وفق حاضره المعيش إلا أنه لم يفلح إلى حد كبير جدا من الانفلات من سلطة النص المرجع على نصه إذ برز التركيب المقتطع من الآية الكريمة وكأنه ملصقا بجسد النص الشعري، لكنه لم يخف درجة التحامه بالتجربة التي يعانيها الشاعر. ويمكننا أن نبدي الملاحظة ذاتها في موضع أخر من ديوانه "الهجرتان".

وبعلبة ما.. حـــــرروا ما قرروا أن الخيـــول دعيّة الأعـــراب
تأبى الخيول السمر غير صهيلها إن غربوا.. أشرقن بالأحساب
والعاديات الموريات.. وإنها قدر بعهد كـــان غير كـــــذاب[3]

التركيب المقتطع (والعاديات الموريات) من سورة العاديات، قوله تعالى:

---

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 55-56.
[2]_ سورة العلق، الآيات 17-19.
[3]_ مصطفى الغماري: الهجرتان، دار المطالب العالية، الجزائر، ط1994/1، ص31.

﴿وَٱلْعَٰدِيَٰتِ ضَبْحًا ۝١ فَٱلْمُورِيَٰتِ قَدْحًا ۝٢﴾[1].

فيقسم الله تعالى في هذه الآية بالخيل التي قضى سبحانه بأن يعلق بنواصيها الخير، حيث تكون خيرا وبركة على أصحابها فيلاحظ وكأن الشاعر بوعيه التام وبقصد منه أقحم هذا التركيب القرآني المجتر في نصه إقحاما غير منسجم إلى حد ما لعدم تطابقه مع الصياغة الشعرية بغض النظر عن تطابقه في مجال المعنى والدلالة، لا لسبب لغوي معني بل لمجرد ذكره للخيول العربية الأصيلة أو من عني بشبهها فاستدعيت ذاكرته مباشرة لتذكره بالخيول التي حملت على ظهرها المسلمين المجاهدين والفاتحين فجابت بهم الفيافي والصحارى والنجوع والأقاليم، فحققوا الكثير من الانتصارات، فما لانت وما ضعفت، بل كانت مستجيبة، تتوق إلى ساح الوغى مثلما يتوق إليها ممتطوها.

وعندما يظهر الغماري انتشاءه وفرحه وابتهاجه بما تحققه المسيرة الخضراء من انتصارات تضاف إلى سجل الانتصارات التي حققتها من قبل فإنه سرعان ما يبحث في مخزونه اللغوي ويقلب صفحات ذاكرته ويراجع رصيده المعرفي فلا يجد إلا أسلوب القرآن الجامع المانع أفصح وأبلغ في إبراز ذلك المكنون، فإن اهتمت الآية بجمالية التعبير عن الحالة أو الظاهرة أو الموقف فإنها تهتم أيضا بتمتين وضبط العلاقة بين الخالق والمخلوق، من خلال الدلالات المعنوية، فنجد الشاعر في قصيدة "وسل الأمير..." يقتبس من معين القرآن ما ينجده في الإفصاح عن حالته الانفعالية التي نستشعر فيها إحساسه بالحماسة والاعتزاز بالانتماء المشرق الذي قد يمسح بعض آثار الهمجية والعار الذي علا وجه ومظهر الأمة الكالح، لكنها نشوة لم تفقده توازنه النفسي والفكري، بل إنه يظهر أكثر تماسكا وحرصا على استمرار العلاقة مع الله، ولذا يجب شكره وحمده على ما أولى عباده من نعم وهذا لسان حاله يقول مفتتحا:

أسجد لربك وأقترب وإليه في الجلّى أنب

وقل: الجزائر وأرو عن خيل مطهمة عرب

خيل الجهاد الورد يخطر في النواصي واللهب

خيل المدى الفهريّ يا كبر الجدود.. ويا نسب

يطوي الحدود صهيلها فتحا تفتح بالعجب

---

[1]_ سورة العاديات، الآيتان 1 – 2.

وتكاد تشربه الرمال يكاد يقطر كالحبب

نغم أجلّ.. من الألى كانوا فأزهرت الكثب

تتماوج الصحراء في أيامه الخضر القشب

وترى على أيامه أوراس يهزأ بالنوب

بالقادمين من الظلام على سفائن من رهب[1]

فعبارة: (أسجد لربك واقترب) التي انتزعها الشاعر من نص قرآني يصور حدثا متكامل الحيثيات، هي في الحقيقة ترد كنتيجة لما سبقها من معطيات تؤول إليها، وهي تجسد أمرا صدر من الله عز وجل إلى رسوله الكريم ﷺ بالسجود والتقرب إليه كرد فعل لحدث سبق، ولذلك وردت في خاتمة السورة وبدئت بحرف الفاء السببية دالة على علاقتها بما سبق من كلام وارتباطها به وهو أمر مهم يعكس ويقيم دلالة على قيمة السجود والاقتراب من الخالق في معالجة ما يعترض المخلوق في شؤون حياته، لكن الشاعر حذف "الفاء" لأنه بادر بذكر النتيجة استجابة لحالته النفسية ولمعاناته الشخصية، ليدل بذلك على أن المآل والنتيجة ستبقى قائمة في البداية أو النهاية، وأنه لا مناص للمرء من الإنابة إلى الله فهو وحده القادر والمعين على تغيير الواقع من حال إلى حال، هذا اجترار لقوله تعالى:﴿ فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ ﴿١٧﴾ سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ ﴿١٨﴾ كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِب ﴿١٩﴾ ﴾[2].

وإن لم يكن منصصا فإنه يعكس حالة لاشعورية أفرزت تداخلا مع النص الغائب القرآني حيث لم يكن ساكنا تماما معه بل أظهر ما يميزه عن المرجع، لأنه من المعروف أن لكل كاتب أسلوبا يتفرد به عن غيره من الكتاب أو الشعراء.

وإذا ما أدرنا قراءة الحديث النبوي الشريف في هذا المقام سنجده يتعامل معه هو أيضا بالشكل ذاته معلنا عن تواصله مع النص الديني الذي يعتبر بالنسبة له القاعدة التي يجب على كل فرد في المجتمع أن يؤسس معرفته وحياته عليها، فهذا التواصل بين النص النبوي والنص الشعري عند الغماري إنما هو تواصل روحي، كما هو تواصل معرفي وتكويني، ينشد فيه ضالته العلمية واللغوية وخبرته بشؤون الحياة حاضرها ومستقبلها.

إن الشاعر الغماري وهو يرفرف فوق الحقيقة ويحوم حول حلمه الكبير بشعره، فيملأ الدنيا

---

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في أية السيف، ص11.

[2]_ سورة العلق، الآيات 17 - 19.

بأصداء ذلك الحلم راجيا تحققه في يوم آت لا ريب فيه، غير آبه ولا مبال بأن أنفاسه قد تحصى عليه أو تلاحق أو تضايق، فهو من أجل ذلك يأوي إلى من يعصمه ويذود عنه، إنه القول الفصل الذي لا يأتيه الباطل، حديث الرسول ﷺ.

فسل "النظير" وللنظير نظائر ... ما يومها إلا ابن أمس منظر

وأضرب بحمزة في اللقاء وصنوه ... حامي الذمار على الذمار وجعفر

يا جيش أحمد يا ظلال سيوفه ... جدّ الزمان فخذ مكانك وأحذر

"لتقاتلنّ يهود" بشرى صادق ... كان إلا أية المستبصر

"لتقاتلن يهود" فأحمل واحتمل ... وأشرد بعجلك أيهذا الخيبري[1]

يلاحظ كيف اقتبس الشاعر جملة تامة وكاملة ومنصصة ليعلم المتلقي أنها نص مستقل ضمن نصه الشعري الذي يبدعه، هذه الجملة مأخوذة من نص حديث للرسول ﷺ يتحدث عن أشراط يوم القيامة، ومنها أن يقاتل المسلمون اليهود، حينها ينقلب السحر على الساحر -كما يقال- حين تقلب الدنيا ظهر المجن لليهود فتنجلي فيه الحقيقة فتسطع على كل المخلوقات، هذه الحقيقة يتخذها الشاعر الغماري وسيلة لإيصال تجربة تعرض لها تتماثل دلالتها المعاصرة مع دلالة النص الغائب/الحاضر، فيحملها تلك الدلالة الآنية الحية والعميقة، نص الحديث الشريف الذي يرويه أبو هريرة أن الرسول ﷺ قال: «**لا تقوم الساعة حتى تقاتلوا اليهود، حتى يقول الحجر الذي وراءه اليهودي يا مسلم هذا يهودي ورائي فاقتله**»[2].

ومع نص غائب من نوع آخر يتداخل الغماري معه، حيث يستحضر نصا شعريا هو عجز بيت أمير الشعراء أحمد شوقي، فيضمن نصه كاملا دون مساس بتركيبه بل وينصصه، كما فعل مع نص الحديث السابق، حيث يتوجه الشاعر من موقف ديني سياسي واجتماعي يصور حال الأمة العربية والإسلامية.

وتجوع في سينـــاء خيل ... الفاتحين يداس عشق

شتى نوايانا ولكن ... "كلنا في الهم شرق"[3]

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص 39 - 40.

[2]_ مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، ص322 – 323.

[3]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص83.

إلى بيت الشاعر شوقي الذي مثل هذا الموقف المخزي للعرب أحسن تمثيل بصدق في أحاسيسه وانفعالاته.

فتوق الملك تحدث ثم تمضـــى ولا يمضـــى لمختلفـــين فتـــق
نصحت ونحن مختلـــفون دارا ولكن كلنا في الهـــم شـــرق
ويجمعـــنا إذا اختـــلفـــــت بلاد بيان غير مختلف ونطـــق[1]

فالغماري يشتاق إلى الأمة النبيلة ويحلم بالمجتمع المسلم القوي الذي لا يرضى الدنية ويأبى الضيم، مجتمع البطولة والمجد والسؤدد، ويتمنى عودة ذلك الماضي المشرق ويأسى على حال أمته اليوم. وإذا كان الشاعر الغماري ابن التراث فإن نصوصه الشعرية زيّنت باجترارات شتى من تراثنا العربي والإسلامي التليد المضيء بالأمجاد والبطولات والمواقف الإنسانية النبيلة، حيث يعمد الشاعر إلى الاستفادة من الأمثال والحكم التي يزخر بها التراث من حيث قلبها (أي عمقها) وقالبها مستعينا بتركيزها اللغوي وكثافة معانيها، ففي أحد المواضع يقول في قصيدة "أحلام الملك الفتى":

سيظل يهواني بأنـــــف راغم وأظل اتخم جوعه بوعـــــودي
قالوا "الشعوب إذا تقاد عصية" قلت: "الحديد يفلّ كلّ حديـــد"
ملك الملوك أنا وصـــــية والد متمرس شاكى السلاح جلـــــيد
متربص بالخطـــب.. لولا طفرة أودت بتاج طارف وتلـــــــيد
سأظل واأبتاه تاجـــا معـــــرقا ويظل من جسد الجياع وقودي[2]

واضح أن النقصان الذي أحدثه الشاعر في الصياغة الأصلية للمثل الذي عرف في أكثر من قالب في بطون الكتب التراثية حيث ورد: "لا يفل الحديد إلا الحديد" وُرد أيضا: "إن الحديد بالحديد يفلح"[3] لا يعتبر تغييرا إذا ما حمل الأمر بحسب عدد الكلمات التي يتشكل منها هذا المثل حيث حذفت أداة النفي "لا" وأداة الحصر "إلا" المكونتان لأسلوب الحصر، الذي يقصر إمكانية تليين وإذابة الحديد على الحديد ذاته المساوي له في القوة، إذ أن جوهر العملية والمعنى المقصود الحاصل في

---

(1)_ أحمد شوقي، الشوقيات، ص76.

(2)_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص75.

(3)_ يعقوب يوسف بن طاهر الخوبي: فرائد الخرائد في الأمثال، معجم في الأمثال والحكم النثرية والشعرية، تحقيق: عبد الرزاق حسين، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، د.ت، ص31.

المثل العربي السائر يرد عند الشاعر كخبر أو حقيقة مسلم بها لا تحتاج إلى تأكيد، وهذا التغيير البسيط لم يفسد المبنى مادام النصان متفقين في دلالة البنية السطحية، لكن الحفر في التربة التي ينبت فيها المثل في نص الغماري سيقود إلى دلالة معاصرة توحي بأن الماء الذي سقي به عرق أو جذر المثل هو ماء آسن وأن منبته منبت سوء، لأن تحديد ذي القوة والبأس هو حرية في يد الملك الفتى الضال المستبد الذي لم ير سلاحا يردع رعيته غيره، في حين جعل الحديد لإزهاق قوة الباطل بقوة الحق، وقد ألان الله سبحانه الحديد للنبي داود عليه السلام يمكن لدينه ولدعوته ويصون الأعراض ويدافع عن الحقوق، وقد يصعب فعل هذا إلا بالتضحية وإراقة الدماء وبذل الأرواح في سبيل الحفاظ عليهم جميعا، ولعل الغماري يشير من خلال هذا المثل المركز إلى الصراع الذي يظل قائما بين قوى الشر والباطل وقوى الخير والعدل وهو صراع مستمر غير مقتصر على زمان أو مكان معينين، وقد حاول الشاعر بإضافة لفظ العموم في صياغته الجديدة "كل" ليؤكد هو أيضا الحقيقة ذاتها ويعمق دلالتها القديمة، بتوليد دلالة جديدة أشد قوة وعمقا، عندما تحول الحديد من مهمته الأصلية بأيدي الظالمين لشعوبهم وشعوب الإنسانية جمعاء. ويتحقق التداخل الاجتراري عند الغماري أيضا في قصيدته "وادي الغضا"، ففي قوله منصصا النص الشعري الغائب المجتر:

أغد بظهر الغيب نولد في مداه رياح ثوره؟

(نزجي القلاص) فتزهر الذكرى على أهداب (زهره)

ونذيع، إن جحدت (سخينة) حبنا القدسي سره[1]

يتداخل مع النص الشعري الغائب للشاعر العربي مالك بن الريب مقتطعا من شطر بيته الثاني.

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا[2]

فيحدث تغييرا طفيفا في الجزء المقتطع "أزجى القلاص" الذي ورد أصليا بلفظ المفرد المتكلم العائد على الشاعر نفسه، حيث ينقلب في النص الحاضر إلى لفظ جماعة المتكلمين، فتمتزج الجملة بالبنية اللغوية الجديدة الخاصة بالغماري، وتمتزج تجربته بتجربة الشاعر المستدعى، لكن التجربتين على طرفي نقيض، فمن حالة مضطربة قلقة يعتريها التشاؤم والاستسلام للأمر الواقع، إلى حالة متأهبة ويقظة يسودها الطموح والارتياح لما ستهب به رياح المستقبل، خاصة وأن صاحب الحالة هذه ينعم

---

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص41.

[2]_ مالك بن الريب: الديوان، تحقيق: نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، الكويت، مج15، ج1، ص88.

بمن يشاركه أماله وأحلامه وتوقه للغد الأفضل الذي يعد بعموم الخير، وتتحول المعاناة إلى تحقيق كل مرغوب.

كما يلجأ الغماري إلى اقتباس بعض المقولات التي يشيع استعمالها في كلام العامة والخاصة لشهرتها وذيوعها كمدلول يعرض واقعا سابقا انتهى أو بقي مستمرا لعلاقته الوطيدة بممارسة الحياة كالمقولة التي ترد في مضمون قصيدته "موال رافض":

الدرب مثلك موحـــــش إلا من الأشباح تشرب من دم الشهداء

والورد في جفن الظلام مجـــــرح هل جرمه إلا عبير ضـــــــــياء

أه. وأوغل في الغياب حضـــوره وترا.. يواري جرحه بعـــــــزاء

اليوم خمر.. أه تلك خرافـــــــة اليوم رفض مورق الأمـــــــداء

متوثب كالجمـــر يخترق المـــدى متربص بالظلـــــمة الزرقـــاء[1]

جلي أن التداخل قد تحقق في الجملة الاسمية المتضمنة "اليوم خمر" وهي المجتزأة من قول امرئ القيس "الملك الضليل": اليوم خمر وغدا أمر [2] لأنه راح يطلب سرابا بقيعة يحسبه ماء، بعد مقتل أبيه، وأنى لشخص فقد الأهل والأصحاب والمؤازرين بسبب لهوه ومجونه، أن يثأر لأبيه وينتقم له من قاتليه وهم من هم من القوة والمنعة، ولعله أجّل البتّ في هذا الأمر إلى اليوم الموالي (الغد) ليوم سكره وعربدته هروبا مما ينتظره من عبء ينوء كاهله بحمله، إذن فهو الاستسلام المحقق بعينه، الذي سكن عمقه وخيم في خلده وكيانه، بعدما رأى الحقيقة جهرة، لكن شاعرنا يستحضر هذه التجربة من خلال استحضار أهم حيثياتها بصياغتها المركزة التي تختزل البعدين الزماني والمكاني، ويقتطعها من سياقها ليضعها في سياقه الجديد المعاصر الدال على موقفه الرافض لهذه العقلية السقيمة وهذه الشخصية البائسة، دالا بذلك على رفضه للهوان والاستكانة والخضوع، متمسك بالشخصية المتأهبة والمتوثبة والمنافحة عن حقها في ممارسة حياة كريمة، طامحة لدحر الظلام ووأد اليأس والفشل إلى الأبد.

---

[1] _ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص151.

[2] _ الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، ص24.

وفي قصيدة "أمد إليك الأغاني" يقتبس مجترا قولا شائعا ومنتشرا، كثيرا ما تردده الألسنة العامة والخاصة معا قديما وحديثا وهو "ليت شعري" في قوله:

صلبت رجولتي ونعيت كبري ولدت من الأســـى برماد صبـــر

ولمـــــمت الغناء ورود حلم وفتحت النشيد جفـــــون زهـــر

وعانقت الأماني والمـــــــرايا وزادي في الأماني"ليـــت شعري"[1]

تظهر من خلال هذه الصياغة مقدرة الشاعر الغماري على تسخير اللغة القديمة وإخضاعها لأدواته الفنية حين أعاد تشكيلها في بنائه اللغوي الجديد، لتعبر بدقة عن حالته النفسية وعن موقفه الفكري الجديد الذي يتكئ على المضمون القديم الذي يشتمل على حيثيات صدور الصياغة القديمة المتمثلة في قول قائل "ليت شعري" معبرا عن تمنيه لو علم أو يعلم بالخبر، وقد ورد استخدامها عند كثير من الشعراء.

وإذا قرأنا قول الشاعر الذي جعله ردّا على العالم الغربي الذي يضمر الحقد للملة السمحاء ولأهلها، ويمكّن للعلمانيين دعاة اللائكية من أبناء هذه الملة الذين انسلخوا عنها وسلكوا طريقا آخر يبغون عرضا زائلا:

وتباهوا باللائـــــــكية.. حـــتى أصبح الكـــفر سيمة الظـــرفاء

وأتوا بالضجيج من ترف الغـــــر ب.. وباهوا بالملـــــة الجـــذاء

ثم صالوا بها على الدين والدنـــ ـــيا وجاؤوا بالكذبة الصفراء[2]

فإننا ولا ريب نجد أن الغماري يستعين أيضا بالكلام اليومي العام الذي ينتشر استعماله لدى العامة والذي يتمثل في شبه الجملة المتكونة من الاسم المجرور وصفته: "بالكذبة الصفراء" وحسب علمنا فإن الكذبة المتعارف عليها لدى جميع الناس الذين يمارس الشاعر حياته بينهم هي من جوهر واحد هو الكذب، الذي هو صفة من صفات المنافق، ولم يسبق لهؤلاء الناس أن عرفوا لونا لهذه الصفة من قبل لكن الشائع استعماله لدى العموم هو الضحكة الصفراء، التي يتفاعل معها الوجدان، ولا يكون محلها القلب، لأن فاعلها يضمر وراءها الخبث والمكر، أو عدم انسجامه الصادق مع من يبديها له، ولعل الغماري يقصد بمنح اللون الأصفر للكذبة أيضا هذا الموقف المراوغ وسواء أكان

---

[1]_مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص25.

[2]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص12 - 13.

الضحك أو الكذب أصفر فكلاهما يدل على مجانبة الصدق والحقيقة، وعلى المخاتلة والمباهتة والنية السيئة المبيتة.

ولا ضير في أن يتداخل الشاعر مع الكلام اليومي العام، إذا كان قصد الشاعر هو إدماج هذا الكلام في النسق العام للنص الشعري، وهذا رأي تبناه بعض النقاد أمثال محمد بنيس الذي أشار إليه في مؤلفه، إذ يرى بأن هذا الأمر ماهو إلا استكشاف لمقدرات في اللغة لم تستغل، وتنميته لبذور لم تستثمر، وليست إلا عودة بالشعر إلى سر حيويته، وهو الاقتراب من لغة الكلام التي ينطق بها أبناء الأمة، وإنما هو إغناء للكلام الشعري، وهو نص غائب لا تقل أهميته عن المتون الأخرى[1].

ومن الكلام اليومي الذي استرفد به الشاعر نصه وقرأه بشكل اجتراري ساعده على استثمار بذور أينعت في نصه فأثمرت نصا جديدا تتزاوج فيه الأزمنة والأمكنة فتنجب سياقا حيويا معاصرا، قوله من قصيدة: "غنيت جرحك" مخاطبا "خضراء" التي يهيم بها ويشدو بحبها في كل ناد ويبثها مواجده:

وخلف لبنان ما تدرين من فـــتـــن تفرعت من عيون "الأوف" أبعـــادا

الراكضون وراء الصمت يرهبـــهم أنى أرى سيفك البـــدري ميـــعادا

تألهوا في الدروب السمر.وانتفـــضوا سيفا على الحق، مسعورا، وجـــلادا

لا ترحمي، يا خيول الفجر واقتحمي مواسم العهر.. مدى الورد أعيادا[2]

نلمس حب الشاعر الغماري الصادق لأمته العربية والإسلامية وغيرته على وحدتها، فضلا عن ما يتميز به من رقة القلب الذي طهره الإسلام، فعصمه تدينه بالإسلام الحنيف ومثاليته السامية من الإثم والدنس، فيكون ذلك وازع لشن حربه على الفتنة التي تصيب الإخوة الفرقاء الذين يجمعهم التراب والتاريخ والدين والعادات والتقاليد في بلاد الشام، كما يجمعهم الرصيد والتراكم المعرفي والثقافي، وهو ما جعل الشاعر يستحضر إحدى تيمات الفن والفلكلور الشعبي وهي المتمثلة في لازمة الموال الشامي المتعارف عليها لدى المختصين في التراث الغنائي (الأوف أوف) وهذا يعد مؤشرا من مؤشرات الترابط والتلاحم بين أهل هذه المنطقة العربية، وفي انزياح لغوي جديد من إيجاز التعبير وتكثيفه، وبقدرته الفنية يتمكن من تقليص مسافة وصول النص إلى المتلقي والإحاطة بمشاعره، وهذا

---

[1]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص272.

[2]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص21.

ما نجده يتكرر عند الشاعر من خلال نصوص حاضرة أخرى، كنص قصيدة "جزائر الحاضر المعطار":

لا تسألي "نفري الوجد" عن أرقـــي هل جمره الصب.. إلا بعض نيراني

تصوف العشق في عينيه.. مزدهرا فهل درى.. أن عشقي سر وجداني

لا تسأليه عن الآهات.. أعرفـــــها هل كانت الأه.. إلا بعض ألحـــاني[1]

وفي موضع آخر من قصيدة "أرجوزة الأحزاب":

أرجوزة تضمخت ألحـــانا أرسلت فيها العقل والوجدانا

في زمن.. ينحل أو يـــرابي أرجوزة من شـــــاعر جـــواب

ونفس يضيء كالشـــهاب ورقصة في دبـــكة الأحـــزاب[2]

كلمات: "الأوف" و"الأه" و"الدبكة" مصطلحات مستقاة من التراث الشعبي الغنائي الذي تلتف حوله شعوب الأمة العربية، والشاعر باستعماله لها يعكس واقعا عربيا أصيلا ضاربا في القدم كما يعكس جانبا مهما من العقلية العربية الذي لا يمكن بحال أن يغفل أو يستغنى عنه، وهو يمثل نصا غائبا لا تقل أهميته عن المتون الأخرى، وتظل الثقافة العربية بتراكمها الواسع وبمختلف اهتماماتها حاضرة في المتن الشعري، والشاعر إذ يجتر هذه الكلمات فإنه يكون قد قام بجولة في التراث الشعبي العربي الذي لا ينفد معينه، وبقراءته هذه يكون قد أعاد المتلقي إلى هذا التراث الذي أضحى بعض الدارسين يعتقدون بأنه مهمل ولا علاقة له بالنص الشعري، فيقوم الشاعر بقراءته بصفة واعية ثم يعيد كتابته بعد إخضاعه لنسق نصه الشعري الحاضر الذي يحول اتجاه الرؤية[3].

وبعد القراءة تلو القراءة المتأنية والفاحصة للمتن الشعري عند الغماري والتوغل في عمق بنيته النصية ومقاربته، نجد الشاعر لم يمارس الاجترار للنصوص الغائبة على وجه تداخلي واحد، بل إنه استخدم الاجترار المحور أيضا، معتمدا على تفجير طاقته اللغوية مسخرا ما حجب أو نسي في القواميس ليشكل بذلك لغته السامية المتفردة، الممزوجة بتخيلاته التي يبنيها من مشاهد الحياة اليومية ويستوحيها من الواقع الذي يعيشه وطنه العربي والإسلامي، مراهنا على ما تتزود به لغته الشعرية من

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص101.

[2]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص70.

[3]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص267.

حمولات إيحائية ورمزية، وهو ما يتيح لنا أن نقول بأن الشاعر ميّال إلى هذا النوع من الاجترار الذي يستعين به الكتاب والشعراء الآخرون أيضا، حيث لم يعد مثلبة أو منقصة تخدش سمعة المبدع أو تسيء لمكانته بين الأدباء والكتاب، كما لم يعد للتعامل مع النصوص السابقة علاقة بالتفسير الأخلاقي الذي شاع في الدرس القديم (السرقة الأدبية)، مادام الهدف من ذلك ليس التعدي على إبداعات الآخرين وليس عدوانا على محصولات قرائحهم «وسبب هذا أن الطريقة الشعرية تعتمد على التداعي، والتداعي يسوق محمولات (تكاد) أن تكون ضرورية، تمتد من عناوين الصحف إلى محفوظات أيام الطلب إلى ألف ليلة وليلة...»[1]، فاستحضار الشاعر الغماري للنص الغائب بواسطة الاجترار المحور هو الذي يرسم له شخصيته الإبداعية المستقلة، وسنوضح هذا عبر سوقنا لبعض النماذج النصية كي نبين من خلالها كيف يقرأ الغماري النص الغائب ويتعامل معه وفق الاجترار المحور، ومدى نجاحه في إضافة البعد الجمالي والفني إلى نصه فيدهش القارئ ويستدرجه إلى ناره، ويضاهيه في الأهمية أيضا أن يوفر للقارئ البعد المعرفي أو ما يصطلح على تسميته بالمعرفة الجمالية.

ومن بين النصوص الغائبة المحورة الكثيرة التي يحفل بها النص الشعري الحاضر لدى الغماري والتي يكون قد أخضعها للغته بعد أن انزاح بها عن صياغتها الأصلية، قصد تقديمها في ثوب جديد "لغة ورؤية"، "مبنى ومعنى"، فيعمد إلى النص المتكامل السابق فيزيد فيه أو ينقص، يقدم فيه أو يؤخر ليضعه في نصه اللاحق بانسجام تام يحقق الغرض الجديد، ورؤيته الشعرية الحديثة، ففي قصيدة "حديث الذاكرة " يقول:

هو البحر..

يرسم ذاكرتي

يبدع الحرف

يبدؤه ويعيده..[2]

في هذا المقطع نلحظ تصرف الشاعر في النص السابق وهو قوله تعالى:«إِنَّ بَطْشَ رَبِّكَ لَشَدِيدٌ، إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَيُعِيدُ»[3].

---

[1]_ إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1955، ص24.

[2]_مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص67.

[3]_ سورة البروج، الآيتان 12 - 13.

حيث شمل التشكيل اللغويّ والدلالة معا، ويتعداهما إلى صياغة ودلالة جديدتين يتلاءمان مع المغزى الذي يريد أن يثبته، فقد حافظ الشاعر على الضمير الدال على الغائب "هو" ذي الحضور القوي لأنه المحور الذي يتحرك حوله وبه الحدث، فهو الله سبحانه في الآية الكريمة وهو البحر في النص الشعري، هو الله الذي خلق الإنسان فرسم له بداية ونهاية (يبدأ ويعيد) فعلان مشكلان لجملتين فعليتين إحداهما معطوفة على الأخرى فاعلهما مستتر محذوف وجوبا بسبب العلم المسبق به، وهو البحر في النص الشعري الذي يصنع الإبداع لدى الشاعر ويستثير قريحته ويطلق لسانه وبريق لغته ووهج حرفه في البدء وفي المنتهى، حيث يبدو التلاحم كبيرا بين النصين رغم اختلاف السياق بينهما لكن الحضور القوي للنص الغائب أكسب النص الحاضر قوة في البناء والدلالة، وفي موضع آخر من قصيدة "حمامتان وبندقية":

لا القهر يثني من مسافات الجهاد.. ولا الجليد

أبدا.. ولا الدولار.. إن جنت مراياه الحقود

إنا فتحنا.. فانتحر يا أيها الرهق البليد

إنا نموت مجاهدين.. وملئ ثورتنا الخلود[1]

إذا أمعنا النظر في علاقة هذا النص بالنص القرآني الذي تداخل معه وهو الآية الأولى من سورة الفتح التي تستهل بالحرف المشبه بالفعل "إنّ" الدال على التوكيد الذي لا يخالطه شك أو مواربة منسوبا إلى نون الجماعة الدالة على المفرد المعظم لنفسه وهو القوة صاحبة الحق التي بيدها الأمر كلّه، القاضية بوقوع الفتح اليقيني الذي سبق في علمه تعالى:

﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا ﴿١﴾ لِّيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُّسْتَقِيمًا ﴿٢﴾ وَيَنصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَزِيزًا ﴿٣﴾﴾[2].

سنلاحظ أن تصرف الشاعر في النص القرآني الغائب لم يتعد الاقتطاع، فالدلالة الأصلية بقيت على حالها والفضاء الديني هو ذاته، بل إن توظيف الشاعر لهذا النص أكد الدلالة السابقة التي تتجلى فيها الاستجابة لروح التحدي واليقين بالانتصار، والثبات على الطريق رغم أن الواقع غير الواقع

---

[1] _مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص122. يهدي هذه القصيدة إلى الطالبة المسلمة التي تعتز بلباسها الإسلامي و لم يمنعها من حمل السلاح الحديث.

[2] _سورة الفتح، الآيات 1-3.

والسياق غير السياق وهيهات بينهما، لكن القديم أكد الجديد ورفع اللبس الذي قد يعتور النفس، وقد أسهم الشاعر في إزاحة الضباب بتقديمه لمفتاح النص الذي يدفع القارئ إلى إبراز النص السابق الذي يبدي التماثل والتوافق في المواقف بين القديم والجديد، لكن التلاحم والتوافق يخفت أحيانا ولا يبدو واضحا بين النصين السابق واللاحق، إلا من خلال تقديم المفاتيح التي تفتح ما أغلق وتفسر ما عمي وأبهم لدى القارئ الذي يسبر أغوار النص باحثا عما يتوارى خلف بنية النص من دلالات ذات قيمة فنية، وهذا ما نعثر عليه في قول الشاعر في قصيدة "إلاك يأبى الدرب":

ويعانقون الموج أقدارا على الناعين غضبي

تمتد في الماضي الجريح

فتزهر الخضراء حبا

زاد لها الشوق المقدس

من رؤى الماضين سكبا

في مقلتيك الله

ميدي

وازرعي الساحات قضبا

وعلى الجفاف المر..

ثوري..

واسكبي عنبا وحبا

فلأنت، والفقراء ملحمة الضياء

تشل حجبا..

وتفك قيد الثائرين

تلمهم دفئا وقربا

وتخايلي مطرا..

حدائق..

من ربيع الضوء غلبا[1]

يلاحظ في مثل هذا الاجترار المحور عدم الاسترسال في توظيف النص الغائب، حتى لا يدع القارئ يتعقب دقائق وتفاصيل النص السابق مع المحافظة على الخيط الواصل بين واقع قديم وآخر جديد وبين معنى سابق وآخر لاحق، لذلك نعتقد أنه ليس سهلا اكتشاف التعالق بين هذا المقطع وقوله تعالى واصفا النعم التي يعرضها على من رضي عنهم من عباده في مستقر رحمته في قوله سبحانه:

﴿ فَأَنۢبَتۡنَا فِيهَا حَبّٗا ٢٧ وَعِنَبٗا وَقَضۡبٗا ٢٨ وَزَيۡتُونٗا وَنَخۡلٗا ٢٩ وَحَدَآئِقَ غُلۡبٗا ٣٠ وَفَٰكِهَةٗ وَأَبّٗا ٣١ مَّتَٰعٗا لَّكُمۡ وَلِأَنۡعَٰمِكُمۡ ٣٢ ﴾[2].

إنها مجرد إلماحة من الشاعر سرعان ما ترد القارئ إلى واقع النص الحاضر، وكأن الشاعر يقوده في خضم نصه نحو سياقه الذي يخشى عليه من الذوبان والتلاشي في فضاء النص الغائب الرحب لأنه ليس هو الغاية بل قد يكون صدر عنه بطريقة لاواعية ومن غير قصد منه، وكأنه يبادر بالثواب في الدنيا، لأن العقيدة التي عشقها الشاعر وتمسك بها تؤتي عطاياها وثمارها الغضة، إن في الدنيا أو في الآخرة على حد سواء، وإن وردت الكلمات المستقاة من الآية موزعة على أسطر المقطع بشكل يتفق وسياق النص الجديد، إلا أن طيف النص القرآني يظل يلوح بأضوائه في مخيلة القارئ، ولا يمكن إبعاده، لكن الشاعر بصياغته الجديدة تمكن من كسب تأييد هذا القارئ وإقناعه بمآثر "خضرائه" التي أصبحت حقيقة ترى بعين اليقين. ويستل الشاعر النص الغائب من سياقه أيضا في موضع آخر من قصيدة "الدرب لا يجفو صاحبه":

وجزائر الألم المجاهد لم تزل تلد الجهاد

لما تزل ترويك، يا تاريخنا، سبعا شدادا..

هما بذاكرة الدروب السمر بكرا.. لا معادا

كنّا به سفرا..

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص164 - 165.

[2]_ سورة عبس، الآيات 27 - 32.

وكان حضوره في الدرب زادا[1]

يتداخل في هذا المقطع مع الصفة والموصوف المنصوبين المأخوذين من قوله تعالى:

﴿ ثُمَّ يَأْتِي مِنْ بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ﴾[2].

وقد أراد بهذا النص السابق السنوات السبع العجاف التي يعم فيها القحط ويحل الجفاف فتكون سببا في توطيد أسس نظام جديد مبني على التوحيد، لكن الشاعر بدّل السياق وحور الدلالة التي تعني دائما الشدة، لكن شدة البطش التي يشير إليها النص الحاضر وهي الصفة، مسندة لمستبد لا يرحم، سلط ظلمه وقهره الشديدين على الآمنين المسالمين سبعا من السنوات، لكن هذه السبع الشداد هي التي صنعت تاريخ وأمجاد هؤلاء، هذا التوظيف القرآني المحور أكد الدلالة الشعرية وأوصل المعنى المركز، من غير تشبع كامل أو تماه يفضيان إلى مشهد مكتمل قائم على التداخل بين النصين. ومن التداخل أيضا مع النص القرآني بشكل محور في قصيدة "بغداد":

رهج يجن على الفرات ومزعـــــــة عاد تثير سعارها وثـــــــــمود

تتمزق الأبعاد عبر حضـــــــــورها فحضورها لغيابها مشـــــــدود

كانت.. فشلت في الدروب أصـــالة وطغى على وجه الفرات شـــرود

وتسكعت قيم الرمـــــاد... فدربنـــا غجر تزمّ خيامهم و"يهـــــــود"[3]

هذا النص يتداخل مع قوله تعالى:

﴿ وَإِن يُكَذِّبُوكَ فَقَدْ كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ وَعَادٌ وَثَمُودُ ﴿٤٢﴾ وَقَوْمُ إِبْرَٰهِيمَ وَقَوْمُ لُوطٍ ﴿٤٣﴾ وَأَصْحَٰبُ مَدْيَنَ ۖ وَكُذِّبَ مُوسَىٰ فَأَمْلَيْتُ لِلْكَٰفِرِينَ ثُمَّ أَخَذْتُهُمْ ۖ فَكَيْفَ كَانَ نَكِيرِ ﴿٤٤﴾ ﴾[4].

تتحقق الإحالة على النص السابق لمعرفة القارئ به وبتاريخ قوم عاد وقوم ثمود اللذين يذكرهما النص القرآني في الغالب متحدين ضمن خطاب واحد لأنهما يتكاملان في إحاكة المكر وإحداث الفتنة، وتبدو الرؤية الشعرية واضحة في التعريض بهما وإبراز قبحهما ودناءتهما اللتين بقي أثرهما

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص187.

[2]_ سورة يوسف، الآية 48.

[3]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص48.

[4]_سورة الحج، الآيات 42 - 44.

مستمرا يوقظ الفتنة كلما نامت في الأرض بين البشر إلى يوم الناس هذا، لأنهما وإن أبيدا من على وجه الأرض، فإن نسلهما وعقليتهما ونفسيتهما الشريرة لازالت تقاوم من أجل البقاء وتنافس الخير وتزاحم الصلاح لتكتسحه كلّما خفّت أواره وصدّ عنه أهله أو غفلوا عنه، فتصرف الشاعر في النص الغائب، لم يكن مجرد تقديم أو تأخير، بل إنه أراد إسقاط رؤيته المعاصرة في استنفار الهمم المتقاعسة واستنهاض العزائم الخائرة اتجاه هاجس عدوّ واحد.

وفي نموذج آخر يسترفد النص الشعري النص القرآني أسلوبا ودلالة من غير استغراق في عمق الدلالة السابقة، يقول الشاعر في قصيدة "سفر في مسافة الشوق":

يغيب الأين.. واللاأين في أبعادها السود

ويمطرها الزمان المر شلاء الأغاريد

تناست وجهها.. فعنت لمعبود.. ومعبود[1]

يتداخل النص في البيت الأخير مع الآية الكريمة:

﴿وَعَنَتِ ٱلْوُجُوهُ لِلْحَيِّ ٱلْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا ﴿١١١﴾ وَمَن يَعْمَلْ مِنَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَا يَخَافُ ظُلْمًا وَلَا هَضْمًا ﴿١١٢﴾﴾[2].

بشيء من التدبر في كيفية تسرب هذا المعنى إلى ذهن الشاعر، سنجد أن الآية تسللت إلى خلده فاتخذت لديه مسارا نفسيا ذا بعد شعوري يرتبط بأمته التي تناست وجهها الذي كرمه الله وأعزه ورفع مكانته، لكنها رضيت بالذي هو أدنى ففضلت الخضوع، وقد حور الشاعر الصياغة الأصلية بقصد دلالته الجديدة حيث حول الفاعل "الوجوه" وقلبه إلى مفعول لأنه ليس عمدة في جملة النص الشعري، فالفاعل ضمير مستتر عائد على متقدم كان قد ذكره الشاعر في المقطع الذي سبق، بالإضافة إلى تحويل الفاعل في الآية من صيغة الجمع إلى صيغة المفرد، وتحويل العبودية من الله عزّ وجلّ في نص الآية إلى معبود غيره قصده النص الشعري، ليعطي دلالة عكسية لدلالة الآية تتلاءم مع تجربته الذاتية.

وقد يشمل قصد الشاعر في عملية التحوير التي يحدثها على النص الغائب، التلاؤم مع الوزن

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص98.

[2]_ سورة طه، الآيتان 111 - 112.

والإيقاع الذي انتهجه في نصه مثل ما هو موجود في قصيدة "لن تموت الحقيقة":

أليلاي.. إن يمطروا.. فسراب يزلزل باليأس أعماقـــيه

وإن يهمسوا.. فنعيب الحيارى يجرح بالشوك آذانـــيه

وإن يفعلوا تشمـــــئز النفوس وتشكو إلى ربها جاثيه[1]

يجعل الشاعر الآية في قوله تعالى:

﴿وَتَرَىٰ كُلَّ أُمَّةٍ جَاثِيَةً كُلُّ أُمَّةٍ تُدْعَىٰ إِلَىٰ كِتَابِهَا الْيَوْمَ تُجْزَوْنَ مَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ﴾[2].

منطلقا إلى رؤيته الفنية والفكرية معا، التي تخصه بعد تحوير صياغتها وسياقها وتركيبها تركيبا جديدا، ينسجم مع القافية التي اعتمدها وفق النسق والفاصلة القرآنية، لاسيما سورة الغاشية التي تتكرر فيها هذه الفاصلة فتكون علامة مميزة لها، ولعل اللافت في نسق النص الشعري أنه قد التزم رويا معينا (أعماقيه – أذانيه – جاثيه) ومن ثمة فرض عليه النسق والسياق القرآنيين اللذين يتشابهان مع نهايات أبياته، فيكون الشاعر حينئذ قد صب تركيزه واهتمامه على السمت الإيقاعي حرصا على انسجام الجرس الموسيقي في أذن القارئ والمتلقي بالإضافة إلى حرصه على تأكيد الدلالة الشعرية المعبرة عن حالة التأزم التي تختلج في أعماقه، ووضع القارئ فيها بذكاء فني موفق، حين لم يصرح باجتراره لنص الآية صراحة معهودة، بل ترك له الأمر كي يكتشفه مستعينا بنبر القوافي على تذكر الدلالة الماضية وانتعاشها في نفسه والقصيدة مقفاة لكلمات تنتهي بروي (الهاء) الساكنة.

ونحن إذ نبصر الشاعر الغماري يتحرك في ألقه الفني قاصدا إبداع النص الجديد، معتمدا على ما يقبع في مخزون حافظته من رصيد وهو حر في ذلك، لأنه يباح له ما لا يباح لغيره على رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يقول: «الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»[3]، فإننا نجد الشاعر الغماري مطلق اليد وموفور السلطة في تحرير

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص56 – 57.

[2]_سورة الجاثية،الآية 28.

[3]_ نقلا عن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص243.

الكلمات من قيود مقاصدها التي وضعت لها ضمن نصوصها الغائبة، يشاركه القارئ في هذه المهة ولذلك نستطيع أن ننظر إليه وهو يعيد الكلمة إلى أصلها الأول متداخلا بشيء من التحوير في قوله في قصيدة "قدر المسافة أن تسودي" مخاطبا ليلى الرمز:

ليلى إلـــــيك مســـافر وتري.. ويكفر بالحـــدود

وبكل ما زرع الجـــفاف وما بنت سود الزنـــــود

أنت المواسم، يا دروب الضوء يا حبّ الحصيـــد[1]

مع قوله تعالى:

﴿ وَنَزَّلْنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً مُّبَـٰرَكًا فَأَنۢبَتْنَا بِهِۦ جَنَّـٰتٍ وَحَبَّ ٱلْحَصِيدِ ۝٩ وَٱلنَّخْلَ بَاسِقَـٰتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ ۝١٠﴾[2].

ويكفي أن نقرأ البيت الأخير من المقطع المذكور حتى يبدأ في مخامرتنا شعور سريع بأننا قد سمعنا أو قرأنا هذا من قبل، وسرعان ما نكتشف الآية الرحمانية المذكورة التي يتداخل النص الحاضر معها، معوضا الواو العاطفة على ما قبلها بياء النداء التي تسبق المنادى المركب الإضافي "حب الحصيد" الذي يتحول من نعمة خلقها الله فأسداها للإنسان تكريما له، إلى شيء مشخص ذي أهمية كبيرة وحضور قوي في حياة الشاعر وبني الإنسان عموما، فكأن الياء هنا تنبه وتنوه بعظمة هذه النعمة، كما تنبئ عن تصعد انفعال الشاعر وكشف ما يكن من طاقة مخبوءة لفظتها الياء من الأعماق وفي هذا أيضا برهان على أن تحقيق الأمل وتجسيد الأمنية قريب رغم بعده الذي يظهر وذلك ما يجعل الشاعر متفائلا بعودة النهوض من الوكدة والمعافاة من العلة والانتفاض ليزول الألم والأسى وتقبل الأعياد والمسرات، ويعود المجد الآفل الذي ظنه الأعداء أفولا أبديا.

وتتجلى صورة الاجترار المحور لدى الغماري أيضا في قصيدته: "أسرار الغربة" حيث يتداخل مع قوله تعالى:

﴿ٱللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ ٱلْحَدِيثِ كِتَـٰبًا مُّتَشَـٰبِهًا مَّثَانِىَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ ٱلَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَىٰ ذِكْرِ ٱللَّهِ ۚ ذَٰلِكَ هُدَى ٱللَّهِ يَهْدِى بِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَمَن يُضْلِلِ ٱللَّهُ فَمَا لَهُۥ مِنْ

[1] _ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص139.

[2] _سورة ق، الآيتان 9 - 10.

هَادٍ ﴾[1].

من خلال قوله:

الحب لولا الحب يا حسناء.. ما اخضل الوجود

الحب أغلى ما حوت شفة.. وما غنى قصيد

يمتد كالأمل المديد لأنه الأمل المديد

عجبا.. أنملك ناره؟ وتظل تعلكنا القيود

نحن الذين بحمده صلوا... فحطمت السدود

وانشل في الصحراء وجه تقشعر له الجلود[2]

فيقتبس عبارة "تقشعر له الجلود" بعد أن غير التركيب فأضاف شبه الجملة المتمثلة في الجار والمجرور "له"، ضمير الهاء العائد على الفاعل المتقدم الذي سبق ذكره "وجه" وعرف "جلود" بالألف واللام "ال" المعرفة بعد ما كانت معرفة بالإضافة، لأنها في النص الشعري تصاب بالقشعريرة لدى كل البشر، لأن هذا الوجه مرهب ومخيف لا يستطيع أحد من الناس أن يصمد أمامه، لكن هذا الوجه لم يستطع هو الصمود وأصيب بالشلل أمام وجوه كان سلاحها الإيمان والصلاة لمن هو أقوى من كل شيء في الوجود، وباعتماد الشاعر على النص القرآني استطاع أن يجعل من دلالته القديمة تأكيدا لدلالته الجديدة ويزيدها غناء وجمالا.

وبعد استخدام الشاعر الغماري للنص القرآني شيئا فشيئا ينضج التداخل عنده معه ويبلغ مستوى رفيعا يؤكد رؤيته الجديدة الملتصقة بأسراره وعجائب صنعه في المجال الرؤيوي والبنائي، حين ينسج على منواله ويمتح من ظلاله نصا جديدا متفتحا على بعد روحي وآخر لغوي رائع الشفافية ويسبح في سياقه الكلي في كثير من تفاعلاته معه، من خلال نصوصه الحاضرة التي تثبت احتشاد اهتمامه بالنص القرآني بوعي رفيع المستوى، يتضافر مع تطور كبير في التقنيات الفنية التي يستخدمها، ومنها بالإضافة إلى ما سبقت الإشارة إليه في النماذج السابقة ما نلاحظه في قوله في قصيدة "براءة":

---

[1]_سورة الزمر، الآية 23.

[2]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص137 - 138.

إسق الرفاق

وللشهيد ذكرى وأغنية وعيد

إسق الرفاق

ودعك من ماض هلامي تليد

إسق الرفاق فربما طرب العبيد

من سكرهم.. ويثور فلاح ويكبر عامل

وتميس بيد

وتطل بالحلم الترابي الرغيد

من خلف شطآن

شمس تطل من الموانى

شمس مهربة كأسورة الغواني

شمس تباع بقصة تروى

وأرصفة.. وحان

وغثاء سمار وريح

وطن ينوء بها جريح

وطن تعاقره الرفاق

كأسا من الفوضى دهاق[1]

عندما تبرأ الشاعر من الرفاق الذين يسيئون للوطن وللأمة ولماضيهم الذي يحوي كل مآثرهم وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعا، وجد نفسه منساقا نحو سياق قرآني يبرز حدثا ذا شأن، يتخالف مع السياق الجديد، إذ يتعامل معه الشاعر تعاملا ضديا يعكس تشربه لأسلوبه ومعاكسته لمعناه في قوله تعالى:

[1]_ مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص69 - 70.

﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا ﴿٣١﴾ حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا ﴿٣٢﴾ وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا ﴿٣٣﴾ وَكَأْسًا دِهَاقًا ﴿٣٤﴾ لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلَا كِذَّابًا ﴿٣٥﴾﴾[1].

فقد جعل الشاعر فضاء هذه الآية فضاء للنص الشعري أيضا وإحالة إلى مضمونها، مرتكزا على ما يشكله واقعه الذي يعاني من معضلات مزمنة على كافة المستويات، وقد زاده تأزما بأبناء الوطن الذين يلاحقون السراب وينشدون الخير من غير أهله، ولذا قرر الشاعر أن يخرج من هذه الفوضى التي يرزح غيره تحت أثقالها وأعبائها واختلاط موازينها، ويبرأ من هذه الفوضى التي تسيء للعقل والضمير معا، وقد استخدم للتعبير عن هذه الحال الصفة والموصوف "كأسا دهاقا" بعد أن صرف الصفة إلى غير موصفوها القرآني فحولها إلى موصوف آخر يقره السياق الجديد وهو "الوطن" الذي تضاربت فيه الأهواء وتلاطمت به أمواج الأفكار والرؤى واختلفت به السبل وعبث به المعربدون، وإن ما نلمحه في هذا البناء الذي هو عبارة عن جملة مفتاحية تجر فضاء بأكمله، لا يكفي فيه الربط بين النصين القرآني والشعري، بل إنه يحرك مخيال القارئ ليصير قريبا من حدث السياق القرآني فيعاينه بالقدر الذي يخدم رؤية النص الجديد، إذ بالارتكاز على ما تنتجه الدلالة القرآنية، يحاول الشاعر من خلال آخر سطر في المقطع "كأسا من الفوضى دهاق"، أن يثبت مفهوم الوطنية الحقيقي الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الهوية العربية الإسلامية، والذي يختلف اختلافا تاما مع ما يفهمه ويعتقده غيره من اليساريين، الذين اختمرت عقولهم بما يسمى اليوم "بالفوضى الخلاقة"، ويستمد النص الحاضر مشروعيته وصحة رؤيته من قول الله تعالى الذي توعد في النص الغائب المتمردين عن أمره بألوان عديدة من العقاب، ويؤكد هو أيضا دلالة الآية فيبرز أن الحب الحقيقي للوطن والتضحية من أجله، من سبل عبادة الله والتقرب إليه.

يقف الشاعر على النقيض من هذه الفئة التي هي عالة على الأمة، إنه ثائر على الواقع كالريح الشديدة، يجوب الآفاق بالترحال دون توقف، من أجل إيجاد الحياة والبعث لأمته، ففي قصيدة "ألمّ هواك" يقول:

– ألمّ هواك..

يا قدر المسافة

---

[1]_ سورة عمّ، الأيات 31 – 35.

يا شرايين الغد الآتي..

ألمّ هواك

وأصنع من دمي

من فيض آياتي

مواويلا يطير بها جناحان[1]

– ويا من يصنعون اللات

من خبز الضحايا

من دم الشهداء

من جرح المعاناة

يد حمراء من زبد

وتمتد..

إلى غاي نلاينها

و تشتد

نسايرها إلى غاي

يطول الجزر والمد

شبيه الطحلب الطينيّ

ما يأتي به البعد

وقبل شلها النسيان

لا "قبل" ولا "بعد"[2]

يومئ النص إلى تداخله المحوّر مع النص الغائب القرآني، الذي يكتشف دوما شدة اتصاله به

[1]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص 58 – 59.

[2]_ المصدر نفسه، ص60 – 61.

واقتفاء أثره والنهل من علومه ومعارفه الثاوية بين دفتيه، كما نكتشف التفاعل النصي بينهما من خلال استخدامه لاسمي (ظرفي) الزمان والمكان معا: "قبل" و"بعد" المبنيين أصلا والمعربين أحيانا حين يذكر ويصرح بالاسم المضاف إليهما وجرهما بحرف الجر، ويلاحظ أن الشاعر استقاهما بهيئتهما المبنية التي وردا بها في النص الأصلي مجردين من الإضافة في قوله تعالى:

﴿لِلَّهِ ٱلْأَمْرُ مِن قَبْلُ وَمِنۢ بَعْدُ﴾[1].

فإذا قرأنا دلالة الظرف التي تطلعنا على زمن وقوع الفعل، فإن الدلالة الأصلية التي يتضمنها النص السابق تشير إلى أن أحوال الكون جميعها وضعها الله وجعلها بيده، هو الذي يصرفها ويدبر أمرها في كل حركتها وسكناتها، قديمها وحديثها وأولها وآخرها، بقدر معلوم مثبت ومؤكد، وإن النص اللاحق قد استعمل الظرفين منفيين: "لا قبل ولا بعد" بإسناده الظرف لـــ"لا" النافية مجردا من الإضافة المقيدة لمعناه المطلق، عندما تحول الحديث في السياق الجديد إلى الإنسان الذي جبل على النسيان وجحود النعم ونكران الجميل العاجل والآجل، وقصد الشاعر أن يدعم دلالته الجديدة ورؤيته الانتقادية للواقع المعيش، فيؤكدها ويثبت بطلان زعم ودعوى من يخالفونه الفكرة، فيكون قد نفى مثبتا، ونفي الإثبات إثبات.

وفي محاولاتنا المستمرة للكشف عن جماليات النص الشعري عند الغماري واستجلاء سراديبه وإبراز خباياه، فإننا نحتاج دوما إلى الضوء الذي يسعفنا في اقتحام ليل النص وفك شفراته وسبر غموضه المتعمد أو وضوحه المفتعل الذي يكن أسرارا كامنة في بنيته العميقة لأسباب فنية أو نفسية تستفزنا الحاجة وإلحاح القراءة لمعرفتها والقبض على أبعادها باستخدام قانون الاجترار في صنفه الذي نحن بصدده فإذا دخلنا عمق قصيدته "أرجوزة الأحزاب" نجد:

تمهلوا يا معشر الصعالـــكه فأمتي لم تك يوما هالـــكه

سيعرف الجيل غدا مسالكه في أمة فاتحة ومالـــــــكه

ولم تزل كعهـــــــدها ولودا تحمل للمستقـــبل الورودا

ينفي ضحاها الغسق الكنودا والكفر.. كم ترهقه صعودا[2]

يتماهى النص الشعري الحاضر مع النص القرآني الغائب ويتحدان في الدلالة على حقيقة الكفر

---

[1]_ سورة الروم، الآية 4.

[2]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص52.

وأتباعه، لكن الشاعر يسخر الدلالة القرآنية الخاصة بالتأكيد على المصير العام لكل من يسلك طريق الكفر، لأن الكفر ملة واحدة مهما تعددت ألوانها وأطيافها، وأنها ستندحر لا محالة بمجيء الجيل الفاتح الذي يحمل راية الإسلام، فهو يتداخل مع قوله تعالى:

﴿كَلَّآ إِنَّهُۥ كَانَ لِـَٔايَٰتِنَا عَنِيدًا ﴿١٦﴾ سَأُرْهِقُهُۥ صَعُودًا ﴿١٧﴾ إِنَّهُۥ فَكَّرَ وَقَدَّرَ ﴿١٨﴾ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ﴿١٩﴾ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ﴿٢٠﴾﴾[1].

محور الآية بإدخاله "كم الخبرية" على الجملة الفعلية ومؤخرا مفعولها وتحويل الخطاب من نون الجماعة الدالة على المفرد المعظم لنفسه (نرهقه) وهو الله تعالى إلى ضمير التاء الدالة على المفردة الغائبة المؤنثة وهي النار "صعود"، تأكيدا على مساعي الكفر الفاشلة وخسرانها المبين، واستعماله للجملة القرآنية هو الذي أضاء لنا المسارب التي غشيها خيال الشاعر وصال به حدسه الفني فيها مستمدا قوتها لإنتاج دلالته الجديدة الملائمة لواقعه الحالي، وهو ما نلاحظه أيضا في قوله:

الخطتان هما فإن تك في التـــــي ... تهب الحياة من الشهادة تظفر

كنها تفز بالحسنيين ولا تـــــكن ... من ذي قناع بالقـــــنوع مـــدثر

نازل وقاتل دون حقك في الورى ... المجد يزهر في الجبين الأزهـــــر

لحياتنا في قتل كل مـــــــــكابر ... لم يأل ثاني عطفه متكـــــــبر[2]

يصدر الشاعر في هذا المقطع كعادته عن طبع صاف، ويستخدم أدواته الفنية واللغوية بأسلوب ينعدم فيه الخطأ، ويمتاز بإشراقة الديباجة ومتانة السبك، لأنه يحرص على استيعاب ميراثه اللغوي وتراثه البلاغي والأدبي، لذلك كثيرا ما يغذي نصه ويحيك نسجه بخيوط ذلك الإرث، «وكأنه يريد أن يسكب رحيقا جديدا في كأس عتيقة كي يقنع النقاد والشعراء... أن هذا الإرث الذي يوشك لأن يكون مغمورا مطمورا، مازال حيا وقابلا للاستيعاب الجديد من التأملات والمشاعر مهما دقت واختلفت عن رؤى الشعراء في العصور السابقة فهو مثل النهر المحاصر بين ضفتين، ولكنه يحمل كل لحظة مياها جديدة»[3] فما بالك إذا كان هذا المعين هو كلام الله، المثمر أعلاه والمغدق أسفله، فهو يسترفد نصه بالآية الكريمة في قوله تعالى:

---

[1]_ سورة المدثر، الآيات 16 - 20.

[2]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص43 - 44.

[3]_حسن فتح الباب: شعراء الشباب في الجزائر، ص203.

﴿ ثَانِيَ عِطْفِهِۦ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ ۖ لَهُۥ فِى ٱلدُّنْيَا خِزْىٌ ۖ وَنُذِيقُهُۥ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ عَذَابَ ٱلْحَرِيقِ ﴾[1].

إنه يستحضر الآية ويستحضر معها إشراقة لغة القرآن ورصانة أسلوبه، وسيتحضر أيضا أحد مواقف الإسلام تجاه من صدوا عنه ونكصوا على أعقابهم وأعرضوا عن الذكر بعد إذ جاءهم الحق فالشاعر يشهر سلاحه ثم يحرض ويغري الصامتين والتائهين من بني جلدته، كي يعوا معنى وجودهم ويدافعوا من أجل بقائهم، لأنهم الأعلون فتلتقي دلالته بالدلالة القرآنية وتتماهى معها فتؤكدها وتزيد من عمقها، عندما تربط الواقع الجديد بالواقع القديم الذي لا يختلف عنه كثيرا، وللحديث النبوي حضور اجتراري محور أيضا في نص الشاعر، حيث نعثر عليه يتداخل في عديد من المواضع، منها الموضع الذي يتداخل فيه مع النص النبوي الذي يقمع الجاهلية الأولى ففي قصيدة "الدرب لا يخفو صاحبه":

الله أكبر في الجوانح لا تغيب،، ولا تشاب

إن يدمنوا دعوى الشباب

فنحن يا غدنا، الشباب

نحن الذين بـــ "عقبة" كانوا..

وما كان الخراب..

سكروا بدعوى الجاهلية

إن دعواهم سراب[2]

يتداخل النص الحاضر مع النص الغائب في نبذ كل منهما لدعوى الجاهلية، ويقصد بها أساسا العصر الذي سبق الإسلام مصدقا قول الرسول ﷺ: «**ما بال دعوى الجاهلية؟**»[3] ويقول أيضا: «**دعوها فإنها منتنة**»[4].

---

[1]_ سورة الحج، الآية 9.

[2]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص181.

[3]_ أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري: صحيح مسلم، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2006/1، مج1، ص1200.

[4]_ المصدر نفسه، ص1201.

فإذا قيس هذا العصر بمقياس الزمن، فإن هذه الفترة قد انقضت وانتهت، لكن الجاهلية المقصودة بإشارة النص السابق هي التي تقاس بالمعيار القيمي، فإن هذا العهد قد يحيا في نفوس من يتقمصون سلوكاته في أي زمان كان، فيستفيد الشاعر من هذا التوصيف النبوي للجاهلية ومن دلالته القديمة ليقيم دلالة نصه اللاحق عليها، متخذا هذه الدعوى بمثابة الخمرة التي تزيل عقل الإنسان وتتركه جسدا خواء لا يعي ما يصدر من حركات، وهو بذلك يكون قد أفلح في تبيين مثالب المنحرفين، وفضائل طريقه القويم، ويكون قد أقنع القارئ أيضا بدعواه المخالفة لما يدعيه هؤلاء المنحرفون من خلال بنائه النصي اللغوي والمعنوي حين أضاف لمستوى توظيفه الفعل الماضي المنسوب للجماعة الضالة، حسب السياق الجديد الذي أنشأه الشاعر.

وحين نقترب أكثر من ذات الشاعر، ونحن نقرأ نصه قراءة مدققة، نجد سؤالا يتبادر إلى ذهننا ويطرح نفسه بعمق، ألم نكن قرأنا نصا آخر لديه يشمل الدلالة ذاتها؟ لكننا لا نلبث أن نعثر على الإجابة مبثوثة في عمق شعره الذي يعكس فكره والذي لا محالة يحتوي على خيط يربط بين أجزائه وذلك انطلاقا من أن لكل شاعر نصا يشمل شعره كله، تبرزه الدلالات المشتركة بين أغلبية نصوصه، خاصة إذا كان هذا الشاعر هو مصطفى الغماري الذي يكرس إبداعه وإنتاجه الشعري لخدمة هدف واحد هو الدفاع عن العقيدة الإسلامية ومجابهة خصومها ودعم مؤيديها، وما يندرج تحت هذا الهدف الأساسي الكبير من أهداف أخرى تلحق به، ولن نذهب بعيدا عن إبراز نوعية التداخل التي نحن بصدد اكتشافها وإثباتها من خلال النصوص التي تعرض لنا عند قراءتنا، ففي قصيدة "براءة" يقول في افتتاحيتها:

اخرسي يا حناجر الأعـــــــداء وأغربي يا عناكب الظلـــماء

واشربي من صديد غيظك كأســا عللا.. وأهلي دم الأحـــشاء

واغربي في كوى الفناء كما كنـــــ ـــت فإن البـــــقاء للبيضاء

أمّنا لم تزل عــطاء من الـــــــنو ر سليل الكواكب الزهـــراء[1]

ادخر الشاعر كل طاقته اللغوية والمعرفية والبيانية ليبذلها في الدعوة لمبدئه فصار له معجم خاص به يزخر بالألفاظ والتراكيب التي يتميز بها عن غيره من الشعراء، تخدم الأهداف التي أشرنا إليها لكن هذا التخصص والإنفراد لم يعدم التقاءه مع نصوص أخرى يكون قد اشترك معها إما في اللفظ أو

[1]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص7.

المعنى، كتداخله في هذا المقطع مع النص النبوي الشريف في الكلمة التي تشكل محور حديثه، "البيضاء" التي وردت في قوله ﷺ: «... **وأيم الله لقد تركتكم على مثل البيضاء ليلها ونهارها سواء**»[1]، وذكر في آخر "على المحجة البيضاء"، حيث استقى من هذا النص الاسم الصفة للموصوف قبله "المحجة" المعرف بأل التعريف فتبعه في التعريف والتأنيث وفي الحركة الإعرابية وهي الجر، فنقل الصفة من موقعها الأدنى في جملتها إلى الموقع الأعلى في جملة نصه، معتمدا على ما تفرزه الكلمة من معنى، هو في الحقيقة في حاجة إلى الاستعانة به، من أجل إبراز قيمة دعوته وعلو شأنها وطهرها ونقائها، وهي بمثابة الأم التي يقضي دونها، وهنا أيضا تلتقي الدلالتان وتمتزجان فيتولد عنهما العنفوان والمجد والرفعة.

ينقّل الغماري فؤاده حيث شاء من هوى تراثه، فيمتد تعلقه وإعجابه بالرصيد الأدبي الشعري فنجده يفتتن بالكلمة الأمينة القوية والتراكيب ذات المحتوى الهادف، ويأسره بريق الأسلوب ورصانته ويهتدي بتجارب من سبقوه، يؤازر مواقف الرفض والتحدي التي يبديها الشعراء الذين يوافقون رؤيته، ويقلي ما سواها ودونها ويظهر فسادها، فتمتد جسور استلهامه وتداخله مع النص الغائب الشعري إلى غاية العصور الذهبية الأولى، دون إهمال للعصور المستحدثة، يقتات من رحيق عيون أشعارها ويستحضرها بقراءته الذكية الواعية التي لا تلغي حضور شخصيته، وتدعم لغته وفكرته وميله الفني والأدبي، إذ يحمله جناح خياله الشعري إلى مواطن شاعر الحكمة "زهير بن أبي سلمى" التي لا تزال تحفظها له صحائف الأدب بأحرف من التبر، وتستودعها الصدور والنفوس التي تعشق الحكمة، "ومن يوءت الحكمة فقد أوتي خيرا كثيرا"[2]، فلا تزال مخضرة، تؤتي أكلها كل حين، وها هو ذا الغماري يتواصل معها تواصلا روحيا يعكس روحه الحكمي ونفسيته الشغوفة للأمن والسلام وثورته الهادئة فنجده في قصيدة "أرجوزة الأحزاب" وفي خطاب هادئ ينسج رجزا على منوال الأراجيز التراثية:

إن الحمام تهجر الأعتابا

حين يصير الملهم الغربا

وما حياة أورقت سرابا

وما درب عانقت يبابا

---

[1]_ الحافظ أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني ابن ماجة: سنن ابن ماجة، ص4.

[2]_سورة البقرة، الآية 269.

وما شفاه أدمنت كذابا

وما عيون للملت رغابا

ما أحمق الشيخ إذا تصابى

سفاهة.. هل يرجع الشبابا؟[1]

فقد تمثل الشاعر في نصه الحاضر الحكمة التي يستشفها من كل مخلوقات الله في الحياة، فيسير على هداها ويعكسها في قيمه، وفي سلوكاته، ورأس هذه الحكمة هو العودة والإنابة والتسليم بالقضاء والقدر وسنة الله التي حكم بها الكون والخلق معا، فيستحضر نص زهير الغائب القائل:

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

وإن سفاه الشـــيخ لا حلم بعده وإن الفتى بعد السفاهـــة يحلم[2]

يتماهى النص اللاحق مع النص السابق فتتوافق الدلالتان القديمة والجديدة حول معنى واحد عندما تقر الدلالة الجديدة الحقيقة التي أوردها الدلالة القديمة، فزهير أرسى حكمة تتمثل في قطع حبل الرجعة إلى جادة الصواب على الشيخ الذي يسفه بعد رشد، أو لا يتخلى عن سفاهة قد تربى وشب عليها فما بعد الهرم إلا الزوال، لكن الغماري يثمن هذه الحقيقة ويؤكدها باستعماله لأسلوب التعجب (ما أحمق) الذي يدل على شعور داخلي انفعلت به نفسه حين استعظمت هذا الفعل الشاذ الذي يصدر من شيخ يفترض فيه الرشد والدعوة إليه، فقد وضع مكان الحرف المشبه بالفعل الدال على التوكيد "إن" اسم النكرة التامة الذي يعني شيئا معينا "ما" والفعل الماضي الجامد لإنشاء التعجب لفاعل مستتر وجوبا، وآخر اسم إنّ مصدر "سفاه" واستبدله باسم المصدر منه، "سفاهة" الذي ورد في الدلالة الجديدة مفعولا لأجله، إشارة إلى الغاية المقصودة التي يرجوها الشيخ، لكنها مستحيلة التحقيق بدلالة الاستفهام الإنكاري "هل يرجع الشباب؟" الذي لا يخفي معنى التهكم فكانت في المحصلة دلالة النص الغائب عونا وسندا لدلالة النص الحاضر لتثبيت الفكرة وإيضاح المعنى الذي يتناسب مع الواقع الجديد، والقارئ الحالي الذي يدرك بحسه اليقظ وفهمه الذكي أبعاد النص التي تخفيها بنيته في تلافيفها، وتنتظره كي يعثر عليها.

---

[1] _ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص65 - 66.

[2] _ الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص154 - 155.

كلتا الدلالتان تمتزجان وتشتركان حول هاجس واحد ومضمون موحد، فيكون بذلك قد اتخذ النص السابق متكأ يسنده في توضيح رؤيته المعنوية والفنية، حين جعل معاني زهير القديمة كائنة في كل زمان ومكان، أي حين ضمنها البعدين الزماني والمكاني.

ثانيا: النص الغائب الامتصاصي

لازالت عملية البحث تترى عن نوعية قراءة الشاعر مصطفى الغماري للنص الغائب بالتقليب في نصوصه الشعرية لاكتشاف التشكيل الفسيفسائي الذي يطرز نسجه، من خلال التقيّد هذه المرة بقانون الامتصاص الذي تزي هو أيضا بألوان مختلفة من التفسيرات التي قدمها النقاد والباحثون لهذا المصطلح، كالنص الغائب الإشاري، والنظير الموافق، وتناص التآلف، والتناص الموافق... وغيرها من التسميات التي تسكب كلها هي أيضا في إناء واحد هو النظرية الكبرى التي ابتدعها الدرس النقدي الفرنسي على يد الناقدة "جوليا كريستيفا" كما أشرنا في الفصل الأول من هذا البحث لكن بحثنا سيدمج هذه التفسيرات التي لا تسيء إلى الدرس بل إننا سنفيد منها في توسيع دائرة قراءة النص الحاضر، ونحن نحاول اكتشاف تجلي قانون الامتصاص في هذا النص، فإننا نكون قد انتقلنا من مرحلة أدنى اعتمدها الشاعر في قراءته للنص الغائب وهو قانون الاجترار إلى مرحلة أعلى منها في القراءة، فالامتصاص كما يعرفه صاحب المصطلح هو:«القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية –النص الغائب– وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، بل إنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ويحيا بدل أن يموت»[1]، ويمكن الإشارة إلى أن النص الحاضر في خضوعه إلى سلطة النص الغائب فإنه يوافقه من حيث محموله الدلالي ولكنه لا يتخلى عن حرية تحركه وسلطة أسلوبه الخاص إلى مستوى يفتر فيه حضور النص الغائب أو يذكر صراحة، إلا من خلال إشارة ذكية تشهد على حيويته داخل النص الحاضر، غير أننا لم نعثر على قواعد أو ضوابط تعين على اكتشافها إنما يخضع ذلك إلى جدلية الخفاء والتجلي بحسب قوة ذوبانها في النص الحاضر، وفي الحصلة فالامتصاص هو استلهام الشاعر مضمون نص سابق أو مغزاه أو فكرته، فيقوم بإعادة صياغة هذا المغزى أو المضمون أو الفكرة من جديد بعد امتصاصه وتشربه من دون أن يكون في النص الجديد حضور لفظي واضح أو ذكر صريح للنص السابق،وبعد هذه التوضيحات التي أوردناها لمعنى الامتصاص في ضوء

[1]_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،ص253.

الدراسات التناصية أو التداخلية التي ديدنها تتبع حركية النص وعلاقته بالنصوص الأخرى، يلزمنا ملاحقة هذه النصوص الغائبة التي تسبح في فضاء النص الحاضر، كي نبرزها عيانا ونبرز أثرها الجمالي والدلالي في النص مع عدم إلغاء حضور الخصوصية الأسلوبية للشاعر فله شفرته الخاصة التي تربطها علاقة أخذ وعطاء مع السياق السابق، لأن المبدع في الأصل «يأخذ من السياق الشعري القائم بين يديه، لا يكون عالة على هذا السياق، وإنما لينصهر فيه ويتوالد منه أسلوب خاص يضيف إلى معطيات الشعر مثلما أخذ منها»[1] ويمكن أن نضيف إلى هذا المعطى معطى آخر ذا أهمية في دراسة النصوص المتوالدة، هو أن الشاعر عندما يتفاعل مع النصوص الأخرى فذلك يدلل على وجود قيم دلالية بين هذه النصوص المتفاعلة ينتفي معها وجود التلقائية الفطرية في كتابة النص الجديد منفردة، بل لابد من اشتراكها مع التخطيط العقلي أو التفكير الذهني، لأن التدفق العفوي اللاواعي للألفاظ والتراكيب والصور غير كاف لإبداع النص بل لابد من اجتماعهما معا[2] لأنهما عنصران أساسيان في تأسيس كيان النص، وهذا ما يجعلنا عندما نقوم بقراءة نص الغماري، نستحضر هذين العنصرين ونحن نجري مقاربته فنتلقاه بانفعال عقلي يسبر أغواره وينشد أبعاده ويكشف رؤى الشاعر ضمنه، ولكي نضع هذه المعطيات النظرية في مواجهة مباشرة مع تقنية الامتصاص وأدواتها فإننا سندخل إلى نص الشاعر الذي يحمل في دواخله مفارقات نصوصية تغرينا بعقد مقاربة إجرائية تساعدنا على الغوص فيه باستعمال حد أدنى من التسلط النقدي، يفرضه هذا القانون وسنلج مستودع أسرار الشاعر عبر إيحاءاته الموظفة في نصه، التي يضمن بواسطتها الهيمنة لأنه يتحاشى الاسترسال والاستغراق فلا يدخل النص السابق في صميم نسيجه، لذلك لن يكون من السهل علينا القبض أو وضع اليد على محل التعالق إلا من خلال قراءتنا المتأنية، ففي قصيدة "صلاة في محراب الزمن الأخضر" مثلا:

يا سرايا الجمر المقدس.. صبـــــــوا غضب الله.. يحـــــرق الرومـــان

هو ذا الموت يا سرايا ردوه واقرعوا الخـــــــــــلد آن آن الأوان

عانقوا النار يا ســــــــــرايا.. وإلا يحـــــفر الذل فيكم.. والهـــوان

شلت الكف إن تقاعـــــــس عـــزم وولـــــيد يذوي.. وعرض يهـــان

---

[1]_ عبد الله الغذامي: تشريح النص،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2/2006،ص96.

[2]_المرجع نفسه، ص98.

يا سرايا العمائم الخـــــضر.. مرحـــى أزف الموت.. فانتحر يا جبـــان[1]

يبدو امتصاص وتشرب الشاعر للنص القرآني الغائب من خلال استحضار معناه الذي يسوقه في لباس جديد يواري البنية القديمة بعد أن يجرده من سياقه القديم، وهو الذي نلتمسه في آخر بيت في المقطع في عجزه "أزف الموت"، الذي يذكرنا بقوله تعالى:

﴿ أَزِفَتِ ٱلْآزِفَةُ ﴿٥٧﴾ لَيْسَ لَهَا مِن دُونِ ٱللَّهِ كَاشِفَةٌ ﴿٥٨﴾ أَفَمِنْ هَٰذَا ٱلْحَدِيثِ تَعْجَبُونَ ﴿٥٩﴾ وَتَضْحَكُونَ وَلَا تَبْكُونَ ﴿٦٠﴾ وَأَنتُمْ سَٰمِدُونَ ﴿٦١﴾ فَٱسْجُدُوا۟ لِلَّهِ وَٱعْبُدُوا۟ ﴿٦٢﴾ ﴾[2].

فقد أسند الفعل (أزف) لفاعل مذكر عوضا عن إسناده السابق لمؤنث استوجب استعمال تاء التأنيث الساكنة، فإذا أقبل الموت لمن يخافه أو يحذره (الجبان) ولا يرجوه أصلا لأنه يقبل على الدنيا إقبال من يعتقد أنه مخلد فيها، فإن ذلك الموت سيصيبه بالهلع والفزع، لأنه لم يكن ينتظره، كما سيضع له حدا لوجوده، فهو إذن بمثابة الآزفة أو يوم القيامة التي تأتي بغتة فتنهي الوجود برمته فنلحظ من خلال صياغة النص الحاضر كيف يغيب النص الغائب فلا يظهر على البنية السطحية للنص، عندما لم يعتمد الشاعر الصياغة القرآنية في لغته الخاصة ومنحها شيئا من روحه الشعري لكنه اكتفى بالتلميح السريع المشفر الذي يأخذنا إلى النص الأصلي لكنه لا يلبث أن يردنا إلى صلب واقع نصه، ولنا كل الحرية ونحن نسلط الأضواء على النصين أن نكتشف العلائق التي تجمعهما وتربط بينهما، وأن نقف عند سر الالتقاء، حتى وإن لم يكن الشاعر يقصده لذاته، لكنه حتما سيعكس علاقته الكبرى بالقيم الدلالية بين النصين المتفاعلين فلا يستطيع الانفلات منها، إذ هي التي ستكشف لنا مواطن الترابط والتلاقي، ويمكننا أن نمدد وسائط التعالق بين النص الحاضر ونصوص أخرى يكون قد تداخل معها من خلال جملة الأمر في عجز البيت ذاته (فانتحر يا جبان) فنبرز تداخله الامتصاصي مع قول مأثور للصحابي خالد بن الوليد رضي الله عنه بعدما عزله الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه عن إمارة الجيش الفاتح بعدما أبلى بلاء حسنا في مقارعة الأعداء وفتح الأمصار لنشر الدين الجديد، وقد أصابه ما أصابه من أذى السيوف وأثر الطعان، فلم تترك شبرا في جسمه وأصابته، لكنه لم يأبه لذلك، وتلقى أمر الخليفة بالسمع والطاعة قائلا: «...ثم ها أنا ذا أموت حتف أنفي، كما يموت

---

[1]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص41.

[2]_سورة النجم، الآيات 57-62.

البعير، فلا نامت أعين الجبناء»[1]،ويمكننا أن نستشف تداخله الامتصاصي الآخر مع ابن عصره الشاعر عبد الوهاب البياتي، الذي يشاركه المعاناة والمحنة والتأفف من واقع يتضجر منه كليهما رغم اختلاف مشربيهما وتوجههما، يقول البياتي:

من هاهنا أماه ! أعواد المشانق والحريق

من هاهنا بدأوا ونبدأ، والطريق

وعر طويل

لا عاش رعديد ذليل[2]

يحيل النص الحاضر على هذين النصين دون تصريح بوجودهما داخل عالمه الذي يعج بالأسرار المتوالدة به من جراء امتصاصه وتشربه لمعانيهما، محافظا على تفرده بصياغته التي يضمنها معانيه الجديدة الملائمة للموقف والواقع الحاضر، الذي لابد أن تربط بينه وبين الواقع القديم خيوط قيم عامة يخضعان لها سوية.

وقصد الاستعانة على تأكيد المعنى المقصود من الدلالة الجديدة في القصيدة ذاتها يقول الشاعر:

يكفر اللحن بالحـــــضارة.. لما يتصبى جبينها.. الكفـــــران

أرضنا.. أرضنا.. وجلجل لحن أورقي يا دروب.. يا وديـــان

لك أم الكتاب شعلة خـــــلد ليس يجفو ينبوعها العرفـــان[3]

يقوم الشاعر بامتصاص دلالة مفردة النص السابق التي استحضرها في نصه لمنحه قيمة فنية تؤثر في القارئ بعد أن يمنحها رؤيته الخاصة، ففي صدر البيت الآخر من المقطع إشارة من خلال قوله: (أم الكتاب) للآية الكريمة:

﴿حمٓ ۝١ وَٱلۡكِتَٰبِ ٱلۡمُبِينِ ۝٢ إِنَّا جَعَلۡنَٰهُ قُرۡءَٰنًا عَرَبِيّٗا لَّعَلَّكُمۡ تَعۡقِلُونَ ۝٣ وَإِنَّهُۥ فِيٓ أُمِّ

---

[1]_ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1940، مج1، ص164.

[2]_عبد الوهاب البياتي: أباريق مهشمة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1969/4، ص13.

[3]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص19.

ٱلْكِتَٰبِ لَدَيْنَا لَعَلِيٌّ حَكِيمٌ ﴿٤﴾﴾[1].

وهي إشارة تداخلية كامنة في الكلمة "المفتاح" التي تدعو القارئ للولوج في عالم النص السابق بتوسل المساعدة على فهم النص اللاحق واكتشاف توظيفاته، غير أن هذه الإشارة وإن كانت طارئة فإنها تستحضر فضاء قرآنيا يكتشفه القارئ، ويدرك فاعليته لأنه يبرز رؤية الشاعر ويعكسها من خلال استعانته بقوة ووهج النص السابق لفظا ومعنى لأن القرآن دستور حياة ينظمها وينير ظلمات دروبها ويشفي صدور روادها، وبذلك يكون الشاعر قد استطاع أن يطوع مضمون الآية لخدمة رؤيته الفنية في نصه، يسقطها على واقعه محملة بالدلالة الدينية ذاتها المعروفة في النص السابق.

ولا نكاد نبرح هذه القصيدة المطولة التي تحتوي على خمس وستين وثلاثمائة بيت، تعج بأطياف النصوص الزائرة المتداخلة التي تنساب بين ثنايا النص الماثل كالرذاذ الذي ينعش تربته الخصبة فتهتز وتربو، وتؤتي أكلها في زمانها الذي هيئت له، حتى نقبض على أثر آخر من آثار التداخل الامتصاصي الذي يعتمده الشاعر للمشاركة بجهده الذي يريده أن يكون صورته الشخصية وذاتيته المتفردة، في قوله:

وتعالى الهتـــاف.. لبـــــيك ... رباه.. سنفنى ليزهر القرآن
طال يا رب في سبيلك ترحال ... وأرواحنا له القربـــــــان
قد أضر المدى خطانا.. فكلت ... ونأت عن عيوننا الأوطـــان
كلما ألهب العياء خـــــــطانا ... شب فيها الإصرار والإمعان
لا نبالي إذا رضيت فها أرواحنا ... في رضـــاك.. يا رحـــمـــن[2]

تبدو مشاعر العزم والإصرار واضحة من خلال الألفاظ التي تحمل نبراتها رغم الهزيمة والتراجع والانكسار الذي يعلو واقع الشاعر المتجهم، لكن ذلك لم يزده إلا تصميما على مواصلة الدرب لإرضاء الخالق، حتى يقضي نحبه، أو يقضي الله أمرا كان مفعولا، فتهرع إلى الذهن حادثة الطائف التي وقعت لسيد الخلق محمد ﷺ في عام الحزن، وذلك الدعاء الذي ينم عن إحساس عميق بالوحشة والحزن والألم المر، لم يزرع في نفسه إلا الإيمان والثقة واليقين بذات المعبود وقوته فإليه الملاذ ومنه الرضا، «**اللهم إليك أشكو ضعف قوتي، وقلة حيلتي وهواني على الناس، يا أرحم الراحمين، أنت**

---

[1]_سورة الزخرف، الآيات 1-4.

[2]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص26.

رب المستضعفين وأنت ربي، إلى من تكلني؟ إلى بعيد يتجهمني؟ أم إلى عدو ملكته أمري؟...»[1]، يحدث التطابق بين النصين والدلالتين رغم اختلاف السياق، لكن الشاعر يستمد قوة إقناعه وتصويره لواقعه المعيشي حين يبدي مشاعر الإحباط والكلل مما يعانيه من خلال سوقه لمعاني مشابهة سابقة تشي بها الجملة الفعلية المحورة (لا نبالي إذا رضيت)، إذ حول الخطاب الصادر من مفرد متكلم (لا أبالي) إلى ضمير جماعة المتكلمين (لا نبالي) وهو خطاب شائع في الدعاء بين المخلوق والخالق الذي يقصد منه العصبة المؤمنة التي تستشعر الحالة ذاتها وتشارك الشاعر في مصابه وهو تغيير مناسب للدلالة الجديدة، وتحيل هذه الدلالة أيضا إلى صلب الدعاء الذي أثر عن الرسول ﷺ الذي ذكرنا بعضا منه أعلاه «...**إن لم يكن بك علي غضب فلا أبالي ولكن عافيتك هي أوسع لي أعوذ بنور وجهك... لك العتبى حتى ترضى...**»[2]، وهو ما يجعلنا نفسر تداخل النص الماثل مع أكثر من نص غائب واحد عمد الشاعر إلى دمجهما معا والاستفادة من سياقهما لإنتاج دلالته الجديدة، خاصة وأن النصين الغائبين يعبران عن سياق واحد هو العودة والخضوع والإنابة لله الواحد الأحد، وأن حصول الرضا مقيد ومشروط بانعدام الغضب، فقد استعاض الشاعر عن جملة الشرط واكتفى بجوابها الذي يتضمن نتيجة رضا الخالق عن المخلوق وهي حصول الاغتباط والبهجة والحبور وذلك أسمى ما يتمناه الشاعر وغايته.

ونعثر في موضع آخر من القصيدة على امتصاص لمضمون المثل السائر الذي يخضعه الشاعر لصياغته الجديدة حيث يقول:

سادر دهرنا بشتى الأماني

أمن الشوك يقطف الريحان؟

ننتشي خمرة الشرود حميا

نا.. وجمر الضياع والوجفان[3]

في هذا المقطع يمتص رحيق مثل عربي سائر ومعروف هو: «**إنك لا تجني من الشوك العنب**»[4] وهو مثل يضرب لمن يرجو الفائدة والنفع ممن لا رجاء فيه، كمن يرجو من البخيل عطاء أو صدقة

---

[1]_ أبو الحسن علي الحسيني الندوي: سيرة خاتم النبيين، ص96.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص19.

[4]_ يعقوب يوسف بن طاهر الخويي: فرائد الخرائد في الأمثال، معجم في الأمثال والحكم النثرية والشعرية، ص49.

ومن الدلالة السابقة ينشئ الشاعر دلالته في غياب شبه تام للصياغة القديمة، إلا ما حافظ عليه من وشيجة تربطنا به وتدعمنا في اكتشافه وهي كلمة (الشوك) الذي لا يقطف منه عنب ولا ريحان، استعملها الشاعر كإشارة إلى المقصد القديم الذي جعله مطية أو مناخا خصبا لإنتاج مقصده الحديث الذي يتلاءم مع الحدث المعبر عنه، ولعل اختلاف الصياغتين جلي باختلاف الأسلوبين بداية، فالأول خبري والآخر إنشائي، يستعمل الاستفهام الإنكاري المركز لبلوغ دلالته الجديدة الواسعة مراعاة لمقتضى الحال ولطبيعة الوزن والقافية، لكن كلا السياقين يدلان على نفسية يائسة عازفة ومشمئزة.

وتظل مشاعر الإحباط والتمرد الذاتية عند الشاعر تتوالى في نصه متخذة من النص الغائب أساسا لتعميق إحساسه ثم إرساله كالحمم:

تفنى المسافات في عينيك يا وطنـــي ويمطر الصحو باللقيا فـــــــنهواه

تـــذوب فيه مـــــرايانا.. ويسكره شوق الوصال ونصحو في حنايـــاه

ونرسم الحب أزهارا على شـــــــفة خضراء تعشق في الأسحار نجـــواه

نجوى المحبين أشواق مـــــــــوردة والعاذلون على أشلائهم تـــــاهوا

الماضغون "حديث الإفك" يزعجـــهم أني أراك ضـــــحى تخـــضل ريـــاه

لا عاشق الليل في "الصحراء" يصلبه ولا الدجى الحاقد المسعور ينعـــاه[1]

يصنع الشاعر من آلامه وإحباطاته جسرا للحب والأمل يتخطى حواجز الأفاكين والحاقدين في هذا السياق الجديد وخدمة لدلالته الحاضرة تعود بالشاعر الذاكرة إلى العهد الأول للمسلمين بالدين الجديد، الذي لم يرق لبعض الناس في بدايته لاسيما الذين قيد حريتهم البهيمية المطلقة ومس مصالحهم الدنيوية الضيقة، فكالوا الشحناء والبغضاء وناصبوا العداء للذين أسلموا فساموهم بألوان شتى من الأذى جهارا وخفية، قولا وفعلا، و لم يسلم منهم حتى رسول هذه الدعوة ﷺ وأهل بيته يمتص الشاعر فحوى هذه الحادثة التي أنشأت قلاقل كثيرة ونجمت عنها حوادث كثيرة وقال عنها كتاب السيرة الشيء الكثير، بكثير من التركيز والتدقيق حتى ينعدم أثرها في النص الجديد، لكن الشاعر يستند على فيضها بالتلميح فيعمق مغزاه، ويتخذها أداة سحرية تجعل كلامه مقنعا ومقبولا فهو لا ينطلق من فراغ بل بعد تجربة واضحة للعيان، كما يتداخل النص الحاضر مع النص القرآني الذي يغيب بناؤه في هذا النص، والذي ذكر حادث الإفك ليبرئ الرسول ﷺ وآله من البهتان

[1]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص16.

الذي تعرضوا له من ضعاف النفوس الذين يبغون في الأرض فسادا وزورا حيث يقول تعالى:

﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ جَآءُو بِٱلْإِفْكِ عُصْبَةٌ مِّنكُمْ ۚ لَا تَحْسَبُوهُ شَرًّا لَّكُم ۖ بَلْ هُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ ۚ لِكُلِّ ٱمْرِئٍ مِّنْهُم مَّا ٱكْتَسَبَ مِنَ ٱلْإِثْمِ ۚ وَٱلَّذِى تَوَلَّىٰ كِبْرَهُۥ مِنْهُمْ لَهُۥ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴿١١﴾ لَّوْلَآ إِذْ سَمِعْتُمُوهُ ظَنَّ ٱلْمُؤْمِنُونَ وَٱلْمُؤْمِنَٰتُ بِأَنفُسِهِمْ خَيْرًا وَقَالُوا۟ هَٰذَآ إِفْكٌ مُّبِينٌ ﴿١٢﴾﴾[1].

ويتواصل المد التداخلي الامتصاصي للشاعر مع النص الغائب لاسيما القرآن منه إذا ما تعلق الأمر بشأن العقيدة التي تعلق قلبه بها، فلا معبر أجاد الحديث عنها كالقرآن الكريم الذي دعا إليها بلغة تتحدى أرباب اللغة المرسلة إليهم، أو تعلق الأمر بالهوية أو بمقوماتها، وما هوية الشاعر إلا جزء لا يتجزأ من عقيدته، ففي قصيدة "الحلم والنار":

أثور جرحا ويطوون الدجى ســـأما والشاعر الحق لا يثنيه إعصار

يغريهم الجوع ألفاظا مـــــوقعة أنى؟ وأرضي بساتين وأنـــــهار

يروون أن مرايا الشمس تعشقهم وأنهم دون خلق الله أحـــــرار

وأنهم لا تسل قول بلا عـــــمل فلو تثور قبور الأمس ما ثـــاروا[2]

في هذا المقطع إحالة إلى مضمون الآية الكريمة في قوله تعالى:

﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ كَثِيرًا وَٱنتَصَرُوا۟ مِنۢ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا۟ ۗ وَسَيَعْلَمُ ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ أَىَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ ﴿٢٢٧﴾﴾[3].

فالنص الشعري يتعالق مع هذه الآية بالاعتماد على التكثيف والدقة في التعبير مراهنا على نباهة وذكاء القارئ فيكتفي بالإشارة التي تمكن من إثارة وجدانه ومشاعره، حيث تنقله إلى أجواء نص الآية بسرعة فائقة، لأن الحديث كما هو واضح على البنية السطحية للنص الشعري يعني الشعراء المتكسبين الذين تستعبدهم أهواؤهم، وتقعدهم شهواتهم عن قول الحق والدعوة إليه وإبطال الباطل ومقارعة حجته، لأنهم لا يملكون الجرأة والشجاعة لمواجهة المخالفين، لذلك يستغل الشاعر هذا

---

[1]_سورة النور، الآيتان11-12.

[2]_مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص44.

[3]_سورة الشعراء،الآيات 224-227.

الموقف الذي يعرض فيه بهؤلاء الشعراء فيصفهم بما وصفهم به القرآن، فيتطابق النصان في ذكر أهم ميزة يتميزون بها وهي التمسح والتزلف، والنفاق، فما قيمة الشعر، وهو سلاح بتار لا يقل شأنا عن الذخيرة الحية، إذا فصل عن قضايا الناس وهمومهم؟ لذلك يرى الشاعر في دلالته وسياقه الجديدين أن غاية الشعر هي الالتزام بقضايا الأمة مهما كانت تبعاته، وبهذه الإشارة العابرة يستحضر فضاء قرآنيا واسعا يظهر أثره بإغناء النص الماثل ويوسع حدوده، ويمنحنا نحن الفرصة للتنقل بين الفضائين.

وفي موضع آخر يمتص الشاعر أيضا حدثا هاما له وقعه وأثره الذي لا يمكن أن ينسى في تاريخ الدعوة إلى توحيد الله في الأرض ونبذ ما سواه من الآلهة على اختلاف أنواعها من الجمادات أو الحيوانات أو البشر، هذا الحدث هو معجزة العصا التي أيد بها الله عز وجل موسى عليه السلام إذ يقول الشاعر في قصيدة "أغنية الجرح العربي":

في كل أرض لنا حول، كأن عصا موسى بأيماننا تسعى لغايات[1]

إن استحضار حادثة العصا بثقلها الفكري والرسالي، وثقل ما نسج حولها من بيان يوضح قيمتها في تغيير مسار حياة أمة من واقع آخر، يمتصه الشاعر ويقحمه في صياغته الجديدة دون أن يظهر له أثر بنائي من الصياغة القرآنية إلا الإشارة اللبقة التي تخدم الدلالة الشعرية وتؤكدها وتوسع المجال المعنوي للعصا "المعجزة" التي كانت سببا قويا في إبطال سحر وقهر جبروت فرعون المتأله، فإنها ستظل نموذجا لقوة الله تعالى التي يودعها في أضعف خلقه، فتزهق الباطل وتوهن قوته مهما علا شأنه في كل زمان ومكان، فلا يخفى إذن البعد الرؤيوي لدلالة النص القرآني الذي يتبناه النص الشعري فيؤكد دلالته ويمنحها بعدا جماليا فنيا ومعنويا.

وفي قصيدة "قلق" ينبني النص الحاضر على أنقاض النص الغائب ويمتصه بعدما يخفيه تماما:

أيام تأمرني جـــوارح نـــــــــــزوتي فأرومها.. ويصدني الإســــــــــــلام

أقتات من ضجري المديد أحـــــــ ـــس.. بؤسي في يديه صواعق وسهام

وأهم.. لكن من دمي شرب الأسى فصمت.. لا يعنو إلي كـــــــــلام[2]

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص16.

[2]_ المصدر نفسه، ص36.

حول الشاعر النص الغائب من سياق إلى سياق أخر، وبدا السياق الثاني وكأنه مستقل تماما عن سابقه، لكن بعد إعمال التأمل والتركيز في البنية السطحية لكليهما، تتضح البنية العميقة التي كانت أساسا في امتصاص مدلول النص الغائب ونقله إلى النص اللاحق ويظهر من ثمة الاشتراك بينهما، هذا النص المتداخل معه هو قوله تعالى في شأن مريم العذراء عليها السلام:

﴿فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ ٱلْيَوْمَ إِنسِيًّا﴾[1].

يقوم النص اللاحق بنقل الفكرة من مستواها السياقي القرآني الذي وضعت له، وهو إبراز المعاناة النفسية التي كانت تعيشها السيدة مريم عندما وضعت وليدها، وكيف تستقبل ردود أفعال قومها الذين لا عهد لهم بمثل هذه الحالة، إلى مستوى آخر مغاير للسابق، حيث يمنحه أبعادا واقعية حديثة لعب الرمز فيها دورا فاعلا ليعبر من خلاله عن حالته البائسة، ونفسه القلقة التي تعاني صراعا محتدما بين عواطفه المتناقضة وغرائزه الإنسانية التي فطر عليها في مواجهة واقعه الشخصي، لكنه لم يجد سوى الصوم عن الكلام دواء نافعا وبلسما شافيا لهذه الحالة، فتكون هذه الوسيلة السماوية التي أرسلت كحل لأزمة واقعة، بمثابة الجسر الذي انتقل منه وعبره الصدى بين النصين، وواصلا أمينا غير مرئي بين الضفتين، غرضه بث الحياة وانتعاشها واستمرارها في الضفة الثانية، حيث يختفي دور الضفة الأولى، ليبرز طغيان النص المتداخل على النص المتداخل معه حين يأخذ أبعادا جديدة، يستقل فيها المعنى ويرتكز على وصف الحالة الجديدة وهي الغاية المقصودة، فما نظن أنه أراد أن يذكرنا بحالة سابقة إنما أراد أن يبرز لنا حالة جديدة من توقيع الحاضر، فيصور لنا صاحبها وهو يحتسي كأسا من الأسى، فيعوزه الفرج فيستمده ويرجوه من دواء غيره. لكن الامتصاص سواء كان مقصودا أو غير مقصود فإنه وضعنا في أحضان النص القرآني الممتص الذي أكد لنا المعاني المطروقة الجديدة.

ويتجلى التداخل الامتصاصي في قصيدة "الدرب لا يجفو صاحبه":

يا ويل من باعوا الشهيد

وويح من ألفوا القعود

يا جرحنا القدسي..

لا أمت هوانا..

---

[1]_ سورة مريم، الآية 26.

لا ارتياب..

كنا الصلاة..

وغيرنا " ضغث" وتصلية كذاب[1]

في هذا المقطع يعمد الشاعر إلى التداخل الامتصاصي من خلال السطر الأخير الذي يقف خلفه النص القرآني في قوله تعالى:

﴿ وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَاضْرِب بِّهِۦ وَلَا تَحْنَثْۗ إِنَّا وَجَدْنَٰهُ صَابِرًاۚ نِّعْمَ ٱلْعَبْدُۖ إِنَّهُۥٓ أَوَّابٌ ﴾[2]

وهي الآية التي يتمدد على جسدها قول الشاعر: (وغيرنا ضغث وتصلية كذاب) لكنه يحولها من مجراها ومسارها وإعادة صياغتها بتركيز شديد في تركيب لغوي وحار ومتوهج بما يتلاءم مع تجربته ومغزاه الواقعي المعاصر، الذي يكشف عن الصراع القائم على أشده بين من باعوا الوطن والشهيد والقضية، مقابل متاع قليل زائل وبين من أحبوا وطنهم وآمنوا بعدالة قضيته كحبهم وإيمانهم بدينهم وتكمن في هذا النص رؤية الشاعر لهذه التجربة المريرة والمعاناة الشديدة التي تسبب القلق والاستياء لكنه ومن يؤازرونه أشداء عليهم بتمسكهم بالحق فهو العروة الوثقى والبون شاسع بين الفريقين ولعلنا نلاحظ من خلال غوصنا في عمق بنية النصين السابق واللاحق اختلاف الدلالات، لكن الشاعر في هذه العملية كان يحرص على انتقاء الكلمة المناسبة للموقف والملائمة لبنائه والمقنعة لقارئه، ولعله وجد ضالته وأحسن اختياره، لأنه في مقام الذائد عن حوضه، فيدافع مرة ويهاجم أخرى، فكان من أهداف سياقه إعلان مكانة "نحن" أي الذات الجماعية التي ينتمي إليها، والتهكم والسخرية بأخرى "غيرنا" أي الذين يخالفونهم الرؤية والمبدأ بسبب مواقفهم المخزية تجاه شعبهم وهويتهم ورموزهم، كما أن اقتناصه للنص السابق وتشربه لمفرداته ولغته، أمكننا من إدراك طاقتها التي توسعت لمعان أخرى تفيد القارئ في الإطلاع على أبعادها المعرفية رغم التكيف والإيجاز والدقة التي التزمها الشاعر في نصه الحاضر وعلى النحو ذاته ينحو الشاعر بيت قصيدة "يا غارة الله":

يا غارة الله، ما اغتيل الضياء، وإن تدثرت بالجراح السود أنـــوار

خط الإمام برغم الكـــــفر إصرار وسيفه في القراع المر بـــتار

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص180 - 181.

[2]_ سورة ص، الآية 44.

خط الإمام من القرآن نقـــــــرؤه لا أمت فيه، ولا مين وإنكار[1]

يسلك الشاعر المسلك السابق ذاته في انتقاء الكلمة وامتصاص المعنى الذي يستمده من وهج اللفظ وبريقه النافذ الذي يتخذ من الدلالة البارزة في النص مكمنا له، فيزيدها وهجا على وهجها مفجرا لطاقتها التي تتمكن من استيعاب مرامي السياق الجديد، ولعل هذا الذي نلمحه في عجز البيت الأخير الذي يلمح إلى النص القرآني المتداخل معه من خلال لفظة "أمت" التي نعثر عليها في قوله تعالى:«ويسألونك عن الجبال فقل ينسفها ربي نسفا فيذرها قاعا صفصفا لا ترى فيها عوجا ولا أمتا»[2].

يلجأ الشاعر إلى الاستعانة بهاته الآية، فتكون له كما أراده نصا جديدا يستجيب للحظة الراهنة ومولودا يتربى لعصره كان للسياق القديم والسياق الجديد أثرهما لدعامتين رئيسيتين في إعداده إعدادا جيدا لهذا العصر، شكلا ومضمونا، فيلاحظ كيف مزج الشاعر بين الموقفين السابق واللاحق وربط بينهما لوجود المناخ الملائم لإحداث التواصل بينهما خاصة وأن الثاني من جنس الأول، فمادام منهج الإمام وخط سيره على نهج القرآن فإنه يتصف بصفاته، ويلاحظ أيضا كيف يسعف النص الغائب النص الحاضر في بلوغه إلى الهدف منه، بعد أن يذوب في أوصاله ويظل متخفيا لكنه لا ينقطع، لأن روحه تبقى سابحة في الفضاء الجديد ويبقى دورها قائما في النص الماثل ينعته بسعة شكله وعمق مضمونه اللذين يغريان المتلقي بشهوة القراءة ويثيران فضوله وانفعاله ويشبعان نهمه القرائي والمعرفي.

وبالإضافة إلى هذا التداخل الامتصاصي مع النص القرآني يلاحظ أنه هناك تداخلا من النوع ذاته مع النص الغائب الشعري حيث تتطابق الرؤيتان بين السابق واللاحق، فيعتقد أنهما يتعلقان كلاهما بالنص الأصلي الأول قبلهما وهو النص القرآني الذي أشرنا إليه من خلال الآيات المذكورة وهذا دأب الشاعرين: الغماري ومحمد العيد أل خليفة، الذي يتحدث عن القرآن فيمجد مكانته ويذكر قيمته أمام أحد الاستعماريين الفرنسيين الغلاة وهو الحاكم "أشيل" الذي أساء للقرآن في مقال له نشره بجريدة "لاديبيش La Dépêche" فيقول محمد العيد:

هيهات لا يعتري القرآن تبديـــــل وإن تبـــدل تـــــوراة وإنجـــــيل

قل للذين رموا هذا الكتاب بـــــما لم يتـــــفق معه شـــــــرح وتـــــأويل

---

[1]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص107 - 108.

[2]_سورة طه، الآيات 105 - 107.

هل تشبهون ذوي الألباب في خلــق إلا كما تشبه الناس التـــــماثـــــــيل

فأعزوا الأباطيل للقرآن وابتدعـــــوا في القول هيهات لا تجدي الأباطيـــــل

وأزروا عليه كما شاءت حلومـــــكم فإنه فوق هام الحــق إكـــــــــليل

ماذا تقولون في آي مفصـــــــــلة يزينـــها من فم الأيـــام ترتـــــــــيل

ماذا تقولون في سفر صحائـــــــفه هدي من الله ممـــــــض فيه جبـــريل[1]

وحين نمعن النظر في هذا النص ونتقصى حيثياته وتفاصيله سنكتشف بأن الشاعر محمد العيد متخم بالثقافة العربية الإسلامية ومزود بمعرفة مستفيضة بالشعر القديم وفن القول، فكان حضور النص القرآني وصداه البارز يلقيان بظلالهما الوارفة على نص الشاعر والشعراء الجزائريين، لاسيما المحافظين منهم الذين تشبعوا بالعلوم والثقافة الدينية في الحقبة الاستعمارية، فيتضح لنا أن النصين يصدران من مشكاة واحدة، فكأن اللاحق رمى بسهمه من قوس السابق لأنهما يتقاطعان في الرؤية والهدف.

ويتجلى أيضا أن أجواء نص الغماري منفتحة لاستقبال الوافد، وأبوابه مشرعة لاحتضان الضيف الزائر من النصوص الأخرى خاصة المؤتلف منها، فما ائتلف معه أظهرت العلاقة بينهما التوافق والانسجام، وما كان الاختلاف باديا بينهما لم يكن حضوره إلا لتثبيت الرؤية المخالفة نتيجة علاقة التضاد، فيكون الحضور مجرد تأدية خدمة، وتحقيق مأرب متوقف على تلك الخدمة ففي قصيدة "وسل الأمير" يقول:

أوراس يا سيفا يثور ويا خيولا ترتقب

أشرق بتاريخ الجهاد ومد ملحمة الرهب

وأقرأ عيون الشمس تقرأ سورة الفتح الأشب

وخض السباق..فإنما الغايات تدرك بالخبب

أشرق فإن صباحك الحر المضيء قد اقترب

وانسخ بآيات الجهاد خرافة القول الكذب

---

[1]_ محمد العيد آل خليفة: الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص81.

الحرّ يولد من جديد في المآسي لا الطرب

لا كان من ألف الضياع المرّ واحترف الطلب

الحق يدرك بالحديد وليس يدرك بالخطب[1]

تتحقق سمة أو علاقة الانفتاح في نص الغماري وتتضح بجلاء كما هي عليها في هذا المقطع الذي ترفرف فيه بجناحيها مجموعة من الأطياف، تتلاقح وتتوالد لإنتاج سياق جديد ودلالة جديدة سليلة امتصاص النص الحاضر لها، فأوراس ذات الحمولة الدلالية الرمزية، التي ترمز إلى الحب والثورة والصدق والوفاء جعلت الشاعر يتوله بها ويعشقها عشقا صوفيا، هي حاملة لواء الحرب والثورة وجهاد الأعداء، الذي لن يعقبه إلا الانتصار، فتلتقي مجموعة من النصوص الممتصة في وحدة النص الحاضر، لتجسيد هذه الغاية، فقد استحضر سورة الفتح بشكل مركز ومكثف يتيح للقارئ بأن يعمل خياله ويستجمع قوته العقلية والإدراكية للتطلع على ما تحتويه هذه السورة بكل آياتها من دلالات تنبئ عن الفتح الذي جعله الله قاعدة أو قانونا في الوجود يتحقق كلما توفرت ظروفه واكتملت شروطه، وسورة الفتح عتبة للبشرى التي استهلت بها الآية الأولى منها في قوله تعالى:

﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا ﴿١﴾ لِّيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُّسْتَقِيمًا ﴿٢﴾ وَيَنصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَزِيزًا ﴿٣﴾﴾[2].

وبصرف النظر عن مجاراة الشاعر للإيقاع الموسيقي المتمثل في اتحاد القافية والروي مع النص الشعري السابق للشيخ عبد الحميد بن باديس في نصه المشهور (شعب الجزائر مسلم) فإن الغماري يتداخل بمستوى امتصاصي شديد التكثيف مع النص السابق فيضارعه ويحدث التوافق بينهما فيفضي إلى مستوى أعلى هو الإتحاد والوحدة، عندما استندت تجربة الغماري على تجربة الشيخ الإمام فأصبحا يمثلان جناحي الفكرة الواحدة، حيث يبدو لنا وكأن الشيخ باديس يمثل جناحها الفكري والسياسي، والغماري جناحها المسلح الذي لا يؤمن إلا بالثورة المسلحة، وهما في الحقيقة إنما يمثلان التيار الذي آمن به واعتقده الأمير عبد القادر الذي جمع بين السيف والحوار في مجابهة الأعداء فكما دعا للسلم أعداءه فقد دعاهم أيضا للمجابهة والحرب بعقلية الفرسان، فيلاحظ من خلال المقطع الآتي للشيخ عبد الحميد:

---

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في أية السيف، ص17.

[2]_ سورة الفتح، الآيات 1-3.

يا نشئ أنت رجـــاؤنا وبك الصباح قد اقتـــرب
خذ للحياة سلاحـــها وخض الخطوب ولا تهـــب
وأذق نفوس الظالمـــين السم يمزج بالرهـــــب
واقلع جذور الخائنـــين فمنهم كل العطـــــب
واهزز نفوس الجامديـــن فربما حي الخشـــــب
وأرفع منار العدل والـــ إحسان وأصدم من غصب[1]

يتجلى التداخل الامتصاصي المختزل للكثير من الحيثيات التاريخية والمعرفية والسياسية، التي تترك للقارئ الواعي كي يستنتجها ويستجلي ظلمات سراديبها، بما أوتي من خبرة ومعرفة سابقة تساعده على اكتشاف هذه الدواخل، التي لم يصرّح بها النص.

ويتكامل النص الشعري الحاضر أيضا مع نص شعري غائب آخر يستدعيه عبر تراكم تاريخي ضارب في القدم يعلن عن وجوده بمخزون الذاكرة، كما يعلن أيضا عن عدم تنافر التراث والتجديد بل إن خدمة الإنسان تشيد بينهما علاقة حميمية، فلا غرو في أن يجمع الشاعر الغماري بين القديم والجديد، دالا على حركية الحياة وتواصلها بصفة مطردة وهو يمتص زبدة ما توصلت إليه قريحة الشاعر العباسي الذي نلتمس حضوره في النص الحاضر خفية، ندركه من خلال التلميح دون التصريح، لأن الغماري لم ينقله إلا عبر صياغته الجديدة، إذ ألبسه ثوبا عصريا ينسجم مع الراهن، هذا الشاعر هو أبو تمام من خلال بائيته التي مطلعها:

السيف أصدق إنباء من الكـــتب في حده الحد بين الجد واللعـــــب
بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونهن جلاء الشـــــك والريـــب
والعلم في شهب الأرماح لامـــعة بين الخميسين لا في السبعة الشهب[2]

نحسب أن الشاعر الغماري قد قرأ هذا النص فأخذت بنيتاه السطحية والعميقة معا تتجاوبان معه في ذهنه، ففرضتا عليه سلطتهما فكتب ما يتطابق مع النص السابق مبنى ومعنى، في مظهر تختفي فيه الصياغة القديمة تماما، ولم يبرز منها إلا المؤشر المعنوي الذي ننتبه له من خلال رجع الصدى حيث

---

(1)_ محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 2006، ص 403.

(2)_الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1994/2، ج1، ص 32 - 33.

يدلنا على وجوده وعلى قوته الدافعة لإنتاج النص الحاضر، متأثرا بمرجعيته القادرة على إنتاج الدلالات واستمرار حيويتها، ولعل قصد الغماري بني على هذا الأساس الذي يمنح نصه طابع الاستمرارية بعبوره سرمدية الزمن وإلغائه للحواجز الفاصلة بين الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)، وخلقه لعالمه المتفرد، الذي يعمه الإشراق والحرية والأمان والأمل وينعدم فيه الأسى والألم والضياع والكذب، إنها معان يتوافق حولها النصان ويؤكدان على وسائل نفاذها في الواقع سواء كان القديم أو الجديد،ما دام منطق التعاطي مع هذه المعاني والتعامل بها لم يتغير على مر الأزمان.

ويتحقق التداخل الامتصاصي الذي يوظفه النص الشعري في قصيدة "ثورة الإيمان":

أحارب في ديني وفكري ومذهبي وأرمي بزور القول في كل مشـــعـــب

وما أنا إلا غصة في حلوقـــــهم وحشرجة الأقدار في صدر مذنـــب

وما أنا إلا النار تشوي قلوبـــــهم وإلا الضحى يرمي بأشلاء غيـــهب

يعانقني عزم الألى صنعوا العلـــى فأهتف بالإسلام.. أقوم مذهـــــب

يموتون غيظا ثم يحيون نـــــــزوة سفاها وجهلا كل ذاك التعصـــــب[1]

فيتضح في البيت الأول الصياغة المختلفة لمضمون واحد بين عجزه والنص القرآني الممتص في قوله تعالى:

﴿ ٱلَّذِينَ يُظَٰهِرُونَ مِنكُم مِّن نِّسَآئِهِم مَّا هُنَّ أُمَّهَٰتِهِمۡۖ إِنۡ أُمَّهَٰتُهُمۡ إِلَّا ٱلَّٰٓـِٔي وَلَدۡنَهُمۡۚ وَإِنَّهُمۡ لَيَقُولُونَ مُنكَرٗا مِّنَ ٱلۡقَوۡلِ وَزُورٗاۚ وَإِنَّ ٱللَّهَ لَعَفُوٌّ غَفُورٞ ﴾[2].

حيث استطاع الشاعر أن يصهره في لغته الخاصة ويوظف في تجربته المعاصرة، ويستفيد من المعنى الذي ينشره النص السابق، فوجد نفسه يتماهى معه في كرهه ومقته لقول الزور، الذي يسهم إسهاما واضحا في فك عرى العلائق الممتدة في المجتمعات بين الناس، فثار عليه مثلما ثار عليه القرآن من قبل، وإن كان المنطلق واحدا، فإن السياق الذي ورد فيه النصان مختلف باختلاف الزمان والمكان، لكن الدلالتين متطابقتان حول إنكار هذا الصنيع الذي يسيء للشخصية السوية والمعتدلة كما تؤكد كل منهما الأخرى في إبراز أهمية التصدي لقمعه وقمع مرتكبه، حيث يبرز النص الشعري

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص7.

[2]_ سورة المجادلة، الآية 2.

موقفه المادي السريع ووسائل محاربته، ومختلف الطرق التي تلزمه في مواجهته للحد من استفحاله مقتفيا أثر الأولين الذين صنعوا عزهم ورفعوا مكانتهم، بالعزيمة والجد والجلد في التمسك بالحق والدفاع عنه والتمكين له رغم الغلاة والمتنطعين والأفاكين، وإذا أمكننا أن نقحم رأي الشاعر حول عملية الامتصاص التي يقوم بها لنصوص أخرى، وجاز لنا أن نعتد برأيه حول هذا النص وأمثاله التي تضمها مجموعته "أسرار الغربة" رغم أن هذه الدراسة مؤسسة على منهج يوظف آلياته بمعزل عن المؤلف وعن استخدام سلطته في تفسير وتأويل إنتاجه، فإننا نقبل ما يراه في شعر نعتبره أحد قرائه الأذكياء العالمين بفنون الأدب والمعرفة فنجده يقول في مقدمة هذه المجموعة حول نصوصها: «قد انسابت تجاربها انسيابا، وانثالت مشاعري وأفكاري عبرها انثيالا...»[1]، ثم يفسر معنى الانسيابية المقصودة في شعره -كما يراها هو- فيقول: «إن الانسيابية في الفن لا تكون إلا نتيجة المعاناة الصادقة والإحساس الذي يصل إلى درجة فناء الذات بالموضوع، فيصبحان في لحظة الإبداع وحدة كاملة...»[2]، هاته الانسابية التي استشعرها الشاعر -كما كل الشعراء الصادقين- في نصه، هي التي تكون خلفية لتقنية الامتصاص المتخذة أثناء إنتاج النص الحاضر، فيخرج كل ما علق في الذات من مخزون فكري وفني يعتقد أنه يثمن رؤيته ويدعم توجهه، لأنه في تلك اللحظة المتوهجة الحاسمة ينشد أدوات الإقناع المادية والمعنوية، فما كان أقرب للذات وأكثر التصاقا بها هو الذي يبادر للتسرب والامتزاج بها، وهو الذي يكثر نشاطه وتنمو حركته وتقوى حجته وتضخم قناعته، وهذا ما يفسر التجاء الشاعر دوما إلى النص القرآني واحتمائه بلغته وفكرته، وهذا شأنه مع النص السابق المذكور.

وإذا ما انتقلنا إلى المقطع الموالي للمقطع الذي سبقه في القصيدة ذاتها والمذكور آنفا، سنجد الحضور القوي المكثف والسلس للنص القرآني مبرهنا على شدة تعلقه بالذات الشاعرة مشكلا مع الذات والموضوع وحدة متكاملة يندر استقلال أطرافها، أو فض علاقتهم المتلاصقة، فيقول في المقطع:

ملأت فؤادي بالسنى البكر حسبة ... لرب له الكون العظيم يسبح

فقلبي بنور الحق نشوان مهتد ... وروحي بإشراق الهداية يصدح

ويسعدني في دفقة النور..أنني ... أرى الله في كل الوجود وألمح

أرى الله في الأزهار نشوى وفي الهوى ... وفي وشوشات الطير تشدو وتمرح

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة -الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1977/1، المقدمة، ص6.

[2]_ المصدر نفسه، ص.ن.

أرى الله في سكري وصحوي وحيــثما توجهت يدنيني إليه فأفـــــــــرح[1]

لكن المعلوم أن لكل طرف من هذه الأطراف المتلاحمة، دورا يختص به ويؤديه ضمن هذه الوحدة، في ترابط متكامل يصعب معه اشتغال الوحدة بدور منفرد بل باجتماع الأدوار الثلاثة المتجانسة معا، حيث نلاحظ في عجز البيت الأول تجلي التناسق والتناغم، الذي تظهره العبارة المستعملة في النص وهي العلامة المميزة له (لرب له الكون العظيم يسبح) تميزه باد في كيفية مسكه بزمام اللغة، إذ يمكن أن تسند صفة الكون لخالق الكون فهو أحق بالعظمة وأصل لها، لكن النص الماثل أراد أن يثبت للرب الأفضل، حيث يمكن للقارئ أن يستنتجه عندما يسبر أغوار بنية النص العميقة، فإذا كان الكون عظيما فالرب أعظم وأعظم، وآية ذلك هي تسبيح المخلوق للخالق، كما يلاحظ اختزال ذكر كل الكائنات والأشياء الموجودة في الكون التي تسبح لله تعالى، اعتمادا على حمولة الكلمة المثقلة بالمعاني التي يمكن استنتاجها، وهي الكون الذي يدل عليها ويحتويها فبواسطة التعبير الخاص للنص نقل المعاني التي يطرحها النص الغائب مستغنيا عن ألفاظه وعباراته الصريحة إبرازا لذاتيته مرة واعترافا بعدم اقتداره على الإتيان بمثله مرة أخرى، مما يدل على غياب البنية السطحية للنص السابق وحضور روحه التي تبقى محلقة في سماء النص الحاضر ترعاه وتمده بالدعم كلما أعوزه ذلك عند كل قراءة، هذا النص القرآني هو الذي يتمثل في قوله تعالى:

﴿ قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ ٱللَّهَ فَٱتَّبِعُونِى يُحْبِبْكُمُ ٱللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ ۗ وَٱللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾

وقوله ﴿وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ أَشَدُّ حُبًّا لِّلَّهِ ﴾[2].

ونلتمس مثل هذا التداخل مع الحديث القدسي إذ يقول الرسول ﷺ: «**إن الله تعالى قال... وما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها...**»[3].

كما يحلق في سماء هذا النص روح آخر هو في الحقيقة امتداد للروح الأول، لأن القرآن هو مشكّله ومشكّل كل الأرواح التي تدين بوحدانية الله وتقر بجلاله وربوبيته على اختلاف أنواعها وتعدد أطيافها، فالنص يؤشر ويلمّح لوجود نبرات النص الصوفي ونسمات العشق الإلهيوالتفاني في

---

[1]_ المصدر السابق، ص7 – 8.

[2]_ سورة آل عمران، الآية 31 وسورة البقرة، الآية 165.

[3]_ أبو زكريا يحي بن شرف النووي الدمشقي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص52.

ذاته سبحانه، ويرسل نفاحات الحلول والاتحاد التي تتعاظم لتبليغ الإشراقة العلوية والسبح في العوالم اللادنية، وحين نتدبر النص الشعري نشعر وكأننا في حضرة كبار المتصوفة الذين طلقوا الدنيا وباعوا أنفسهم لبارئها كالحلاج الذي رويت عنه الكثير من الأقوال التي تلهج بذكر الله وتصف حلوله بالذات الإلهية -كما أشرنا إلى هذا في الفصل الثاني من هذه الدراسة- فالنص يتشرب هذه المعاني ويمتصها ويستفيد من روحها وصفائها ونقائها وسمو رؤيتها، فالله يرى في كل مكان وفي كل مخلوق يشهد له بوحدانيته ويقر بوجوده ومن الأقوال التي يتلاقح معها النص الحاضر فيوظف مضمنوها الذي يجلي وجودها ويؤكد حياتها فيه قول الحلاج: **يا من أسكرني بحبه وحيرني في ميادين قربه** وقوله أيضا: **من راقب الله عز وجل عند خطرات قلبه عصمه عند حركات جوارحه**، وقوله في الاتصال بربه ومحبته محبة ملكت عليه شغاف قلبه:

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرتـــــــه وإذا أبصرته أبصرتنـــا[1]

وقوله أثناء تنفيذ الحكم عليه: **ركعتان في العشق الإلهي لا يصح وضوؤهما إلا بالدم.**

وبهذا الامتصاص يتحقق التطابق بين النصين على مستوى الدلالة أو المعنى، فكلاهما يتحدث عن العشق والهيام أو السكر الصوفي الذي يعيشانه في رحاب الملكوت الأعلى، لكن استرفاد النص اللاحق للنص السابق جعل اللاحق يهيمن ويطغى بروحه الجديد الذي تغلب عليه النظرة السنية المعتدلة، بصياغة لغوية واضحة يسهل فهمها وتأويلها على وجه محدد غير متعدد، لكن روح التصوف الحلاجي يبقى باديا دالا على تشبثه بالذاكرة، مهما كانت مخالفته للفكرة الحديثة، وينتظر اللحظة الحاسمة كي يصدر من باب مختزنات الذاكرة، الذي لا يوجد عليه رقيب ولا حسيب فينساب متألقا «بمقدار سمو وتوهج المعاناة لدى الشاعر (...) وبمقدار عمق التجربة...»[2].

ويستمر استعراضنا لنماذج التداخل الامتصاصي لدى الغماري التي تتبع مسارا خاصا به حيث تتسرب وتنهال النصوص الغائبة نثرية كانت أو شعرية، فتمتص وتذاب حتى تنعدم في نصه لتأخذ شكلا لغويا حديثا، تربطه بواقع اللحظة المعيشة وزمان ومكان الحدث علاقة مناسبة، ومن النماذج التي وقع عليها اختيارنا لتبرير هذا المنحى وبيان نوع القراءة الذي انتهجه الشاعر في استدعاء النصوص الغائبة قوله:

---

[1]_ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2001/12، ص480.

[2]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة - المقدمة، ص6.

يقولون دعنا من قديم يكـــــــــــــرر فما الدين إلا للشعوب مخـــــدر

ومن يتغنى بالديانة.. بالهـــــــــــدى كمن يتغنى بالرباب.. ويشـــــــعر

فريقان من أهل التقدم أخـــــــــــطآ سبيلهما للحق.. أعمى وأعـــــور

فمن كان منهم.. يا سلام على الحـــجى على الفكر في عصر العلوم ينـــور

و أصبح في ركب الحضارة سائـــــــرا وإن كان أعمى.. فهو أحور مبصر[1]

إذا تأملنا ما ورد في عجز البيت الأول من المقطع، سنجده بلغة خاصة ومختلفة ابتغاها الشاعر ليعبر عما يجول بعقول فئة من المثقفين العرب والجزائريين منهم خاصة، المنبهرين بالعالم الغربي وبالأفكار التقدمية الوافدة الغريبة، عن هوية وأصالة المجتمع وعن عقيدته وطبيعته لاسيما الفكر الشيوعي في فترة السبعينات من القرن الماضي، وما انجر عنه من تيارات معادية للفكر العقدي والتراثي، بحجة أنه صار قديما لم يعد صالحا لمواكبة الحركة التقدمية المتطورة التي تطمح إلى التغيير والنمو المعاصر، فيمتص النص الشعري المقولة الشيوعية المعروفة "الدين أفيون الشعوب"، الداعية للتجرد من كل ضابط ووازع ديني أو أخلاقي، لأنه يتعارض مع أهداف هذا المذهب، فيلاحظ ما طرأ على النص المتداخل معه من تطوير وتحوير للعبارة الأصلية، أدى إلى ذوبانه بل فقدانه لوجوده في فضاء النص المتداخل، من حيث الصياغة القديمة أو البناء اللغوي الأصلي، لكن وجود علاماته الدالة توحي به، وبامتصاص معانيه التي تتوافق مع المعاني الجارية يكون القصد هو تعميق الدلالة في ذهن المتلقي واقتناعه بمقاصد السياق الحالي.

ويمكن الكشف عن الدلالات الجديدة عند الغماري من خلال الإحالات التي يحدثها إلى النصوص الغائبة الممتصة بإشارة مفتاحية تومئ بواسطتها لغته الشعرية، فقد تقوم اللفظة بإحداث صورة تنفتح على عوالم من النصوص الغائبة تقوم بإثراء النص الشعري الحاضر وتجعله متأهبا للتواصل والتوالد مع تلك النصوص، فنجد الشاعر مثلا قد وظف لفظ "الضحى" بشكل مباشر ولكنه بطريقة غير مباشرة وبرمزية شفيفة يحيلنا إلى الأبعاد الجديدة التي يريد أن يوصلها إلينا فنفهمها ونستوعبها اعتمادا على أبعاد ومفاهيم قديمة أشار إليها النص الغائب المستحضر، ففي قصيدة "عودة الخضر":

ها عدت.. من عين الحياة شرابـــــي قد كان.. والزمن المحـــيط ركابـــي

ها عدت.. تزرعـــــــني الحياة زنابقا وتظل تعصر من دمـــي وإهابـــــي

[1]_ المصدر السابق، ص9.

ومن الكروم أنا أتـــــــــــيت سلافة تهواك يا فرس الشـــــروق الكابـــي

وأنا الجذور.. سخية أوصالـــــــــها تخضر.. تورق بالضحى المنـــســـاب

ها عدت يا نبع الهوى من غربـــــــتي شوقا وعاد بي الهوى لرحابـــــــــي

لا الدرب جف.. ولا عناقيد الضحى صلبت على شفة الدجى الصـــخـــاب

ها عدت.. ملء فمي أهازيج الألـــى غنوا.. وفي جفني يضـــــيء كتابـــــي

لي من ورائك يا دروب قصـــــيدتي وعلى صباحك تشـــرئب رغابـــــــي[1]

يشير النص إلى عودة الرجل الصالح "الخضر" بواسطة الفعل الماضي الدال على الزمن الحاضر مقرونا بضمير التاء الدالة على الفاعل المفرد المتكلم الذي تعلقت به العودة بعد غياب في الزمن الماضي البعيد، فلماذا حضر بعد الغياب؟ إن حضوره يبعث الحياة ويجليها في صور كثيرة، إذ قد تؤول لفظة (عدت) إلى دلالة تتكئ على مفهوم الانبعاث ما بعد الموت، لكنه ليس الانبعاث من أجل الفناء، بل إن الشاعر أراده من أجل غاية أخرى هي الدخول إلى عالم تعود إليه الحياة من جديد وتتحقق الأحلام بعد يأس وقحط وجدب، ويكتنف النص الحاضر صورا جزئية تدل على دبيب الحياة ومن بين هذه الصور أن جذور النباتات تنبت وتعود إليها خضرتها وانتعاشها وتتفتح أوراقها بمجيء الضحى، الذي يحمل مع إشراقته الضوء والنماء، ويزيح الظلام الذي جفف منابتها وفي هذا التعبير إحالة على النص القرآني الذي يبرز قيمة هذا الزمن الذي تتلاشى فيه خيوط الظلام بظهور الشمس في كبد السماء، هذا النص هو قوله تعالى:

﴿وَٱلضُّحَىٰ ۝١ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ ۝٢ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ ۝٣﴾[2] وقوله أيضا: ﴿وَٱلشَّمۡسِ وَضُحَىٰهَا ۝١ وَٱلۡقَمَرِ إِذَا تَلَىٰهَا ۝٢ وَٱلنَّهَارِ إِذَا جَلَّىٰهَا ۝٣ وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰهَا ۝٤ وَٱلسَّمَآءِ وَمَا بَنَىٰهَا ۝٥ وَٱلۡأَرۡضِ وَمَا طَحَىٰهَا ۝٦﴾[3].

إنها عودة الضحى بعد ليل حالك، لتشكل دلالة فكرية وفنية ملائمة لوظيفتها في النص الحاضر ومطابقته لمضمون النص الغائب، واستجابة للموقف الفكري والنفسي الذي يصدر عنه الشاعر، إذ

---

[1] _ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص 35 - 36.

[2] _ سورة الضحى، الآية 1.

[3] _ سورة الشمس، الآيات 1- 6.

يعتوره إحساس التشاؤم من تعثر نهوض الحياة وانتشار الخير الذي طال انتظاره، فالنداء المستعمل كأسلوب إنشائي دال على التنبيه إلى ضرورة الاستعداد إلى هذا الحدث الذي جلب معه الضحى والإشراقة وكل بشائر الخصب والرفاه، بعد الجفاف والجفاء المعبر عنه بلفظة (صلبت) الدالة على واقع ما قبل العودة، وهذا أيضا يحيلنا على نص قرآني وآخر مسيحي يكون الشاعر قد امتص مضمونهما للدلالة على واقعه الذي لا يختلف عن واقع صلب المسيح عيسى عليه السلام وإن اختلف السياق واختلفت الرؤية والمفهوم، لكن الأساس في ذلك هو إغناء النص الحاضر وجعل لغته إيحائية ولو بدت عليها مسحة من الغموض، وإكسابه عمقا فنيا وديمومة أكثر بتعدد القراءات التي لا تتوقف، هذان النصان هما: قوله سبحانه وتعالى:

﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴾[1].

وورد في إنجيل يوحنا العهد الجديد، الإصحاح السادس قول المسيح مخاطبا اليهود الذين شككوا في دعوته: **فقال لهم يسوع الحق الحق أقول لكم إن لم تأكلوا جسد ابن الإنسان وتشربوا دمه فليس لكم حياة فيكم، من يأكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية وأنا أقيمه في اليوم الأخير، لأن جسدي مأكل حق ودمي مشرب حق.** وفي نص آخر: **فليعلم يقينا جميع بني إسرائيل أن الله جعل يسوع هذا الذي صلبتموه أنتم ربا ومسيحا.**[2]

يلاحظ كيف انفتح النص الحاضر على مجموعة من التأويلات يفترض أن الشاعر قد استوعبها جميعا واستحضرها بواسطة الامتصاص، ثم يضع عليها بصمته الشخصية، فتكون علامة مسجلة لفنه مرة، ولموقفه الانفتاحي وثقافته الواسعة مرة أخراة، ولولا أن أعلن عمن يثوي خلف تاء الفاعل المتكلم في الفعل (عدت) بجعله عنوان النص عتبة دالة عليه عودة الخضر، لتفجرت طاقة هذه التاء لمجموعة من الأسماء المنقذة للناس من عذاباتهم ومن شر بعضهم لبعض ومحققة للسلام والآمال والأحلام، وعلى رأس هذه الأسماء أشهرها وهو المسيح عليه السلام مخلص البشرية من المفسدين في الأرض، كما قد تقودنا لفظة (عدت) إلى بعد نصي آخر، يتمثل في تحديدها لواقعين متباينين في

---

[1]_ سورة النساء، الآية 157.

[2]_ الكتاب المقدس: إنجيل يوحنا، العهد الجديد، الإصحاح السادس،53 - 55، وسفر أعمال الرسل، الإصحاح الثاني، 36.

زمنين مختلفين هما: الزمن الماضي الذي كان يشكل الرخاء والنماء والصدق والسلام وكل أنواع الخير الذي عرفته الحضارة الإنسانية على مر العصور جراء تمسكها بحبل الله المتين، والزمن الحاضر الذي يشكل تداعي هذه الحضارة إلى الحضيض لأن الجيل الراهن لم يستطع مواكبتها ولا تحمل أعبائها ولم يقو على إكمال مساره الحضاري، فبعث المخلص الذي قدّر له أن يأتي على رأس كل ردح من الزمن يتلاشى فيه الضمير ويغيب فيه العقل والوعي والاتزان والصلاح، ليعيد هذه القيم، وينشر الإصلاح في الأرض، فتحيلنا هذه المعاني إلى مضمون الحديث الشريف الذي يقول فيه الرسول ﷺ: «**إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها**»[1]، وفي القصيدة ذاتها يواصل الشاعر إذاعة القيم الحضارية المنهارة، التي جاء الخضر ليعيدها إلى الحياة مرة أخرى فيقول في المقطع الثاني من القصيدة:

وطلعت.. فانتحر الظلام. وكـــيف لا؟ والضوء منبثق من القـــرآن

ومشيت.. من خطويك يكتحل الثرى فتسبح الصحراء للرحمن[2]

تبدو من خلال النص المفارقة بين جيلين وبعدين حضاريين بزمنيهما التاريخي المختلف والمتباين، يعكسها الاستفهام الذي يشكل المحور المضموني إذ ينطوي على حقيقة الإنسان وحضارته الحالية التي يكتنفها الظلام المسدل على الكثير من الالتباس والغموض، فالإنسان في حاجة ماسة إلى الضياء الذي يكتسح الظلمة ويؤدي بها إلى الفزع والتملص، ويتضح وأن السؤال يحمل الإجابة الإيجابية المقنعة مسبقا فينقل القارئ إلى معنى ذي دلالة تشير إلى وجود قيم حضارية حديثة يعسعس فيها الليل ويرخي عليها ظلامه فتسبب الدمار للإنسان، لكن الحل الناجع يكمن في الإجابة التي تعقب السؤال الموحي بها مباشرة وهي ذلك النور والضياء الساطع المنبعث من القرآن الذي جاء المخلص ليعيد بعثه وإحياءه من جديد ليبدد الظلام ويركم الليل ويزيح الغموض والإبهام، ويحيلنا الجواب نحن القراء إلى ذلك المضمون الممتص الذي ألزمنا بإعمال عقولنا وتحريك أفئدتنا وتكريس معارفنا بما يطفح به القرآن من حقائق وأسرار وعلوم ما علمنا منها وما لم نعلم، فنسترجعها لندرك مدى امتصاصها في النص الشعري، ومن الإحالات المتعددة التي يقودنا إليها النص الماثل قوله تعالى:

﴿ إِنَّ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ يَهْدِى لِلَّتِى هِىَ أَقْوَمُ وَيُبَشِّرُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ٱلَّذِينَ يَعْمَلُونَ ٱلصَّٰلِحَٰتِ أَنَّ لَهُمْ أَجْرًا

---

[1] _ أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي: سنن أبي داود، ج4، ص109.

[2] _ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص36.

كَبِيرًا ﴾[1].

وقوله: ﴿ شَهْرُ رَمَضَانَ ٱلَّذِىٓ أُنزِلَ فِيهِ ٱلْقُرْءَانُ هُدًى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَٰتٍ مِّنَ ٱلْهُدَىٰ وَٱلْفُرْقَانِ ﴾[2].

وقوله: ﴿ٱللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ ٱلْحَدِيثِ كِتَٰبًا مُّتَشَٰبِهًا مَّثَانِىَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ ٱلَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَىٰ ذِكْرِ ٱللَّهِ ۚ ذَٰلِكَ هُدَى ٱللَّهِ يَهْدِى بِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَمَن يُضْلِلِ ٱللَّهُ فَمَا لَهُۥ مِنْ هَادٍ ﴿٢٣﴾ ﴾[3].

وقوله: ﴿تَبَارَكَ ٱلَّذِى نَزَّلَ ٱلْفُرْقَانَ عَلَىٰ عَبْدِهِۦ لِيَكُونَ لِلْعَٰلَمِينَ نَذِيرًا ﴾[4].

كما يحيلنا النص على نص الأحاديث التي تتحدث عن فضل القرآن في حياة المؤمن ومنها قوله ﷺ: «**مثل الذي يقرأ القرآن كأترجة طعمها طيب وريحها طيب...**» [5].

وفي موضع آخر من قصيدة أخراة عنوانها: "أقوى من الأيام" يتواصل المدد القرآني وباللهج نفسه يمتص النص الشعري الحاضر وهجه البنائي وعمقه الفكري والمضموني، من هذا المدد السخي الذي لا تنقطع عطاياه ولا تنقص من مكياله وقيمته شيء، ففي المقطع الأخير من القصيدة يقول:

ها عدت.. يا رباه.. أشنق حيرتـــي ... وألفها في خاطر النســـــيان

شاهدت نورك يا إلـــه معـــــطرا ... سحري.. إذا نام الوجود سقاني

يا قارئ القرآن في السحر السخـــي ... وزارعا ذكراه في الأكـــــوان

منه ارتوى شوق الحقيقة في دمـــى ... في خافـــقي... يا قارئ القرآن[6]

الفعل الماضي (عدت) هذه المرة فاصل بين معنيين ضديين متناقضين أيضا، لكن أولهما هو السلبي لأن العائد هو المتحدث إي صاحب النص، الذي سلك طريقا ضالا قاده إلى متاهة لم يهتد

---

[1]_ سورة الإسراء، الآية 9.

[2]_ سورة البقرة،الآية 185.

[3]_ سورة الزمر، الآية23.

[4]_ سورة الفرقان، الآية 1.

[5]_ مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، ص418.

[6]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص63.

منها إلى صواب، فالعودة هي نقطة التراجع والمراجعة التي يحضر فيهما الرشد واليقظة ويشتد فيهما الانتباه إلى الواقع الذي يرى ببصر حديد لا يحتمل المواربة، إنها رحلة مفعمة بالحيرة والتعاسة والأشجان لمسافر تائه يبحث عن الحقيقة في غياهب الأزمان فلم يجدها و لم تكف نفسه الحائرة عن التساؤل إلا في حضرة العوالم الربانية أين يتجلى نور الله المعطر في كتاب الله "القرآن" الذي كفكف حيرته وأذهب عنه الهم والحزن، لاشك أن هذا المضمون يحيلنا مباشرة على نص الآية القرآنية في قوله تعالى:

﴿ أَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ لِدُلُوكِ ٱلشَّمۡسِ إِلَىٰ غَسَقِ ٱلَّيۡلِ وَقُرۡءَانَ ٱلۡفَجۡرِۖ إِنَّ قُرۡءَانَ ٱلۡفَجۡرِ كَانَ مَشۡهُودٗا ﴾وقوله: ﴿ وَبِٱلۡأَسۡحَارِ هُمۡ يَسۡتَغۡفِرُونَ ﴾[1].

يمتص النص الحاضر مضمون الآية ويستردفها من أجل تعميق بنيته وزيادة ألقه الفني من خلال تخصصه في التعبير والرؤية، مع الإشارة إلى التقاء النصين وتوافقهما في الدلالة أو في المعنى ويلاحظ كيف يوظف النص الشعري للبعد الديني في تشكيل صورة الإنسان الحائر الذي يتيه في أعماق أسئلته التي تزيد في تعميق تعاسته وحسرته، لكن هذه الحيرة والأشجان تتلاشى بمجرد العودة إلى طريق الحق، فيومئ النص من خلال عبارته (يا قارئ القرآن في السحر السخي) إلى مضمون دواء الحيرة ومسح الحزن وإزالة الألم وهو القرآن، الذي يعظم سخاؤه ويزداد نوره عند قراءته في زمن السحر الذي تزول فيه الغشاوة والحجب وتنفتح فيه المغاليق، وكثيرا ما مثل القرآن الأساس الفني والفكري في نص الغماري بل إنه علامته الدالة عليه.

ونلاحظ أيضا في موضع آخر كيف يتفاعل النص الشعري مع النص القرآني، فيمارس السابق سلطته على اللاحق، فيتخذ شكل الامتصاص، عندما يطغى على ذاكرة الشاعر، فيتمظهر في نصه ولكن بشكل توافقي منسجم على سبيل التعاضد واكتساب القوة الفكرية الإقناعية، فنجده في قصيدة "وثيقة شوق إلى الحب الواعد" يقول في المقطع الثاني منها:

وقالوا هنا كنا مشاوير فـــــــــــرحة وكنا بهذا الدرب.. كنا له الـــــمزنـــا

وكنا.. وكنا.. أين قدس ومـــــــــــربع؟ زرعنا به نبض الهوى.. فازدها غصنا

هنا انسفحت أشواقنا ودمـــــــــــاؤنا فما احمر هذا الورد.. إلا بما جدنـــــا

[1]_ سورة الإسراء، الآية 78 وسورة الذاريات، الآية 18.

سرت أحرف السمحاء فينا فأيقــظت سرائر في الظلماء تستوطن الــحزنــا

فهبت تمد الضوء في كل مـــــــوطن وتفرش للأجيال أهدابها اللـــــــدنــا

ولبت نداءات السماء قلـــــــــوبنا صفاء.. وقال الله حقا.. فآمـــــنـــــا[1]

يتصور الشاعر في هذا المقطع كما في القصيدة كلها بواسطة المخيال عودة السلف الصالح من الرعيل الأول الذين عاشوا الأحداث في الصدر الأول من الدعوة وشاركوا في تحقيق منجزاتها، فجاؤوا من خلف الأزمان ليتفقدوا ما صنعوا وخلفوه من فضائل ومآثر ستبقى شاهدة على ما قدموه للأجيال اللاحقة، وفي ذلك دعوة ذكية وواعية إلى ضرورة إجراء مقارنة بين واقع السلف وواقع الخلف فهل يتشابهان؟ استفهام يثير التحسر والأسى في نفس المتلقي، ويزيد الجرح عمقا في نفسه السؤال الإنكاري الذي يطرحه النص على لسان هؤلاء الصالحين، فتضخم الأزمة ويشتد الصراع النفسي عند الجيلين، لكن لكل جيل تفاعله الخاص مع هذا الاستفهام المسؤول، ولن تكون المسؤولية متكافئة بينهما طبعا فليس الذي سبق فآمن وأيقن، وبذل وضحى فعمّر،كالذي أفرط وفرطّ، ولن تكون حسرة الذي أوجد كحسرة من وجد، ولعل السبب يكمن في استعداد وقناعة كل منهما ومستواه الإيماني بطريق التوحيد والحق ومنهج التغيير الذي خوطبت به الأجيال من السماء فمقصد النص الحاضر يدعمه ويقويه النص القرآني الغائب المتمظهر فيه من خلال مؤشر يشي به في البيت الأخير من المقطع وهو: (وقال الله حقا.. فآمنا)، إذ يحيل على مضمون الآية الكريمة في قوله تعالى:

﴿ رَّبَّنَآ إِنَّنَا سَمِعۡنَا مُنَادِيٗا يُنَادِي لِلۡإِيمَٰنِ أَنۡ ءَامِنُواْ بِرَبِّكُمۡ فَـَٔامَنَّاۚ رَبَّنَا فَٱغۡفِرۡ لَنَا ذُنُوبَنَا وَكَفِّرۡ عَنَّا سَيِّـَٔاتِنَا وَتَوَفَّنَا مَعَ ٱلۡأَبۡرَارِ ﴾وقوله: ﴿ وَأَنَّا لَمَّا سَمِعۡنَا ٱلۡهُدَىٰٓ ءَامَنَّا بِهِۦۖ فَمَن يُؤۡمِنۢ بِرَبِّهِۦ فَلَا يَخَافُ بَخۡسٗا وَلَا رَهَقٗا ﴾[2].

ودائما في حرص الشاعر على استفادته في إبداع نصه من النص القرآني، فإنها تتبدى لنا غالبا تقاطعاته المكثفة والتجليات المتماثلة معه في المضمون والأسلوب والمنهج، وبمجرد أن نتلقى نحن نصه تبدأ الذاكرة في الاسترجاع، والفضول يحدونا للبحث في أعماق النص المرجع من أجل أن نقع على مكمن الأثر المسترجع الذي يتداخل مع النص الحاضر، ولن يسدّ جوعتنا ويشفي غليلنا ويسكن لهفنا إلا التعرف على البناء والدلالة الجديدين، ومن خلال النص الشعري الذي ندرجه الآن نجد الشاعر

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص70 - 71.

[2]_ سورة آل عمران، الآية 193 وسورة الجن، الآية 13.

يبحث دائما عن مواضع النقص عند البشرية وفي واقع حياتهم من خلال قمع ما يصدر من هؤلاء البشر من رذائل ومن صفات مستهجنة، فيسلط عليها الضوء قاصدا إنهاء ذلك النقص والمضي نحو واقع أكثر كمالا، بدافع الإحساس الجارف بفظاعة ذلك الواقع الذي يجثم على صدره ويكتم أنفاسه، ففي قصيدة "رباعيات وتر جريح" يقول:

إله الكون.. هذا الطين بالآمال يغـــريناوتلك الشهوة الحبلى بنار الهم تثنـــــــينا

خيول الفجر في لقيـــاك نسرجها بأيدينا وبعد الشوق في الأعماق ما ينفك يطوينا[1]

بلغة سامية وعبارات رقيقة تتماهى مع الخطاب الصوفي البهي المتفرد[2]، مفعمة بالرمزية والإشارة، يبتغي من ورائها الشاعر حمل القارئ على التأويل المستمر لانفتاح دلالتها المعبرة عن رؤيته الداخلية للواقع من حوله وعن موقفه من المجتمع الذي يزاول فيه حياته ويتقاسم الهموم مع بقية أفراده، لكنه بتوتر خاص ومعاناة، وتجربة ذاتية عرفانية صوفية، يتعامل مع الأحداث المعاشة فتهزّ كيانه فتذكره بطبيعة الأشياء، وبالحقيقة اللامتناهية حين يرفع عنها الحجاب، وبعين اليقين يراها فتخامره الرغبة في معانقة المطلق، والتشبث بعالم الصفاء حيث توجد الراحة والأمان، بعيدا عن جحود الإنسان الظالم الذي حطم أحلامه، ذلك المستبد المتغطرس، الذي تجتذبه الأرض إلى وحلها وأهوائها وإلى مستنقعها، فتهوي به إلى أصل خلقته، وتنسيه تكرم خالقه عليه، فيحيله هذا الإحساس الصوفي إلى عالم الآيات الكريمة التي ترجع بخيال الإنسان وبوعيه إلى أصل الخلقة الأولى في مواضع كثيرة تذكره بعد إبراز نفسه الشريرة التي تغريه بالعتو والطغيان والتكبر في الأرض، بأنه لم يكن من قبل إلا طينا واهيا فيقول تعالى: ﴿ فَٱسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَآ ۚ إِنَّا خَلَقْنَٰهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ ﴿١١﴾ ﴾ وقوله: ﴿ أَوَلَمْ يَرَ ٱلْإِنسَٰنُ أَنَّا خَلَقْنَٰهُ مِن نُّطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ ﴾ وقوله: ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ مِن سُلَٰلَةٍ مِّن طِينٍ ﴿١٢﴾ ثُمَّ جَعَلْنَٰهُ نُطْفَةً فِى قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴿١٣﴾ ﴾[3].

يظهر التماهي ويتجلى بعد استعراض كل من النصين السابق واللاحق، واتحاد المفهوم عند كليهما حول حقيقة الإنسان، إذ يبدو امتصاص الشاعر للنص القرآني من خلال استحضاره واستيعابه لجوهر المعنى الذي يصيب كبد الحقيقة الكونية، لكن خطاب النص الشعري وجه أساسا في

---

[1] _ مصطفىالغماري: أسرار الغربة، ص113.

[2] _ أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1989، ص86.

[3] _ سورة الصافات، الآية 11، سورة يس، الآية 77، سورة المؤمنون، الآيتان 12 - 13.

مناجاة مباشرة يترع فيها الحجاب بين الله وعبده، الذي خلق الإنسان ويعلم ما توسوس به نفسه تبث إليه الشكوى من الضعف الذي يعتري الإنسان ويلازمه فهو الذي خلقه من ذلك الضعف وهو الذي يتولى أمره، كما تحيلنا هذه المعاني المطروقة في النص الشعري إلى نص شعري سابق يكون الغماري قد تشرب منه وامتص بعده واستفاد من دلالته القديمة وهو نص الشاعر الحديث إليا أبو ماضي الذي يقول فيه:

نسي الطين ساعة أنه طـــين حقير فصال تيها وعـــــربد

وكسى الخزّ جسمه فتباهى وحوى المال كيسه فتمرد[1]

فيلاحظ انفتاح النص الشعري على عدد من النصوص التي تتداخل معه متلاحمة لتشكيل دلالته التي لا يلمح فيها وجود للنص الغائب، إلا من المعاني المستحضرة التي تفاعل معها النص واستفاد منها فأغنته بالإثارة النفسية الظاهرة، التي تبرزها كلماته وعباراته الشجية الدالة على المعاناة التي يحسها الشاعر من ارتطامه بالواقع المحسوس وتلهفه وشوقه إلى عالم المثل والصفاء، هروبا من المواجهة الأبدية القائمة بين الطرفين المتصارعين في ذاته: جسده وروحه والعودة إلى الفردوس الذي يتحقق فيه التوازن بين رغبات النفس وسموها.

وتظهر هذه المعاناة الذاتية لدى الشاعر داخل مجتمعه فينكفئ على نفسه ليلعق الألم والحسرة مرة، وأخرى يتمرد ويثور رافضا لواقعه المرير، الذي لطالما يشعره بالاغتراب في وطنه وبين أهله وعشيرته، لكن هذا الإحساس يطفو على سطح الكثير من نصوص الكتاب والشعراء حتى تحول إلى ظاهرة تداولتها أقلام نقدية عديدة، وبرزت خاصة في الكتابات التي تعاني من مشكلات المجتمع الحديث وبخاصة المجتمع الصناعي المتقدم، الذي تطغى فيه المادة على الروح، والغماري أحد هذه الأقلام المتدفقة التي تقاسم إنتاجها موضوعان رئيسان: العقيدة الإسلامية ورديفها الاغتراب الذي يعني عنده العزوف عن الحياة الواقعية الزائفة والتمرد على الحكم المستبد البعيد عن الروح والقيم الإسلامية، ففي قصيدة "إلى صوفية الوجه والثورة" يفتتحها بقوله:

تواثب الرفض.. طوفان من الغضب يا غربة الروح في أبعاد مغتـــــرب

هيا ازرعيني مدى يخضل في رهقـــي وثورة في دروب القهر والغـــــلب

---

[1]_ عبد اللطيف شرارة: شعراؤنا – إيليا أبو ماضي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982، ص154.

وواحة من ضحى عينيك أعشـــقها وأشرب الضوء من شلالها السرب[1]

يلتقي هذا النص مع نصوص شعرية أخرى سبقته صدرت للغماري تتفق جميعها حول هذا الموضوع، فيمتصها النص الحاضر ويفسرها ويجلي غموضها الرامز.

-أسافر في ذكراكم.. يا أحبـــــــتي ولي من هواكم ألف زاد. فما أغنى

ويمطر صحراء الحنين سحابـــــكم فيورق شوقي فيكم موعدا.. حسنى

وترحل عيني شطركم.. ملء طرفها سناكم.. ومن لقياكم أسكر الجـــفنا[2]

-أحباي .. طالت بي شكاتي وغربتي بدرب يدوس الليل خصلاته الغـــنا

كأن الظلام المر.. يحفر فـــي دمـــي سرابا.. وأوراق الأسى تثمر الحزنا[3]

-غدا أيها الشوق يرسو سفيني فترعد بالحب شطآنـــيه

وتنبت في كل درب أغـــــان يرفرف فيهن تحنانـــــيه

فإن أتعب الطين هذا الزمـــان فلن يأكل اليأس آماليه[4]

هذه بعض النماذج لإنتاج إبداعي ليس باليسير، كرسه الغماري لتيمة الاغتراب حيث صارت علامة تميزه، وبنية دالة على خوالج نفسيته، وبقليل من التمعن في هذه النصوص مجتمعة نجده يعيش غربة أهل الدين الإسلامي ومعتنقيه والمؤمنين به، الذين خصهم رسول الإسلام ﷺ بقوله: «**طوبى للغرباء، قيل ومن الغرباء يا رسول الله؟ قال: أناس صالحون قليل في ناس سوء كثير، ومن يعصيهم أكثر ممن يطيعهم**»[5]، فالنص الحاضر يتشرب هذا المعنى السني ويتمثله في الواقع الحديث الذي لم يخل من هؤلاء الغرباء الذين بدأ بهم الدين الميسر وسينتهي بهم يوم يبعثون، وهي دلالة جديدة مرتبطة بواقع الحال لكنها أشد ارتباطا بالواقع الذي بدأ قديما وبدلالته ومكملة لها ومؤكدة لحضورها الدائم رغم سياقها الجديد المتعلق بالراهن من الوجود والموجودات، كلما برز الاغتراب

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص125.

[2]_ المصدر نفسه، ص72.

[3]_ المصدر نفسه، ص67.

[4]_ المصدر نفسه، ص57.

[5]_ محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، مج4، ص233.

الذي يحدث «نتيجة التناقض أو التعارض بين بنائه القيمي الخاص والبناء القيمي للمجتمع»[1]، وبواسطة الامتصاص منح النص الحاضر أبعادا أخرى للغربة هي في الأصل وليدة العصر، وتتكشف معاني النص الحاضر بصورة جلية أكثر عندما نكتشف بواسطة القراءة الفاحصة ما يتداخل معه من نصوص أخرى تسبح في فضائه مكونة في توحدها وإتحادها مع فحوى النص الفكرة الأساسية والمبنى الذي تتبلور فيه، إذ نجد النص الحاضر أكثر التصاقا بالمعاني التي ترد في نص الشاعر عبد الله البردوني ففي قصيدة "حين يشقى الناس" يقول:

حين يشقى الناس أشقى معهم وأنا أشقى كما يشقون وحـــــدي

وأنا أخلو بنفـــسي والـــورى كلهم عندي ومالي أي عـــــــندي

لا ولا لي في الدنى مـــثوى ولا مسعد إلا دجى الليل وســـــهدي

لم أسر من غـــــــــربة إلا إلى غربة أنكى وتعـــــــــــذيب أشـــد

متعـــب أمشـــي وركبي قدمي والأسى زادي وحمى البرد بـــــردي

والدجى الشاتي فـــراشي وردا جسمي المحموم أعصابي وجلـــدي[2]

فنلاحظ أن النصين وكأنهما يحلبان من ضرع واحد وفي إناء واحد، فالتوجع والتألم نابع من الإحساس المفرط بالاغتراب الذي تزداد وطأته على النفس عندما تشعر بالتباين والتناقض وعمق الهوة بينها وبين من يخالفونها الرؤية والقيم، هذا الإحساس المرير الذي يشعر به كل من الغماري والبردوني، وجد مثله عند الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي نعتقد أن طيفه من بين الأطياف التي تحلق في سماء نص الغماري فبواسطة الامتصاص يتداخل مع قول البياتي فيسعفه بتجربته المماثلة وبطبيعته الثورية المتمردة إذ يقول في قصيدة "عشاق في المنفى":

وأنا...

وأنت ؟

أنا وحيد !

---

[1]_ محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، القاهرة، مصر، 2004، ص27 - 28.

[2]_ عبد الله البردوني: الديوان - الأعمال الشعرية، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، اليمن، ط2002/1،مج1،ص92.

كقطرة المطر العقيم، أنا وحيد !

وهؤلاء ؟

مثلي ومثلك يحفرون قبورهم عبر الجدار

مثلي ومثلك مقبلون على انتظار

من لا يعود

وأنا وأنت وهؤلاء

كالعنزة الجرباء أفردها القطيع

لا نستطيع...

وإذا استطعنا، فالجدار

والتافهون

يقفون بالمرصاد، كالسدّ المنيع

لا نستطيع...[1]

واضح أن الشاعر في قمة الاستياء والأسى والحزن من عدم الجدوى في إصلاح وضع من لا يقبله ولا يؤمن به، بل إنه سيضاف رقما في قائمة الغاضبين والشامتين الذين ألفوا الانكفاء على الذات وألفتهم المذلة والهوان، ولعلنا إذا أعملنا الذاكرة وقلبنا في صفحات المغتربين، سنجد بأن الذين ذاقوا مرارة الغربة في مجتمعاتهم هم قدامى قدم هذا الموضوع، فيحدونا التأويل ونحن نحفر في عمق النص بحثا عن المضامين الثاوية في أغواره إلى تلمس التماهي والامتصاص الذي يعتمده الغماري في التواصل مع ما قبع في ذاكرته من نصوص أخراة، فنعثر على مضمون وروح طرفة بن العبد في بيته القائل:

إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد[2]

فيكشف لنا هذا المضمون الذي نعتقد أن الغماري قد تشربه وامتزج بتجربته، وكان له ضلع

---

[1]_ عبد الوهاب البياتي: أباريق مهشمة، ص57 - 58.

[2]_ طرفة بن العبد: الديوان، دار صادر ودار بيروت، بيروت، لبنان، 1961، ص31.

في صقل تجربته وميوله الفنية والرؤيوية، كما نعثر على صدى الشاعر "المقنع الكندي" الذي اشتد التأزم بينه وبين المحيط الذي ينتمي إليه من أبناء جلدته مما يجده من تناقضات قيمية تجعل البون شاسعا بينهما، إذ يقول في قصيدته:

و إن الذي بيني وبين بـــــني أبي وبين بني عمي لـــمختلف جدّا

فإن أكلوا لحمي وفرت لحومهم وإن هدموا مجدي بنيت لهم مجدا

وإن ضيعوا غيبي حفظت غيوبهم وإن هم هووا غيبّ هويت لهم رشدا[1]

تتعايش هذه النصوص المتداخلة جميعها في نص الغماري الحاضر، فتندمج في لغته الخاصة فتكون بمثابة الرصيد الذي يسند التجربة الذاتية ويمدها من وهجه فيثريها، ولعل هذه التجارب السابقة بتنوعها تدعم النص والشاعر معا، إذ تغني النص من حيث الصياغة المعبرة بالألفاظ والعبارات ذات الطاقة والحمولة المناسبة لما يختلج في النفس من ثقل معاني الاغتراب، كما تسهم في منح المعاني الجديدة عمقا واتساعا وتغني الشاعر أيضا عندما تسليه وتروح عن نفسه بتجارب السابقين فتخفف وطأة المعاناة عليه وتزيده خبرة في كيفية اجتياز المحنة باختيار أنجع السبل لذلك. إن هذا الإحساس العام بالاغتراب الذي تنطبع به نفسية الغماري، ينفتح على تيمات فرعية تنبثق منه فنجدها موزعة في نصوصه، فتكون أحد العوامل التي تسم نص الغماري بالانفتاحية القادرة على الدخول إلى عوالم النصوص الغائبة واستيعابها داخل النص الحاضر، كما تمنح النص القدرة على تنمية التصورات المستدعاة وتطويرها لدلالات جديدة منفتحة على القراءات المتواصلة، فنجد الشاعر وسط هذه الحالة الشعورية الشاملة يقدم لنا نصه على أنه ضوء كشاف أو مراقب دائم لا يبرح متابعة القهر ووسائله فيفضحها لقارئه، ويطلب منه الاستعداد لجالب الموت والصمت، وظلمة ليل حالك تنتظر سيف الملحمة الإلهية الوضاء الذي يكسرها ويبعث الحياة من جديد كما في قصيدة "بين يدي إقبال":

عرفت الحب قافلة من الإيمان

سكرى بانتصارات

وتاريخا.. يجوب مداه سيف عاشق

ليلاه من سمر الفتوحات

---

[1]_ مصطفى طلاس: ديوان العرب – شاعر وقصيدة، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، ط1995/3، ج1، ص357.

ورفضا يبعث الماضي.. يجوب الصمت مخترقا

ويزهر في الرمال السمر.. في "لاهور"

في أسفار إيماني..

وتركض منه أفراس الضحى في عمق أوطاني[1]

لا يجد الشاعر خلاصا من القهر ومن وسيلة، لاستئصال شأفة الصمت وإزاحة الموت إلا في استحضار الماضي الفاتح المخلص للشعوب من آلة القهر والعذاب والدمار، فهو الكفيل بتخليصه ومجتمعه منه، وفي موضع آخر نجد الإحساس ذاته ولكنه أشد مرارة:

ليحترق الضياء الرطب يا سادة..

ليجتث الحنين المر أعياده

ليخنق في دمي..

في حلم أزهاري

وفي الأمل الربيعي الموشى صوت قيثاري

لآكل من سنين الموت

من رهج الظلام المر

تشرب من دموع الصمت أنهاري

لتمخر في دمائي رعشة الحزن المقيم

تشل أنواري[2]

تتعدد دلالات التأزم والمأساة، لكنها تجتمع حول دلالة أساسية واحدة هي دلالة الإحساس بالقهر الممتزج بالعذاب والألم والحزن المفضي إلى الصمت والموت، وحول هذه المعاني يتعالق النص الحاضر ممتصا لنص غائب يزامنه فيغرس فيه شيئا من أثره ليمنحه القدرة على توصيف الحالة المأساوية التي يعيشها الشاعر منفيا وسط قومه فيتجرع مرارة العذاب والقلق في أجلى صورها، بلغته الخاصة،

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص80 - 81.

[2]_ المصدر نفسه، ص91.

هذا النص الغائب للشاعر أحمد مطر الذي يظهر من خلاله في عالم يضج بالبكاء والنحيب وينذر بالخراب، كما في قصيدة "طبيعة صامتة":

سبعون طعنة هنا موصولة الترف

تبدي ولا تخفي

تغتال خوف الموت بالموت

سميتها قصائدي

وسمها يا قارئي: حتفي

وسمني... منتحرا بخنجر الحرف

لأنني في زمن الزيف

والعيش بالمزمار والدف

كشفت صدري دفترا

وفوقه

كتبت هذا الشعر... بالسيف[1]

يلاحظ كيف يتداخل نص "الغماري" مع نص "مطر" من خلال تبادلهما للمعاني المفضية إلى دلالات تتوافق في ما وراء بنيتها حول الحديث عن أمة نازفة دوما، ومطعونة بالمصادرة والقهر وسط عالم مظلم يسكنه الصمت والموات، فتنعدم فيه الحركة والحياة، لكن باتكاء النص الحاضر على النص السابق أمتلك القدرة على توسيع دائرة المشهد ومنحه عمقا أكبر بتكثيفه للصور الفجائعية المعبرة عن عمق المأساة وعمق التجربة، وعن الموقف بكل أبعاده وإيحاءاته النصية المنقولة إلى المتلقي.

وتتكرر التجربة عند الشاعر فيتداخل مع نصه السابق -أي الذي سبقت إليه الإشارة- فيمتص معناه ويعبر عنه بلغة مخالفة تتناسب مع موقفه الآني، حيث تكون الرؤية قد عرفت تطورا أكثر واتخذت مسارا آخر، لكن جوهرها بقي محافظا على بعده الأول:

[1]_ أحمد مطر: المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط2011/1، ص12.

هتفت عصافير الضـــــيا ء.. وزادها عشق ونـــار
سيف على لهب المـــدى حداه.. موت وانتـــصـــار
أنا على درب الحقيـــــقة وحدة.. ألم.. مـــــــنار
يا ليل.. أمطر في مـــدانا القهر.. وارعد يا دمـــار
إنا هنا.. جرح.. يـــــمو ج.. وثورة حبلى.. وثار[1]

فإذا رضي "مطر" بالأمر الواقع وقبل التضحية بصدر عار، وإرادة الشجعان من أجل إعادة بعث الحياة، وحرص على الموت ليغتال الخوف من الموت في زمن الظلام والقهر، فإن الغماري فرّ من عالم الصمت والموت وتخلص من قبضتهما، وتحرر من قيودهما ليطلق العنان لصرخات الرفض والثورة، مستعينا بعصافير الضياء وسيفه الحاد كي يحقق الانتصار ويبدد الظلام ويبعث الحياة والخصب والنماء، فيستشف من هذا تلاقح النصوص وتوالد معانيها بتفجير طاقات ألفاظها وعباراتها، لتنتج متنفسا رحبا لإعادة القراءة وإعادة الإنتاج بواسطة الامتصاص الذي يغيّب جسد النص الماضي ويحضر روحه فتكون عتبة دالة عليه، سواء بين نصي الغماري السابق واللاحق، أو بين نصه اللاحق ونص الشاعر أحمد مطر السابق.

ويبرز التداخل الامتصاصي جليا كذلك في قصيدة "يا قدس" من خلال مقطعها الأول:

ضاعت فلسطين.. قلناها وقلناها ويشهد الله أنا قد أضعـــــــناها
ظل التآمر يطوينا ونحســـــــــبه وجها من السلم ما ننفك نهـــواها
تظل تعلكنا أيامـــــــــها رهـــقا وندمن الآه.. نفـــنى في حمـــياها
نقول يا نيل، يرتد الصـــدى صدأ مرّا.. ويا قدس تنعانا مرايـــــاها
أيامنا في لهاة العصـــر لاهـــــــثة وليس إلا ظلام الكفر يغشـــاها[2]

بأسلوب مباشر تقل فيه الرمزية، ويندر فيه الغموض والإبهام، وتتقلص فسحة الانفتاح، الذي يعني إتاحة سطح النص للقراءة والتأويل، ماعدا ما نلمسه في البيت ما قبل الأخير أين يلجأ الشاعر إلى الحديث المقنع، حيث يجد الحرية الكافية للتعبير عن خوالجه الذاتية ويتمكن من التحرك براحة

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص164 - 165.
[2]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص17 - 18.

نفسية أكثر عبر كلماته المتكافئة مع الموقف، ويتبادر إلى أذهاننا ونحن نقرأ هذا البيت، بأنه يستمد بريقه ووهجه الذي يشكل المشهد المأساوي في صورته المكتملة، من نص سابق له لكنهما ينتميان إلى العصر الحديث، فيتكئ عليه ويمتصه فيذيبه فيه وهو الشاعر بدر شاكر السياب إذ يقول فيه:

أصيح بالخليج: "يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

"يا خليج

يا واهب المحار والردى"

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال[1]

حيث يورد النص الحاضر جملة (يرتد الصدى) الموحية بهذا الامتصاص الدال على تماهي النصين السابق واللاحق واتحادهما حول موضوع واحد، هو انتكاب الأمة العربية وانتكاسها سواء كانت النكبة هي فلسطين، أو أي شبر آخر من الأرض العربية الإسلامية الظاهرة، لكن الصياغة التي اعتمدها النص الحاضر تحجب النظر إلى النص الغائب بسبب اختلافهما في الدفقة الشعورية والتدفق اللغوي، فكلاهما يتوافقان في استعمال أسلوب النداء، لكن السابق ينادي البعيد الذي يتوقع أنه لن يسمعه ولن يلبي نداءه لإغاثته، فيبوء ذلك النداء بالخسارة والفناء، أما اللاحق فإنه يخاطب القريب ويناجيه طالبا مؤازرته ومحتميا بشموخه وأصالته، و لم يكن يتوقع أن يكون رده، صيحة في واد يجرف الصديد، وقد استعمل لهذا الغرض الفعل المضارع (نقول) الدال على جماعة المتكلمين بواسطة نون الجامعة التي تفصل بين جماعتين متصارعتين في مجتمع متهالك يضيع بسبب هذا الصراع، والفعل (يرتد) بدل الفعل (يرجع) حيث تبدو استجابة (يرتد) أكثر سرعة وأكثر دلالة على المعاناة وعلى الموقف الخطير الذي يتعرض له المجتمع العربي وأرضه العربية الإسلامية، فاستعمل ما يناسب الصورة حين عبر بالصفة والموصوف (صدأ مرّا)، لكي يوضح رؤيته وتتضح معالمها للقارئ.

[1]_ بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر، ص144 - 145.

وقد نجد الشاعر في مواضع أخرى يظهر من الألفاظ والمعاني ما يوحي بالدلالة النصية الممتصة من النص الغائب فيوظفها توظيفا غير مباشر واضح الحضور في النص قاصدافسح المجال للمتلقي أي عندما يترك له أفق الدلالة الحالية مشرعا لإعمال الذاكرة واشتغال المدارك من أجل القراءة الواعية المنتجة، ومن هذه النصوص قوله:

ما قيمة الإنسان يعشق في مرايا الفكر كفره

لله يا وادي الغضا ما للغضا يغتال مهره

ما للربيع يهاجر الوادي ويدفن فيه عطره

سكرت مسافات الضياع وأفرعت ألما وحسره

وادي الغضا ما للغضا يغتال باسم النهر نهره

كان الغضا حلما وكان قصيدة سمراء حرة

يهب الحنين فكل سوسنة مواويل وخضره

كان الهوى حلما وليلى في ليالي الوصل مهره[1]

والمتأمل في نص الغماري الذي يظهر من عتبة عنوانه "وادي الغضا" يجد أنه يستحضر نص الشاعر مالك بن الريب الغائب ويجعله ماثلا أمامه فيحاوره باستحضار لغته وتجربته واضطرابه الفني.

فحين يوظف الشاعر (وادي الغضا) وبعض التراكيب الأخرى مثل: (نزجي القلاص) فإنه يلقي بالقارئ أو المتلقي في خضم مرثية الشاعر مالك بن الريب حيث يتعرض للموت وهو بعيد عن دياره، فيصبح الغضا ممثلا للوجود لدى الشاعر حين يحن إلى أهله وأرضه، لكن وادي الغضا بالنسبة للغماري، هو المعادل الموضوعي للإحساس بالألم والحسرة والضياع، فيجعله يهزأ بالواقع المرّ الذي يمجده الإنسان ويقضي من أجله وهو في الحقيقة إنما هو لحظات، كان الأجدر به أن يغتنمها في الاتصال بالله وبفعل الخير والتمكين للعقيدة الإسلامية، فثمة تكمن القيمة الحقيقية للإنسان، ونجد الشاعر الغماري يخالف مالك بن الريب في مسلكه للسياق النفسي الذي أقيم على أساس التمني فيعكس بذلك حالة الإحباط واليأس الذي اعتراه بسبب تيقنه من عدم تحقيق مأربه فاكتفى بالحلم وتذكر الماضي الجميل.

---

[1]_مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص41 - 42.

لكن الغماري متيقن من طبيعة الحياة عارف بأسرارها متبصر بظواهرها لذلك يحسن تقدير موقع الخطو ويضع الأمور في نصابها ويعد النفس لاستقبال خطوبها وتستقر رؤيته عند استحالة توقف نزيف الدماء لأن الإنسان قديما وحديثا حاد عن حياة الصالحين ولابد من السيل العرم لجرف الخطايا وتطهير الأرض من أجل ميلاد فجر جديد. هكذا كان التداخل المزدوج بين النصين قائما على تمثل النص الغائب المؤثر من أجل تفجير طاقته الإيحائية لتضيء فضاء النص الجديد، وإن أقل ما يوصف به هذا النص هو أنه رقعة منتزعة من جلباب القصيدة العربية القديمة المرصع بالزخرف اللفظي والموشى بمتانة السبك، ولعل السبب يرجع إلى ظلال النص القديم التي تحف هذا النص الحديث فتفيده في بنيته وأسلوبه وصياغته العامة، حيث يلاحظ استلهامه واحتواؤه لتجربة ذاتية سابقة تعكس معاناة نفسية عاشها الشاعر مالك بن الريب تتجلى في قوله:

لقد كان في أهل الغضا لودنا الغضا مزار ولكن الغضا ليس دانيا
ألم ترني بعت الضلالة بالهدى وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا
وأصبحت في أرض الأعادي بعدما أراني عن أرض الأعادي قاصيا
دعاني الهوى من أهل ودّي وصحبتي بذي الطبسين فالتفت ورائيا
أجبت الهوى لما دعاني بزفرة تقنعت منها أن ألام، ردائيا[1]

وبعد عرضنا للنص المتداخل معه تتضح أصداؤه التي تعم أرجاء النص، ويشتم عبيره من خلال الزفرة التي يرسلها ويحسّ دبيبه من العبرة التي يذرفها، فتكون بمثابة الإيحاءات يوظفها النص الماثل فتزيده من نشاطه وحيويته وتشكل معه تقاطعا معنويا يقوي عمقه دون اقتحام بنيته السطحية الجديدة، خاصة وأن هذه البنية ترد عبارة عن مساءلة رامزة، لأحداث فعلية سابقة تسوقها البنية السطحية القديمة ويكبر حجم هذه المساءلة وتزداد تعقيدا، كلما كبر المعنى الذهني بربط المعاني القديمة بالمعاني المعاصرة عند القارئ والمتلقي وهو الهدف المرغوب في النص المتداخل، ومن متجليات هذا التداخل الامتصاصياسمالمكان (وادي الغضا) والألفاظ والتراكيب (الضياع، الألم، الحسرةيغتال مهره) كلها إيحائية تساعد القارئ على المسك بالنص الغائب المتواري الذي أخفي تماما عندما تحول من واقع إلى واقع آخر وبدا استقلال الحديث عن القديم، ولا يظهر الاشتراك بينهما إلا بالتأمل والنظرة المتعمقة.

[1]_ مالك بن الريب: الديوان، مج15، ج1، ص88 - 89.

ويتحقق التداخل الامتصاصي في قصيدة "الهجرتان" في قوله:

كونوا معي يا إخوتي فوجودكم معنى به عرف الهدى حيـــران

لن تظلموا بمعيتي أو تسلـــموا حتى يوارى في الثرى جثمان

لا تيأسوا فالعسر ليس بلازب وإن ابتليتم فالبلاء ضـــــمان

قدر بغيب أن سينسخ فـــــتنة نصر به يستيقن الوجـــــدان[1]

هذا نص حاضر، نموذج لنصوص الشاعر التي تتجلى فيها الانفتاحية سواء لتعدد القراءات المثرية للنص والتالية له، أو لاستقبال نصوص غائبة متعددة، تعمل ضمن خاصية الانسجام على دعم النص الحاضر بطاقة ووهج كبير، تتولد عنه الدلالة الرئيسية التي قد تندرج فيها دلالات فرعية أو جزئية أخرى، فإذا ما تأملنا المقطع جميعه ألفيناه يوحي بدلالة عامة تمثل المرتكز أو النواة التي تنطلق منها الحركة وتنتهي عندها، وفي هذا التحرك الذي يديره النص تتولد عنه دلالات أخرى فرعية تتفاعل كلها لإبراز الرؤية والموقف اللذين يتبناهما النص ونعتقد أن الدلالة العامة هي الدعوة إلى الاتحاد والتعاون بين الإخوة الذين يؤمهم مبدأ واحد، ومصير واحد، وهوية واحدة، فإذا تأملنا البيت الأول والثاني، فإننا نستحضر المعاني النبوية المتشابهة التي يتضمنها نص الحديث الشريف، دون أن نجد له ذكرا في النص الشعري وهو قوله ﷺ:«**المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يسلمه، ومن كان في حاجة أخيه كان الله في حاجته، ومن فرج عن مسلم كربة فرج الله عنه كربة من كربات يوم القيامة، ومن ستر مسلما ستره الله يوم القيامة**»[2]. وكذا النص الذي يقول فيه ﷺ:«**أنصر أخاك ظالما أو مظلوما، قالوا: يا رسول الله هذا ننصره مظلوما فكيف ننصره ظالما، قال: تأخذ فوق يديه**»[3]، وقد دلّ على وجود التعالق بين النصوص بواسطة الامتصاص استعماله للتراكيب والألفاظ: (كونوا معي-يا إخوتي-لن تظلموا - تسلموا - معنى - الهدى- حيران) هذه التراكيب والألفاظ وإن حاول النص إحاطتها بشيء من التعمية، فإن القارئ يستطيع أن يقبض على مؤشرات النص النبوي الغائب المتفاعل معه، من خلال لغة النص الحاضر الخاصة التي يبدو تشربها للنص الغائب مبنى ومعنى، وإذا ما انتقلنا للبيتين الثالث والرابع من المقطع، سنجدهما يستدعيان النص القرآني من خلال قوله تعالى:

---

[1]_مصطفى الغماري: الهجرتان، ص19 - 20.

[2]_ مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، ص274.

[3]_ المصدر نفسه، ص275.

﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا إِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا فَإِذَا فَرَغۡتَ فَٱنصَبۡ وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَٱرۡغَب ﴾[1].

كما يستدعي عجز البيت الثالث الآية الكريمة التي تستهل بها سورة العنكبوت:

﴿ الٓمٓ أَحَسِبَ ٱلنَّاسُ أَن يُتۡرَكُوٓاْ أَن يَقُولُوٓاْ ءَامَنَّا وَهُمۡ لَا يُفۡتَنُونَ ﴾[2].

ويستحضر في الوقت ذاته النص السني حيث يقول ﷺ:«**تعرض الفتن على القلوب كالحصير عودا عودا، فأي قلب أشربها، نكتت فيه نكتة سوداء، وأي قلب أنكرها نكتت فيه نكتة بيضاء، حتى تصير على قلبين: على أبيض مثل الصفا فلا تضره فتنة ما دامت السماوات والأرض، والآخر أسود: مربادا، كالكوز مجخيا، لا يعرف معروفا ولا ينكر منكرا إلا ما أشرب هواه**»[3].

ويتجلى تسرب النص القرآني إلى النص الشعري من خلال ما ورد بالبيت الرابع من المقطع من كلمات دالة (ينسخ – نصر – فتنة–قدر) هذه النصوص السابقة من القرآن والسنة، امتصت وذابت في النص الشعري آخذة شكلا لغويا جديدا يجسد رؤية الشاعر التي وردت نتاجا لشدة تعلقه بهذين النصين واندماجه بهما إلى مستوى تحول فيه نصه إلى صدى لهما، لأنهما يمثلان له قمة الرقي الفكري والفني الذي لا يمكن أن يبلغه الإنسان، لكنه يستظل بظلهما ويسلك نهجهما من حيث الشكل والمضمون، فيقوم الشاعر بإعادة صياغتهما في وشي خاص يفيض عليه من مشاعره.

ويبرز التداخل الامتصاصي أيضا لدى الشاعر في قوله:

نضّد العاقدون من ورق الدّفـ ـلى ربيعا مخضبا بالـدماء

من ثلاثين والبلاد تهـاوى بين دان من الطـغاة وناء

يتولون أمرها فإذا الشـمـ ـل شتات والدرب نهب الرّعاء

ويداوون جرحها فإذا الـجر ح ضفاف عميـقة الأدواء

---

[1]_سورة الشرح، الآيات 5-8.

[2]_سورة العنكبوت، الآيتان 1-2.

[3]_ تقي الدين أحمد بن تيمية الحراني: مجموع الفتاوى، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، ط2005/3، ج7، ص143.

ويعاطونها الخـــــراب كؤوسا من يد لائـــــــــــــكية شلاء[1]

إن المتأمل في هذا المقطع سيجد بأن الخطاب يتناول وضعية البلاد"الجزائر" التي ينتمي إليها الشاعر –صاحب الخطاب– وقد ينطبق على أي بلد عربي أو إسلامي آخر، عرف ظاهرة الفساد التي ينشأ عنها الكثير من الأمراض الاجتماعية، كل ذلك بسبب الاستبداد بالرأي، والتعسف في استعمال السلطة، وقد عودنا الشاعر على مستواه الخطابي العالمي الشمولي، ولاسيما العالم الإسلامي، أين توجد حبيبته "خضراء" فكل الوطن العربي والإسلامي وطنه، ويأخذ حيزا كبيرا من انشغاله الفكري والأدبي، لكن البلاد المقصودة في هذا النص مؤكد أنها الجزائر التي منحها حبه واهتمامه، لأنها جزء من هويته وإحدى القيم الثلاث التي أهدى لها هذا العمل الإبداعي[2]، ولعل المؤشر الذي يذهب بنا هذا المذهب هو استعماله لشبه الجملة (الجار والمجرور) التي بدأ بها صدر البيت الثانيمن المقطع (من ثلاثين) ويرمز بذلك إلى تحديد سنة بداية احتلالها (1830)، وإذا ما تعمق التأمل في أوصال المقطع، سنجد بأنّ النص يتنامى داخليا ويكثر نشاطه في اتجاه الموضوع الذي يتناوله حيث يتطلب منه تكثيف الأدلة على بطلان المسعى الذي سلكته البلاد في إعادة بناء بنيتها التحتية الأساسية التي تداعت بسبب الاستعمار، وقد وظف في سبيل تحقيق ذلك حشدا من الألفاظ والتراكيب التي توصله إلى توضيح رؤيته، فإذا به يتداخل ممتصا لنص شعري غائب استحضرته ذاكرته، لأن له علاقة وطيدة توافقية به، وقد يكون الباعث المشجع لهذا الترابط والتواصل، صلة القرابة الوجدانية مضافة إلى الصلة الأم وهي اتحاد الهوية، هذا النص للشاعر التونسي أبي القاسم الشابي في قصيدته "مصرع الطغاة"حيث يقول:

ألا أيها الظـــالم المستـــــــبد حبيب الظلام، عدو الحـــــياة

سخرت بأنات شعب ضعـــيف وكفك مخضوبة من دمـــــــاه

وسرت تشوه سحر الوجـــــود وتبذر شوك الأسى في ربـــــاه

رويدك لا يخدعنـــك الربـــــيع وصحو الفضاء وضوء الصـــباح

ففي الأفق الرحب هول الظلام وقصف الرعود وعصف الرياح

حذار فتحت الرماد اللهـــــيب ومن يبذر الشوك يجن الجراح

---

[1]_مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص10 – 11.

[2]_أنظر المصدر نفسه، صفحة الإهداء، حيث أهداه إلى الإسلام واللغة العربية والأمة الإسلامية والجزائر منها، هوية وانتماء.

تأمل هنالك.. أنى حصـــــدت رؤوس الورى وزهور الأمـــــل
ورويت بالدم قلب التـــــراب وأشربت الدمع حتى ثـــــمل
سيجرفك السيل سيل الـــدماء ويأكلك العاصف المشتـــــعل[1]

تلاحظ صلة الوصل بين النصين التي ينشئها الحراك السياسي، داخل المجتمعين الجزائري والتونسي ووضعاهما يمثلان الوجهين المتكاملين للقضية الواحدة، لكن الذي يجب الوقوف عنده هو اختلاف الطريقين اللذين سلكاهما هذان النصان للوصول إلى هدفيهما المتماهيين، فالشابي يخاطب المستبد الغاصب ويصوب إليه فوهة ناره مباشرة، معلنا عليه غضبه وسخطه رفقة شعبه، لأن هذا الشعب ضاق ذرعا من الدماء الغزيرة والأرواح المزهقة باستمرار من قبله، لكن الغماري في هذا السياق اتخذ توجها آخر، مشيرا إلى أن الشعب الذيكره الاستبداد والطغيان آل على نفسه أن يبذل الدم ويقدم التضحية بإرادته وفي المدّة التي خطّط لها، من أجل نيل حريته لأنه اقتنع بأن الاغتسال بالدم هو الذي يطهر النفوس والأرض معا، وفي سبيل تحقيق هذه الدلالة استعمل الفعل الماضي (نضد) الذي ينسب إلى الفاعل (العاقدون) ويعني بهم الجماعة التي قررت التصدي للغاصب والمفعول به المعنوي الذي وقع عليه حدث التنضيد (ورق الدفلى) وفي ذلك إشارة رمزية إلى أن هذا الحدث الإرادي هو الدواء الشافي، للداء العضال الذي أصاب جسد الجزائر، كما أن هذا الخطاب الذي احتواه المقطع الشعري الحاضر لاسيما الحقيقة التي يثيرها البيت الأول منه، موجه إلى الإخوة الفرقاء من أبناء الشعب الواحد، الذين ينبغي أن توحّد وجهتهم ومسارهم نحو المستقبل وتجمع رؤيتهم تلك التضحيات الجسام وذلك الدم المهراق منذ مائة وثلاثين عاما، فالمحاججة مختلفة الأطراف بين النصين الغائب والحاضر، كما أن صياغة الحجج مختلفة أيضا باختلاف أطرافها والهدف منها طبعا.

ومن انفتاحية نص الغماري التي يتميز بها فيستطيع بواسطتها أن ينمي تصوراته ويطورها بالاعتماد على علاقاته التواصلية المتفرعة مع النصوص الأخرى، فإنه في تنفسه الشعري يقدم لنا من بين لفتاته، لفتة إلى التراث الذي تعددت معارفه واختلفت مشاربه، وكان لهذا النص حظ وفير منه عبر كل الوسائط الفنية التي يستخدمها الشاعر من أجل إثراء نصه، ومن التراكم المعرفي التراثي يستقي تألقه،ومن ذلك قوله:

[1]_ أبو القاسم محمد كرو: الشابي حياته وشعره، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ص198.

سبحان رب خالق قهار

مقدر الأرزاق في الأقدار

وموج الظلام في النهار

وباعث الحياة في البوار

ومنعم بسنة التكوير

وملهم العقول بالتدبير

منزل الوحي على النذير

صراطه للفصل لا التنظير

أسلوبه الإعجاز والإيجاز

وروحه التكريم والإعزاز[1]

على خفة الرجز وعذوبة إيقاعه وسهولة التقاطه تتخذ القصيدة مسارها مقتفية أثر الأراجيز التراثية العربية عامة، كما تقتفي بصفة خاصة أثر المقدمة الاستهلالية الاستعراضية المعتمدة في أوراد الأذكار أو المتون العلمية التي يكون القصد منها تسهيل الحفظ والتلقي، فيجعلنا هذا النمط من المقدمات نستوحي ونستحضر تلك الآثار الهاجعة في الوعي الجماعي، ونستنشق مع الشاعر أريج الماضي المكتنز المستوعب لهذه الآثار التراثية التي تعكس مستوى التعاطي مع المعارف مرة، ومستوى حمايتها من التلاشي والزوال مرة ثانية، وحفظ الشخصية الأصلية من الذوبان في غيرها من الشخصيات الأخرى مرة ثالثة، ومعروف أن هذه المقدمة لها طبيعة معينة إذ تحتوي على ذكر الله والثناء عليه وتمجيده بذكر صفاته الأزلية ثم الثناء على رسوله ﷺ تيمنا وتبركا، لكن اللافت للنظر والمستوقف للذكر والداعي لإعمال الفكر، هو أن مقدمة قصيدة الشاعر لم تكن لتتبع بذكر من الأذكار الصوفية التي نعهدها في حلقات الذكر عند المتصوفة، ولا وردا لنشر علم من العلوم التقليدية لينتفع به، بل هي محاججة على شكل مناظرة كلامية يشن فيها النص الحاضر هجومه الكاسح على الخصوم أصحاب التوجهات الفكرية والسياسية المغايرة الذين يبدر منهم وبينهم السقط واللغط واللجج دون طائل نفعي للأمة ولعقيدتها، فترد مقدمة النص الشعري الحاضر متماهية مع مقدمة الأوراد.

[1]_مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص43.

ولا ضير في أن يكون النص الشعري عند الغماري محتويا لدلالات التراث الذي تمتاز به أمته حيث يشكل لها كيانا ثقافيا شعبيا عريقا ضاربا بجذوره في عمق تراب الحضارة العربية الإسلامية والإنسانية جمعاء، وذلك عبر لغته التي تتيح التداخل بين جيلين في زمانين مختلفين، حيث ينسكب الماضي بأحداثه وإثاراته على لحظة حاضرة فيعلن احتجاجه على ما أصابها من معاناة وعسى أن يجد فيه صاحب الحس المرهف والضمير المتقد عزاء مما يعانيه، وللغماري دور في إحداث التواصل بين المتلقي وتراثه، حين منح أداءه الفني مذاقا متميزا في التعبير عن واقع المتلقي المثقل بالاغتراب والاستلاب.

ويظهر لنا الشاعر بشخصيته المتزنة الثابتة كما عودنا نصه الحاضر، رغم المعاناة النفسية الصعبة وبرغم الألم والحزن اللذين يعتصرانه إلا أن اليأس لا يجد منفذا إلى نفسه المؤمنة بمبادئها فتظل عصية على العوادي ولا تعترف بالعجز، بل إنه يسخر من ذوي النفوس الضعيفة المهزومة المنقادة والمنبهرة، إذ يعبر عن هذا المعنى ويبدي موقفه قائلا:

تر عالما يغنى بكل جديـــــــبة ... في الروح هل غير اليباب المصحر

تر ميّتا يحيا لكل غـــــــــريزة ... ولرب حيّ في المجاهل مقـــــــبر

تر عالما نسجت يهود خيـــوطـــه ... مكرا ومن لك من يهود بأمـــــكر

تر مسلمين وما لهم من دينهم ... إلا غثاء.. قيل فيض تطـــــــــهر[1]

حين يمحص القارئ النص ويتوخى الدقة سيجد أنه يحقق من خلال عبارة (إلا غثاء) تداخلا مع حديث الرسول ﷺ: «**يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها، فقال قائل: أو من قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم كثير ولكنكم غثاء كغثاء السيل، وليترعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفن الله في قلوبكم الوهن...**»[2]، وحينما وظف الشاعر النص الغائب أراد إنتاج دلالتين في الحقيقة، الأولى منهما لها علاقة تربطها جدلا بالثانية وتكون الدلالة الأولى سببا لإنتاج الدلالة الثانية، ويحدث تحققهما من توظيف لفظة غثاء فعندما تخلى المسلمون عن الأخذ بأسباب عزهم وقوتهم وجوهر وجودهم في الحياة التي يستمدونها من دينهم وراحوا يلتفتون إلى القشور ويلهثون وراء سراب بقيعة يحسبونه هو الأصل، وهيهات بين العقيدة الإسلامية وما يدعون

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص 28 - 29.

[2]_أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي: سنن أبي داود، ص111.

لذلك وسموا بالغثائية التي لا تلبث أن تجرفها السيول، فهم كثير من حيث العدد ولكن كثرتهم لم تغن عنهم أمام أعدائهم الذين يتربصون بهم الدوائر ويقعدون لهم كل مرصد، فسهل حينئذ اقتلاعهم، ولذلك فالشاعر يتألم لهذه الحال الواهنة التي تبدو فيها أمة الإسلام خائرة العزيمة فيعبر عن إحساسه وضيقه من وطأة الواقع المزري بنفس ممزقة وسط تيه تبحث عن مخرج من هذا الضياع، وقد تأتي ساعة يتحول فيها الغثاء إلى سيل عرم يطهر أرض الإسلام من الدنس والحياء المراق، هذه الدلالات التي قصد إليها النص الشعري اتكأت على النص النبوي الغائب من خلال كلمته المفتاحية التي استجمعت جوهر الكلام استغلها الشاعر في تفجير معاني النص الحاضر لتشمل الواقع، الذي وإن ظهر بوجه مختلف عن الماضي، فإن الحقيقة التي تتوارى خلف التراكم الزمني كانت قد اختزلتها نبوءة الرسول ﷺ، هي الماثلة أمام العيان.

و حين يعيش الشاعر هذه المعاني فتعتلج في صدره، ويتخذ موقفه الصارم فيها، فتعوزه القوة والقدرة الكافية على مجابهة هذا الواقع المزري، فإنه يجد عزاءه ومجتلى همومه وأحزانه ومتكأه في الحديث النبوي الشريف خير معيار أو ميزان لتوصيف الشخصية البشرية إذ يتضح بأنه في البيت الأخير من المقطع قد تشرب نص الحديث، فيلاحظ القارئ أن كلا النصين –السابق واللاحق– يلتقيان عند فكرة واحدة، لكن الشاعر اعتمد صياغة لهذه الفكرة (ما لهم من دينهم إلا غثاء) تختلف كلية عن صياغة النص السني، عندما قام الشاعر بالتعبير المركز والمكثف باختياره للتراكيب والألفاظ، التي تختصر نص الحديث تاركا المجال للمتلقي الواعي، لاستحضار النص كاملا وإحداث الربط بينه وبين النص الشعري.

ويلاحظ أيضا أن الشاعر استغل القيمة والمكانة التي يحتلها الحديث كمصدر للتشريع وثقل مهمته في تنظيم حياة البشر، وعلاقته بالوحي الذي يصف واقع البشر قديما وحديثا ومستقبلا وقيمته المعنوية المتمثلة في صدق أخباره الماضية أو القادمة، أي أن الشاعر قد أحسن الاستفادة من الطاقة المعنوية واللغوية التي يحوزها النص السني، عندما أحدث المطابقة بين خبر الحديث وواقع النص الشعري فعمق الدلالة الحاضرة ومنحها بعدا إضافيا أنتجه هذا الواقع، وهو ما يمكن القارئ من الاقتناع التام وكسب تعاطفه.

ويلحظ أيضا انفتاح النص الشعري، على أكثر من نص غائب ممتص واحد، فلنقرأ قوله:

أفأنت تسمع صاحيا أم لاهـــــيا شكواك أم تتوسّم الأخـــــــبار

أفأنت تجري في مدامع غـــــربة سؤالا تحجّر في الجفون وحـــارا

حارت دموعك من دم وتحجرت ولرب صخر قد جرى أنـــــهارا

أفأنت تكتب من منابع حـــكمة شعرا؟ فمن ذا يقدر الأشـــــعارا[1]

حيث تداخل صدر البيت الأول من المقطع مع النص القرآني في قوله تعالى:

﴿ إِنَّكَ لَا تُسْمِعُ ٱلْمَوْتَىٰ وَلَا تُسْمِعُ ٱلصُّمَّ ٱلدُّعَآءَ إِذَا وَلَّوْا۟ مُدْبِرِينَ ﴾

و قوله:﴿ أَفَأَنتَ تُسْمِعُ ٱلصُّمَّ أَوْ تَهْدِى ٱلْعُمْىَ وَمَن كَانَ فِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ﴾[2].

ويبدو أنه يتداخل أيضا مع قول الشاعر:

لقد أسمعت لو ناديت حيا ولكن لا حياة لمن تنادي[3]

لكن البادي والأوكد أن النص الحاضر يتميز بصياغته التي لا أثر للغة النصين الغائبين فيها فبالنسبة للآيتين الكريمتين فإن الذي أراد الخطاب القرآني إسماعه هو الأصم الذي يجزم القرآن استحالة سماعه للدعاء أو غيره، وأما بالنسبة للخطاب الشعري السابق، فإن المشمول به يستحيلأيضا حصول سماعه لأنه لا ينعم بالحياة وهو في عداد الأموات الذين تتوقف حركة حواسهم بسبب خروج أرواحهم من أجسادهم، لكن الذي لا يسمع في النص الحاضر هو الذي يمتلك السمع ولا يمتلك الإصغاء، لأنه إما نائم أو غارق في لهو يشغله عن السماع، مع الإشارة إلى حدوث تطابق بين النصوص في المضمون الذي يوضح المعنى المقصود، وهو عدم جدوى محاولة مخاطبة منليس مستعدا للاستماع بسبب عدم اقتناعه ورفضه لمحتوى الخطاب، لأنه لا طائل من ذلك، وقد استعمل أسلوب الاستفهام الإنكاري الذي يفيد هذه الدلالة العامة التي تجمع بين النصوص الثلاثة، رغم أن لكل نص سياقه الخاص الذي يفرقه عن الآخر، وأن للنص الحاضر سياقه الذي أعدّ له من اللغة البناءة ما يتناسب مع التجربة الذاتية والموقف الشخصي فصنع التفرد للنص، وإذا ما انتقلنا إلى البيت الثالث من المقطع أين نشعر بزيادة حجم المعاناة واتساع مساحة الألم، ويزداد التأزم تعقيدا ببروز الدلالات الفرعية، فإن الشاعر يختار للتعبير عن حدة همّه ومصابه الصورة الفنية التي تتشاكل وتتماشى مع الصورة القرآنية المعبرة بعمق عن قساوة الإنسان إذا تبلد حسه وانعدم إحساسه بمن حوله، وصار قلبه أصلب من الحجارة، لكن الصورة في النص الحاضر استغلت هذا المستوى التعبيري الفني والبلاغي في

---

[1]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص64.

[2]_سورة النمل، الآية 80 وسورة الزخرف، الآية 40.

[3]_ أبو الحسن الندوي: ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر، ص204.

قلب المعنى وتحويله في اتجاه المغزى الذي يرومه سياق النص الشعري، لأن شخوص الصورة الشعرية يعكسون تماما شخوص الصورة القرآنية، كما تختلف العناصر المكونة للصورتين في كلا النصين فالصورة الشعرية تقدم لنا شخصا يحملكل المواصفات القيمية للإنسان، لكنه غريب بين قوم لا يسمعون ولا يعقلون، يتجرع الألم والأسى و لم يجد أنيسا ولا مؤازرا، حتى الدموع التي تخفف أحزانه تحولت إلى دم متصلب في عروقه، وإن الصخر ليفيض دمعه وتتفطر أجزاؤه لهول هذا الموقف، فيلاحظ كيف استطاع الشاعر توظيف وهج الصورة القرآنية وامتصاص المضمون، من أجل توفير المناخ وتهيئة الأجواء للصورة الفنية الشعرية، التي نسجت من خيوط دقيقة أصلها ثابت في النص القرآني، وفرعها يشع أوارا ويؤتي ثمارا نبتت في تربة النصالشعري، الذي تعهده الشاعر بالرعاية والعناية وأضفى عليه قبسا، من نوره وشيئا من روحه، وزوده بملامحه وخصائصه الذاتية المهيمنة التي لا تتنكر بحال لدور الصانع الأول.

والشاعر الغماري يتواصل دائما مع النص الديني الذي يمتح منه رصيده المعرفي والفني ففي قصيدة "يا أيها الشهداء":

ومن ابتغى دون العقيدة شـــأوه فقصار ما يشأوه دنيا علـــــقم

ضغث من الحلم الشتيت ومومس تغوي وكأس من دم تتـــــوسّم

إن الذنوب وإن تـــواتر شـــفعها لإلى رحيـــم أيهـــا المستعـــــظم

كل الذنوب وإن كبرن صـــــغائر في عفو ربّك إن ربـــك أرحـــم

كفر ذنوبك بالفداء..ولا تـــــكن من رتع عرفوا الفداء وأحجـــموا[1]

يتضح من خلال القراءة المعمقة أنّ النص تحوم حول حماه مجموعة من النصوص الدينية لتتشارك ملتحمة في تشكيل معانيه، والمتمثلة في القرآن والحديث حيث توشك دلالاتها أن تتفلت من قبضة القارئ لغياب الحضور اللفظي الواضح، لكن الإشارات التي يودعها الشاعر في النص هي التي تقوده إلى مكمن استلهامه، حيث يلاحظ تركيزه على بث التعاليم الدينية ونشرها، بعد تشبعه بها، ويصرف همومه وانشغالاته في الدعوة إليها بعد أن يستقيها من وعائها الأصيل، لذلك نجده كثير الاحتكاك بها، فإذا ما قرأنا البيت الأول من المقطع سنجده يتماس من حيث الفكرة مع الآية الكريمة:

[1]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص 73 - 74.

﴿ وَمَن يَبْتَغِ غَيْرَ ٱلْإِسْلَٰمِ دِينًا فَلَن يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِى ٱلْءَاخِرَةِ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴾[1].

فباعتماد النص الحاضر على النمط الخطابي، الذي اتبعه النص القرآني في تعليم وتهذيب النفس، يقدم مضمونه الذي يريد إبلاغه للمتلقي، الذي عرف العقيدة الإسلامية وأصبح يدرك مقاصدها، فيحذره من أن تفتنه الدنيا ببهارجها فتبعده عن سواء السبيل، وفي البيت الثالث والرابع يفصّل طبيعة الفعل البشري وطبيعة علاقته مع الله مقتديا بما ورد في الحديث القدسي: «**قال الله تعالى: يا ابن آدم، إنك ما دعوتني ورجوتني غفرت لك على ما كان منك ولا أبالي. يا بن آدم لو بلغت ذنوبك عنان السماء، ثم استغفرتني غفرت لك ولا أبالي. يا بن آدم، إنك لو أتيتني بقراب الأرض خطايا، ثم لقيتني لا تشرك بي شيئا، لأتيتك بقرابها مغفرة**»رواه الترميذي[2].

ومتماهيا مع مضمون الآية الكريمة:

﴿ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ فِى ٱلسَّرَّآءِ وَٱلضَّرَّآءِ وَٱلْكَٰظِمِينَ ٱلْغَيْظَ وَٱلْعَافِينَ عَنِ ٱلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلْمُحْسِنِينَ وَٱلَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا۟ فَٰحِشَةً أَوْ ظَلَمُوٓا۟ أَنفُسَهُمْ ذَكَرُوا۟ ٱللَّهَ فَٱسْتَغْفَرُوا۟ لِذُنُوبِهِمْ وَمَن يَغْفِرُ ٱلذُّنُوبَ إِلَّا ٱللَّهُ وَلَمْ يُصِرُّوا۟ عَلَىٰ مَا فَعَلُوا۟ وَهُمْ يَعْلَمُونَ ﴾[3].

ويكمن الهدف الأسمى للشاعر في تقديم رؤية جديدة ودلالة معينة لا تخرج عن همومه التريهة والشريفة وحبّه الخالص لعقيدته وشعبه وأمته بتاريخها وامتدادها الجغرافي الواسع، وكان التداخل الامتصاصي المنتهج في هذا النص الحاضر بشكل محوّر متوافق مع النصوص الممتصة وفي انسجام كامل.

ويمكن أن نخلص بعد استعراضنا لبعض النماذج من النصوص الحاضرة والنصوص الغائبة التي تتداخل معها امتصاصيا، إلى أن التداخل الامتصاصي الموظف من قبل الشاعر لتقنيته، تتركز وظيفتها الفنية والفكرية في تعميق الرؤية التي يقدمها لاسيما إذا كانت الدلالتان السابقة واللاحقة متشابهتين لغرض فكري أو فني معين، فيخضعهما الشاعر لأدواته اللغوية والفنية منطلقا من اقتناعه-كما نعتقد- بأن إعادة كتابته للنص الغائب وفق قانون الامتصاص، لا يمنعه من توظيف القانونين الآخرين(الاجترار والحوار) في تداخله مع النصوص الأخرى«فهما موجودان معا بمستويات مختلفة

---

[1]_سورة آل عمران، الآية 85.

[2]_ أبو زكريا يحي بن شرف النووي الدمشقي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص157.

[3]_سورة آل عمران، الآية 135 - 136.

داخل المتن الذي ندرسه»[1]، وقد قدمنا قراءة لتداخل نصوص الغماري عبر تقنية الاجترّار التي نثبت من خلالها صحة هذا التوجه.

ثالثا: التداخل الحواري

تتدرج الدراسة في قراءة النص الشعري عند الغماري وفق قوانين التداخل التي أشار إليها محمد بنيس، فنصل إلى مقاربة النص قصد محاولة اكتشاف مواطن قراءة الشاعر الغماري للنصوص الغائبة، التي يفترض أنه تداخل معها أثناء عملية إنتاجه، ولكن هذه المرة وفق قانون الحوار الذي يعرفه محمد بنيس بأنه: «هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب، لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره...»[2].

ويفهم من هذا التعريف، أن الحوار يعني تغيير بنية النص السابق سواء الدلالية أو اللغوية وتحويله انطلاقا من أن قراءة النص الغائب مؤسسة على تحرر العملية الإبداعية، وعلى ديناميتها التي تتنافى مع تسلط النص الغائب، الذي يكرس التفاعل السكوني والنظرة الجامدة للإبداع الأدبي، لكننا نعتقد أن النظرة الشمولية التي يتبناها بنيسفي عدم تقديس النصوص الغائبة، هي بالنسبة إلينا ليست حكما مطلقا، إذا كان قصده من ذلك ينصرف إلى عدم الاستثناء، رغم أننا نظن بأن المقصود هو نفيه لإضفاء هالة التقديس لكل النصوص، لأنه لا يجب على المبدع أن ينظر إلى نصوصه المتداخل معها، نظرة تضعها في مستوى أعلى لا يمكن الارتقاء إليه رغم أنها لمبدعين على شاكلته، ولا نذهب في اتجاه من يغالون في اعتبار الإبداع محاولة «لكسر الجمود الذي قد يغلف الأشكال والتيمات والكتابة في الجديد وتناسي الاعتبارات الدينية والعرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب،لمثل هذه الحالة الصحية في الإبداع والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة، كان قانون الحوار»[3]، لأن بنيس وهو واضع هاته التقنيات (القوانين) الثلاث، معتمدا على قراءاته للدراسات النقدية الفرنسية السابقة له حول تقنية التناص، في حديثه حول تحولات النص الغائب بعد إعادة كتابته في المتن الشعري المغربي حسب القوانين التي تتحكم في قراءة الشعر المغربي المعاصر لهذا النص، يذكر القرآن كمرجع من المراجع التي يتداخل معها النص المغربي فيقول بأنه: «يسيطر على شعرائنا

---

[1]_محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص278.

[2]_ المرجع نفسه، ص253

[3]_أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص62.

ويطلع من بين أصابعهم في كل دفقة شعرية، يمتصونه ويعيدون كتابته، ولكنهم يخافون محاورته، إن القرآن يظل دائما نصا مقدسا عند الشاعر المغربي المعاصر، يتعلم منه، ويحلم به فهو منتهى البلاغة، ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها»[1].

وإننا إذ ننحو هذا النحو في إيرادنا لقانون الحوار كتقنية كان اعتمدها الشاعر الغماري في تعاطيه الإبداعي مع النصوص الغائبة، فإننا نريد أن نخرج بها من هذه الدائرة المحددة بتفسير وحيد إلى دائرة أرحب، لأن الحوار قد عرف بمسميات أخرى لدى بعض الدارسين الآخرين المهتمين بالدراسات التناصية، وقبل التطرق لهذا، نود الإشارة إلى أن محمد مفتاح يعتقد في هذا المجال أننا يجب أن نتجاوز «التنظيرات الغربية التي أنشئت في سياق مليء بالاحتجاج والرفض، فردت حوار النصوص إلى نوع وحيد هو الحوار الساخر، وإذا صح هذا في كثير من الثقافة الغربية المعاصرة فإنه لا يستساغ في مجمل التراث العربي القديم الذي أغلبه مبجل ومحترم ووقور»[2]، لذلك تجدنا ونحن نحاول اكتشاف النصوص الغائبة التي تحاور معها النص الحاضر داخل فضائه المنفتح، نتعامل مع تقنية الحوار بقراءة غير بريئة فنتوسل بالمفاهيم التي أسندها الدارسون للحوار ونقوم بتوظيفها حسب ما تقتضيه طبيعة التعامل بين النصين السابق واللاحق، فنستغل ما تلاءم من الطرق أو الأنماط أو الآليات المنبثقة عن القانون والمشكلة له، فلا نقيم مقاربتنا للنص الحاضر على أساس نمط النفي فقط، سواء كان كليا أو متوازنا أو جزئيا[3]، حسب الدارسين الذين يرون بأن الحوار هو عبارة عن تناص عكسي[4]، أو نقتفي أثر من يرون بأنه تناص مضاد قائم على أساس مفهوم الهدم والبناء أي التمرد على النص الغائب، والذي لا يعني-طبعا- إقصاءه، وهو ما سمي عند آخرين يرون الرأي ذاته، ولكنهم يختلفون في المصطلح إذ يدعونه تناص التخالف، بناء على رؤيتهم لطبيعة العلاقة بين النصين السابق واللاحق القائمة على التمرد والمخالفة، بالإضافة إلى النوع الثاني من العلاقات بين النصين.

وهي ما يسمونه بتناص التوافق أو التحالف، وقد أطلق هؤلاء جميعا مسمايتهم وفق التصنيف الذي اتبعوه للنصوص المدروسة أو وفق المنهج النقدي الذي أقاموا عليه دراساتهم، وكذا الأهداف المتوخاة منها.

---

[1]_محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص267.

[2]_محمد مفتاح: دينامية النص، ص102.

[3]_جوليا كريستيفا: علم النص، ص55.

[4]_محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1994،ص188.

سنمارس إذن قراءتنا على قراءة الشاعر، متقيدين برؤية الشاعر لا مقيدين له على أساس أنه منطلق الحرية، في التحرك داخل نصه لينتج نصه الذي استنتجنا فيما من موضع من هذه الدراسة بأنه يتميز بفرادته، التي تتكامل في تشكيلها مجموعة من الحيثيات، ونخص بالذكر شخصيته الرافضة الثائرة والمتمردة واتجاهه الفكري متعدد الأبعاد، وثقافته الواسعة التي تجمع بين الأصالة والمعاصرةومعجمه الثري بلغته التراثية، وانطلاقا أيضا من مبدأ لا محدودية الإبداع، التي تقتضي أن يكون الشاعر قادرا على إعمال المناورة والمجاوزة، لأن الإبداع لا يقاس بالاتفاق مع الغير فقط كما يرى عبد الله الغذامي: «وإنما يكون ذلك باختلافه الذي يميزه ويميز شعره ويفصح عن تفرده»[1]، لذلك ستكون دراستنا للحوار داخل نص الغماري شاملة لكل هذه المسميات/البدائل، فنوظف المنسجم منها مع السياق الجديد للنص الحاضر،فقد وظف الغماري تقنية الحوار في نصه الشعري، كما وظفها الكثير من الشعراء الذين سبقوه أو الذين يعاصرونه، إذ يعمد إلى اقتناص التراكيب فيقوم بقلب معانيها جاعلا الحوار قانونا أساسا لقراءة النصوص الغائبة وإعادة كتابتها في نصه الماثل، أي أنه تعامل مع النص الغائب ضمن قانون الحوار بأشكال متعددة،فيقوم بتوظيفها وفقا لحالته النفسية ومضمون نصه من أجل أن يكسب نصه أدوات فنية ومضمونية تسمح للمتلقي بأن يقرأ نصه بشكل جمالي، ثم يتيح للغته أن تكون ذات ظلال غامضة تفسح المجال للقراءات المتعددة والمستمرة ذات الإنتاج المتواصل من قبل المتلقي من خلال جهده الكبير، الذي يبذله أثناء ولوجه إلى مجاهل ومكامن اللغة الشعرية الغامضة، التي يصعب فك رموزها وإشاراتها، ولعله من المجدي ونحن في مستهل محاورة النص الحاضر أن نشير إلى أن الغماري يجعل نصه مهادا يحتمل أكثر من نص غائب وأكثر من تقنية، لذلك فإنه يصعب علينا أن نفصل بين تقنياته وهذه طبيعة عمله الإبداعي، لا يعرف حدودا لتوظيف النصوص الغائبة، غير أننا نلجأ إلى معالجة النصوص حسب ما تقتضيه أكاديمية الدراسة، من خلال اختيارنا لبعض النماذج التي تبرز بصفة جلية القراءة الحوارية، التي يجريها الشاعر على النصوص المستدعاة، ففي قصيدة "صلاة في محراب الزمن الأخضر":

واشرأبت أعناق بربر للإســـلام فاخضر في مداه الجـــــنان

اسلموا قلبهم وأيديهم للـــنور لا كبرة..ولا عـــــــــدوان

لم يعد يخفق السراب عليـــهم لا، ولا عاد للدجى خفـــــقان

كلهم يحملون أجنحة الفجـــر ربيع ضـــــــــــياؤها..ريـــان

[1]_عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1994،ص64.

وتدوي "الله أكبر"..تغـــــــزو تتحدى.. فينحر البطـــــــلان

ما تشاء العقيدة البكر.. لا مـــا يصنع الثأر ينسج الرهـــــبان

صاح داعيهم..فلبت نفـــــوس حرة في شريعتي..تـــــــزدان

لم يعد يلهب الضلال خـــطـــانا نحن في موكب السنى إخـــوان[1]

يوظف الشاعر في هذا المقطع قانون الحوار في البيت السادس منه (ما تشاء العقيدة...) الذي يتداخل مع بيت ابن هانئالأندلسي الوارد في قصيدته الشهيرة التي يمتدح فيها الخليفة الفاطمي المعز لدين الله:

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فاحكم فأنت الواحد القهار

و كأنـــــما أنت النـــبي محمد وكأنما أنصارك الأنـــــصار

أنت الذي كانت تبـــــشرنا به في كتبها الأحبار والأخـــبار[2]

فيتعامل الغماري مع هذا النص الغائب وفق رؤيته في نصه الحاضر، فيوظف مضمونه ضديا فيجعل نصه يتواصل مع النص الغائب بحسب رؤيته، التي تحيل المشيئة إلى العقيدة بعدما كانت في النص القديم مسندة إلى "المعز لدين الله" الخليفة الفاطمي، فقد أثبت النص الحاضر الأسلوب بإزالة (لا النافية) التي تنفي مشيئة الأقدار (لا ما شاءت الأقدار) في النص السابق، أي أنه قابل أسلوبا مثبتا بأسلوب منفي لغرض أرداه في سياقه الجديد، وهو أن قبائل البربر ثابوا إلى رشدهم ودخلوا في الإسلام واهتدت قلوبهم ولانت نفوسهم بفضل العقيدة الجديدة التي جعلها الله نوراللقلوب وطهارة للنفوس، وقضت إرادة الله أن ينبلج الفجر في ربوعهم فيطرد الظلام ويمحق الباطل، ولعل الشاعر عن طريق القلب للمضمون القديم أو الدلالة السابقة، أراد أن يصحح مفهوما سابقا ساقه الهوى النفسي، وشهوة الغلبة والانتصار، ونشوة الثأر التي أنست الشاعر السابق دور العقيدة الحقيقي والأساسي وهو عبادة الله وحده الذي شنت الحروب لإعلاء كلمته،ولعل دليل ذلك هو الصورة الجديدة المقابلة للصورة القديمة، أو مقابلة موقف حديث بموقف آخر قديم، فما جمع كلمة البربر على التوحيد بعد العصيان والتمرد ورفض كل دخيل، إلا العقيدة الإسلامية والدين الجديد وليس الثأر (لا ما يصنع الثأر)، فقد استعيض عن الثأر، وهو منطق ذلك العصر وأولئك الأقوام، بمنطق ومشيئة أخرى، هما

[1]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص50 - 51.

[2]_ابن هاني الأندلسي: الديوان، تحقيق: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص146.

اللذان تمليهما عقيدة الحق والعدل والمساواة كبديل للقوة والعنف والقهر.

وبتوغلنا في نص الشاعر نجده يتداخل معالبيت ذاته الذي سبقت الإشارة إليه مع بيت آخر في القصيدة ذاتها "صلاة في محراب الزمن الأخضر" متوافقا معه في البناء أو الأسلوب، لكنهما متناقضان من حيث الموقف والمضمون وسبب ذلك هو عدم الاتحاد في الرؤية وفي السياق، فواقع الحدث الذي تتفاعل معه التجربة هو الذي يحدد الموقف المنفعل المتناسب مع رؤية الشاعر للعالم ويعبر عما يختلج في نفسه وعن معاناته الذاتية:

دمدمي يا بلاد ينتحر القـــــهر ويركع بهامـــه السلـــــــــطان

ما تشاء العزائم الســـمر..لا ما تدعيه الأشـــــــــباح والأوثان

لملمي في غدي بقايا جـــــــراح فمن الجـــــــرح يولد البركـــان

في حناياك يا بخارى قـــــــــبور آه..كم جف ذكرها النشـــوان؟

يرقب الفجر..يا بخارى نشيدي وقريب..ســـــــيورق البرهان[1]

فهل هذا التطور الذي نلحظه على مستوى الرؤية والموقف، هو تطور أيضا في شخصية الشاعر؟ ومن ثمة يمكننا أن نحكم على الشخصية بأنها متناقضة؟ أم أن المقام أو السياق هما اللذان يقتضيان هذين المفهومين المتضادين؟ لذلك نرجع فنقول بأن التناقض أو التعاكس أو التخالف لم يمس التوجه الفكري الخاص للشاعر، و لم يطل المبدأ، فهو ثابت على ما هو عليه لم يتغير، إنما المقام الذي يقتضي رؤية وبعدا وموقفا معينا خاصا به هو الذي تغير، فالتداخل الحواري إذن حدث بين قالبين أو صياغتين متحالفتين لموقفين أو مضمونين مختلفين، وهذا ما يجعلنا نقدر بأن القوة والعزم والإرادة والثورة هي الأساليب المناسبة لمواجهة آلة القهر والجراح، والشاعر يتماهى هنا بواسطة الامتصاص مع مضمون الآية الكريمة:

﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾[2].

ويستحضر طيف ومعاني البيت الشعري لأبي القاسم الشابي:

---

[1]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص 14 - 15.

[2]_سورة الأنفال، الآية60.

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

و لابد لليل أن ينـــــجلي ولابد للقيد أن ينكـــسر[1]

حيث يوضحه ويفسره ويجلي معالمه البيت الموالي له في المقطع المذكور (...فمن الجرح يولد البركان) فالشاعر كما هو ملاحظ، لم يكتف برصد المادة المتداخلة ومحاوراتها ببنائها بناء ضديا أو موافقا، بل إنه استفاد من النص الغائب حين وظفه حسب رؤيته المختلفة وحسب بنائه الخاصوهو ما نجده أيضا في القصيدة المطولة ذاتها في مقطع آخر:

نحن من نحن؟ حين أبصر ذاتـــي ألمح العار.. ماله شـــــــــطآن

سادر دهرنا بشـــــــتى الأماني أمن الشوك يقطف الـــريحـــان؟

ننتشي..خمرة الشرود حمـــــيا نا..وجمر الضياع والـــــوجفان

يكفر اللحن بالحضارة.. لـــــما يتصبى جبينها..الـــــكفـــران

أرضنا..أرضنا.. وجلجل لـــحن أورقي.. يا دروب.. يا وديـــــان

لك أم الكتاب شعلة خـــــــلد ليس يجفو ينبوعها الـــــعرفـــان[2]

إذا ما قرأنا المقطع قراءة تشريحية متمعنة لاسيما البيت الأول منه الذي يبدأ باستفهام إنكاري (نحن من نحن؟) ليفتح الباب مشرعا على الكثير من القضايا الحساسة المركزية التي تتعلق بالشخصية والهوية والمكانة وغيرها من المسائل، التي تهم مستقبل الأمة العربية الإسلامية، ومن ثمة فهو استفهام كبير تندرج تحته الكثير من الاستفهامات الفرعية الأخرى، التي تتطلب أجوبة شافية تنجر عنها ضرورة مراجعة الذات ورأب الصدع، الذي ينأى بهذه الشخصية عن السقوط والتراجع القهقرى فـــ"نحن" التي كانت في أيام خلت تمثل الضمير الجمعي والقيم والمثل العليا والاتحاد والسؤدد والنبل والشرف، حين كانت الذات العربية مصدر الشموخ والرفعة فاستحقت حينئذ التنويه بالافتخار والاعتزاز، فهل بقيت "نحن"كسابق عهدها محافظة على لحمتها ومكانتها الرفيعة؟

الشاعر يعتقد أن لا مكانة للذات العربية الإسلامية "نحن" اليوم، لأنها ضاعت في متاهة أنانية "الأنا" فلم يعد يرى من "نحن" إلا الضياع والخسران والعار، فالشاعر إذن يقابل بين حالة سابقة

---

[1]_ أبو القاسم محمد كرو، الشابي حياته وشعره، ص199.

[2]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص19.

وأخرى لاحقة مضادة ومختلفة عنها تماما، لذلك فرؤيته الجديدة ونظرته للواقع المعيش تختلف تماما مع من لازال يتغنى بالماضي، ويرى بأن الحال ما زالت على ما كانت عليه، فتطاوعه عواطفه ولسانه ليفتخر ويمجد حضارة ثكلى، رهلتها الهموم وما اجترحته أيادي أبنائها الآثمين، وما اقترف من فساد وعار "أنا" الذي يندى له جبين الأمة وحضارتها خجلا ووجلا، هذا التخالف يجسده قول الشاعر معروف الرصافي في استقبال الزعيم التونسي عبد العزيز الثعالبي ببغداد سنة 1925م:

أتونس إن في بغداد قـــــوما ترف قلوبهم لك بالـــــوداد

و يجمعهم وأياك انتـــــساب إلى من خص منطقهم بـــضاد

و دين أوضحت للناس قـــبلا نواصع آيه سبل الـــــــرشاد

فنحن على الحقيقة أهل قـــربى وإن قضت السياسة بالـــبعاد

و ما ضر البعاد إذا تدانـــــت أواصر من لسان واعـــــتقاد

و إن المسلمين على التـــآخي وإن أغرى الأجانب بالتعادي[1]

فيلاحظ كيف يتحاور النصان فيتعاكسان في وصف ورصد واقعين مختلفين ونفسيتين متضادتين إحداهما داعمة موالية والأخرى مشمئزة متمردة عنها، وإعلان موقفين خاصين متشاكسين متخالفين ورؤيتين متباينتين، انعكس عنهما بروز غرضين شعريين مختلفين هما: الفخر والهجاء وأجدر بنا ألا نبرح هذا الموضع حتى نوفيه حقه من التحليل والتأويل والتفسير، فلا مناص لنا أن نستوقف القارئ معنا عند مقطع سبق هذا المقطع يقول الشاعر فيه:

إيه..يا بنت مغربي..أيـــــــــن قوم ملء أيديهم الضحى والأمـــــان

قد جرت في دمائهم شـــــــــعلة الأضواء..يجلو صباحها القـــرآن

وبنوا..أنت آية منهم بـــــــــكر وجل البـــــانون..والبنـــــــيان

كل بان سواهم..لـــــــــــخراب والهدى غير هديهم خســـــــران

يهدر الثأر والمروءات والـــــــكبر على الساح..لا تنم يا زمـــــان

---

[1]_ محمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1972/3، ج2، ص130.

نحن قوم إما نطقنا فـــــــــــعلنا ومع الفعل، يسطع الـــــــبرهان

صهوات الجياد أحـــــــــــلى لدينا من بساط تموج فيه الـــحســـــان

أين قوم.. إن جلجلوا يقف الـــــدهر وإن صلصلوا يمور الـــــــــجنان

كم تغنت على يديهم صـــــــــلاة وبأهدابهم...زها بـــــــــــستان[1]

لعل القارئ يلمح ما بين المقطعين من تناقض صراح، فهيهات بين أسلوب إنشائي مقام على أساس الاستفهام الانكاري (نحن من نحن؟) يفيد نفي الخبر عن الذات، وأسلوب خبري يفيد إثبات ما نفاه الأول عن الذات، ولعمري إنه لفساد في المنطق، واختلال بين كفتي ميزان واحد واجتماع رأيين مختلفين في شخصية واحدة (نحن قوم إما نطقنا فعلنا)، فهل نفهم من هذا أن الشاعر يقر شيئا لا يلبث أن يلغيه؟ أو يدلي برأي تحت ضغط نفسي معين ثم يخالفه تحت ضغط آخر؟

لكننا بالقراءة الفاحصة المتأنية والمقاربة الدقيقة، التي نجريها على البيتين المتحاورين المعنيين بدراستنا مضمنين كلا منهما في مقطعه سنجد أن الشاعر يتداخل بين نصوصه محققا ما اصطلح عليه الدرس النقدي بالتداخل أو التناص الداخلي كلما عنت له فكرة أو رؤية متشابهة أو مخالفة لسابقتها، فالكلام يجر بعضه بعضا، والأفكار والمواقف تجر بعضها بعضا، لكنه يتداخل في هذا الموضع من القصيدة ذاتها متخالفا مع النص السابق (نحن قوم...) والسبب هو عدم اتفاق السياقين مما يدل على أن القناعة والإيمان بقوة الشخصية العربية الإسلامية حاضران في عمق تجربة الشاعر بشكل إيجابي وهذا مايشكل جوهر قضيته ومنطلق مبدئه، فيكرس له إبداعه الفني، لكن شخصيته تهتز وتضطرب وتتوتر بسبب الهزات التي تتعرض إليها الذات الجماعية التي ينتمي إليها، فـــ"أنا" الشاعر تتأثربتأثر "نحن" الجماعة، ولعل النفسية القلقة الموتورة التي تعتور الذات الشاعرة، هي الدافع القوي إلى البوح والتدفق الشعري المعلن عن التذمر والتمرد والتعصب عما يصيب ذات الجماعة من سوء، فتساء به الذات الشاعرة والذوات التي تنحو نحوها، فالوضعية المضطربة والقلقة التي تشهدها الحضارة العربية الإسلامية فتتأرجح بين حالتين، أولاهما مشرقة متفتحة ومتوهجة أنشأتها أياد بيضاء تجمع بين القول والعمل، وثانيتهما موبوءة قاتمة ومفجوعة يجتر حاضرها الأصفر الأسى والألم وتصنع بؤسها أيادي الهدم السوداء.

---

[1]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص 11 - 12.

كما نعثر في نصوص الشاعر الأخرى على بعض الحوارات التي يعقدها في القصيدة المذكورة مع بعض النصوص القرآنية محاذيا ومخالفا، إذ يحاذي أساليبها ويخالف معانيها ومراميها أيضا ففي قوله:

وتجلى الصباح.. فـــانهارليـــل جاهلي...وقوضـــــــــت أركان

والرسول الكريم يعلو مـــحـــيا ه...صفاء طهر..وصدق حـــصان

ردد الآيـــة الســـخينة يا أرض اخشعي واشرب السنى يا زمان[1]

فالبيت الأخير يعقد حوارا مع قوله تعالى:

﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾[2].

فيذكرانا بعهد من الماضي السحيق، نجد له ذكرا في القرآن الكريم، وهو ما حدث لسيدنا نوح عليه السلام مع قومه الذين عصوا أمره، فأصابهم الله بالطوفان نكالا لهم، ونحسب أن أول ما يشد انتباهنا وكذا انتباه المتلقي في هذين النصين المتحاورين، هو اختلاف سياقهما لاختلاف العهدين واختلاف النبيين واختلاف موقعهما باعتبار محتوى النصين، فالبنية الدالة تصف مشهدين: المشهد الأول أرض ابتلعها الماء وأحاط بها الطوفان من كل جانب، فأغرقها بمن عليها من المخلوقات، عقابا لهم على تنكرهم للرسالة الإلهية، أما المشهد الثاني الذي يصوره النص المتداخل المحاور، فهي أرض هادئة تعمها السكينة، وترتدي لباس الخشوع وينتشي الزمان والمكان فيها فرحا وابتهاجا في استعداد للترحيب بالرسول الكريم "محمد"ﷺ، ولعل النص المتداخل لم يكن محاورا فقط، بلكان ممتصا أيضا إذ تحيلنا دلالته الجديدة على نص سابق تتماهى مع دلالته فتتحدان في الرؤية وهو نص أمير الشعراء شوقي الذي يفتتحه بقوله:

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تبسم وثناء[3]

حيث تتفق المعاني وتتلاءم للتعبير عن تجربتين متباعدتين زمنيا ومختلفتين نفسيا، لكنهما تتواءمان في التعبير والإفصاح عن مغزى واحد هو امتداح شخصية الرسولﷺ، لكن يا ترى هل الأرض لم

---

(1)_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص28.

(2)_ سورة هود، الآية 44.

(3)_ أحمد شوقي: الشوقيات، ص34.

ترحب بقدوم سيدنا نوح عليه السلام وهو نبي مرسل من رب العالمين؟طبعا الجواب سيكون بالنفي، وعلة النفي تكمن في أن هذه الأرض التي كانت مسرحا للدنس والرجس قد ضاقت ذرعا هي أيضا بمن عليها من الفاسدين، وثقل عليها حملهم، فأرسل عليها الله ماء ليطهرها به ويزيح عنها أحمالها، فتتهيأ لاستقبال نوح عليه السلام ومن نجا معه من المؤمنين الطاهرين، وإن ما يهمنا في هذا المقام هو أن النص المتداخل استقى من النص المتداخل معه بواسطة الحوار، وهج تصويره للحدث وفخامة أسلوبه فتمكن من الاستقلال بالتعبير عن دلالته ورؤيته الخاصة، التي لا تجسدها فعليا إلا بنيته اللغوية الخاصة، لأن الشاعر كما يرى جابر عصفور:«يندمج في الأشياء ويضفي عليها مشاعره وقد قيل في هذا المعنى، إن الفنان يلون الأشياء بدمه»[1].

لكن النص المتداخل معه مهما غيبه لون الدم الجديد، ستظل دماؤه تسري في عروق النص المتداخل، ويستمر غيابه الحاضر وحضوره الغائب من أجل تغيير الواقع نحو مستقبل أخاذ[2].

وهناك نص متداخل آخر مع النص القرآني يتجلى الحوار فيه بوضوح، حيث يقول الشاعر:

ماج هدب الديار بالدمع والنار ولّج المقـــام والإظـــــــعان

همنا أن نرى أخـــانا صـــريعا يأكل الليل منه.. والعقبـــان

ويهود يباركـــون خـــــطايانا فيندس في القلوب افـــتتـــان[3]

يحرص الشاعر في هذا المقطع على رصد الدلالات السلبية لقومه، ضمن صور دالة عليها (الدمع والنار-أخانا صريعا-يأكل الليل منه) صور وتراكيب تعكس الوضعية المأساوية لهؤلاء القوم، فيومئ إلى أنهم هم الذين أساءوا للحياة وشوهوا جمالها، فأحالوها إلى دلالات على الضغينة والحقد والهلاك، وبذلك أتاحوا الفرصة لليهود ليبثوا سموم الفتنة والعرقية والطائفية، فصار كل فريق يتمنى الموت والهلاك للآخر فيستغل الشاعر هذا السياق، فيستثمر تداخله الحواري مع نص الآية الكريمة:

﴿ يَٰصَٰحِبَيِ ٱلسِّجۡنِ أَمَّآ أَحَدُكُمَا فَيَسۡقِي رَبَّهُۥ خَمۡرٗاۖ وَأَمَّا ٱلۡأٓخَرُ فَيُصۡلَبُ فَتَأۡكُلُ ٱلطَّيۡرُ مِن رَّأۡسِهِۦۚ قُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ ٱلَّذِي فِيهِ تَسۡتَفۡتِيَانِ ﴾[4].

---

[1]_جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، ص14.

[2]_محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص278.

[3]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص29 - 30.

[4]_ سورة يوسف، الآية41.

فيعيداننا إلى واقع الرجلين اللذين حبسهما الملك بسبب تفريطهما، فطلبا من سيدنا يوسف عليه السلام أن يؤول لهما رؤيتهما فكانت إحدى الرؤيتين، تدل على أن أحدهما سيحكم عليه بالإعدام وسيعلق فتأكل من رأسه الطيور، إذ يوظف الشاعر في نصه الحاضر هذا النص السابق محورا ومحولا ليس معكوسا ولا مضادا، وإنما مبنيا بناء خاصا مؤسسا على رؤيته الجديدة ومضمونه الجديد الذي يتناسب مع حالته النفسية ومع الخط الفكري والمنهجي المشكل لمنطق نصه، فالذي يتجلى للعيان الفاحصة هو أن الدلالة الجديدة تفضي إلى أجواء الخوف والرهبة التي يصنعها كره الإنسان للإنسان، وتظل الشخصية التي ظهرت في القديم تعيش أجواء الموت الذي قد يحل في أي لحظة لا لكونه طبيعيا، بل لأن يدا باطشة تبيته، وتختار لونه الذي يناسب غريزة انتقامها، هذه الشخصية هي أهم عنصر في حدث وواقع اليوم لكنها اليوم بريئة طاهرة ليست آثمة، ولم تقترف أي جرم تستحق عليه القتل، والذي يبيته هذه المرة، هم الإخوة الذين يشاركون في تنفيذه وقد سخر النص الحاضر لإبراز جو الخوف والموت والكره، جملة من الألفاظ الدالة على ذلك مثل(صريعا – الليل – العقبان– يندس–افتتان)، فالظلام هو الذي يناسب إحاكة المكر والجرم، وزمن الليل هو الذي تحبذه النفوس المجرمة لتنفيذ خططها الآثمة لأنها تعشق الظلام وينمو نشاطها فيه، ويلاحظ القارئ أيضا كيف جعل النص الحاضر عنصر الزمن أساسيا في صناعة الحدث وإدارة الحوار بين النصين، فالليل فيهما هو جالب الفجائع وهو رمز الظلمة والخواء والموت والخوف، ومما يسترعي النظر في النص الحاضر انفتاحه على نص سابق آخر يتنافس مع النص الشعري المذكور وهو قرآني أيضا، هو قوله تعالى:

﴿ إِذْ قَالُواْ لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰٓ أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِى ضَلَٰلٍ مُّبِينٍ ٱقْتُلُواْ يُوسُفَ أَوِ ٱطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُواْ مِنۢ بَعْدِهِۦ قَوْمًا صَٰلِحِينَ ﴾[1].

لكن النص الحاضر يتداخل مع نص الآية الكريمة محاورا هذه المرة عبر الامتصاص، متماشيا مع مضمونها، إذ تلتقي الدلالتان السابقة واللاحقة لإبراز نزعة الحقد التي تسكن النفس البشرية وتدفعها إلىصرف كل همومها لإلحاق المضرة بالآخر ولو كان أخا، وما حدث ليوسف مع إخوته هو خير دليل مادي على توكيد هذه الحقيقة الوجودية، لاسيما إذا كان من وراء تجسيدها هم اليهود، لأنهم لا يرقبون إلا ولا ذمة في من يخالف أهواءهم، ومن يستنكف عن إتباع طريقهم، وقد شبههم النص الحاضر بالشيطان الذي يلازم الإنسان فيفتنه عن إتباع دينه ولا يفارقه حتى يكفر:

---

[1]_ السورة نفسها، الآيتان 8 – 9.

﴿ كَمَثَلِ ٱلشَّيۡطَٰنِ إِذۡ قَالَ لِلۡإِنسَٰنِ ٱكۡفُرۡ فَلَمَّا كَفَرَ قَالَ إِنِّي بَرِيٓءٞ مِّنكَ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴾[1].

وفي تصوير النص الحاضر المتواصل لأنواع الحقد والكره، اللذين ألبسهما إبليس لأوليائه المنتشرين في كل مكان من الأرض وزمانها وعزم على أن يحدث الفرقة والفتنة بين الناس ويحيدهم عن الحق، فيذكر النص نموذجا من أتباعه قائلا:

وأشاحت بوجهها "أمـــــة العار" وصاحت..فاستجمع الكـــــهان

ثم قامت خطيبة..يمـــلأ الدنـــــيا ولكن فحيحها.. الخـــــــــــزيان

تزرع الشر في بلادي ويغـــــريها فلول.. من جبا الرومـــــــــــان

حنقت كالسعلاة.. يحفر فـــــيها ألف عار..ويعتريها امتـــــــــهان

جلبت خيلها الحرون الـــــمذيلا ت.. وخير مما جلبت الأتـــــــان

تسكب الحقد في نفوس بريئـــات ..كسم يرمي به الأفعـــــــــوان

أتراها تمثال لؤم أثـــــــــــيم نافخ فيه روحه الشيـــــــــطان[2]

يذكرنا المقطع بحقبة تاريخية مرت من تاريخ الجزائر الطويل، الذي يرجع عهده إلى اليونان والرمان، يوم كان يعبد في هذه الأرض غير الله تعالى، و لم يكن الناس يدينون بدين الإسلام، وعندما أقبل الإسلام فاتحا لم ترحب به الفئة الطاغية المحبة للظلام والمتهافتة على النار، التي أقسمت للشيطان أن تبره وتحارب من أجله، ليطفئوا نور الله المنبعث من بعيد ليبدد الظلمة التي استألفتها نفوسهم،﴿ ....وَيَأۡبَى ٱللَّهُ إِلَّآ أَن يُتِمَّ نُورَهُۥ وَلَوۡ كَرِهَ ٱلۡكَٰفِرُونَ ﴾[3]، فيتخذ النص الشعري أسلوب النص القرآني متكأ يستند عليه في إحداث صياغته الجديدة المعاكسة ومضمونه الحديث الضدي، من أجل التعبير عن معنى حاضر أراده ورؤية شخصية يطلبها، تقوم على وصف الكاهنة التي بذلت كل ما في وسعها وتحالفت مع الشيطان وحزبه لصد الوافد الجديد، وهو قوله تعالى:

﴿ إِذۡ قَالَ رَبُّكَ لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقُۢ بَشَرٗا مِّن طِينٖ فَإِذَا سَوَّيۡتُهُۥ وَنَفَخۡتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُۥ سَٰجِدِينَ

---

[1]_سورة الحشر، الآية16.

[2]_مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص 45 - 46.

[3]_سورة التوبة، الآية 32.

فَسَجَدَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ إِلَّآ إِبْلِيسَ ٱسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ ﴾[1].

فبالصياغة الجديدة المحاورة التي يعتمدها النص الشعري،يعيد البناء وفق رؤية مخالفة تتفق مع الواقع الحالي للحدث، يبدي فيها سخريته من شخص المرأة المتحدث عنها، وقد أثث للصورة الساخرة وأعد لها مكوناتها التي يجمعها منطقه الحاضر، فتظهر في الصورة التي يتخيلها المتلقي فيقتنع بها، فهي تختلف عن البشر-صنع الله- إنها تمثال شكله الشيطان من لؤمه الأثيم ونفخ فيه من روحه الشيطانية، فلن يكون -بطبيعة الحال-إلا شيطانا مثله، وهو تناقض يجليه النص الحاضر بين روحين وبين مخلوقين، يقوم على أساسه الهدف الذي يريد بلوغه، نعتقد أنه محاولة للتوغل في عمق التركيبة البشرية المشكلة للمجتمع الجزائري، وتحديد شرائحها وطبيعة مكوناتها وهويتها قبل الفتح الإسلامي والظروف السيئة التي يعيشها المجتمع تفرضها فئة ضالة منه (أمة العار-تزرع الشر- استجمع الكهان- تسكب الحقد...).

ويتفق الشاعر الغماري مع الكثير من الشعراء الوجدانين وغيرهم، القدامى منهم والمحدثين على أن الليل هو صنو الشر، ولذلك فهو رمز لكل المساوئ التي تصيب الإنسان وخاصة المفاجئ منها، فمثلما تضور الشاعر القديم من الليل وأخافته حلكة ظلمته، فإن الشاعر الحديث كذلك رغم اختلاف البيئة والزمان ورغم تطور المفهوم وتشعبه وتعقده، حسب تعقيد الحياة المعاصرة، فنجد الغماري يذكر الليل في أحد مواضع نصه:

جاء السلام فـــراح الليل مندحرا — من دفقة النور في هدب السماوات

جاء السلام فرفت في ملامحـــــه — عروبتي..تتغنى بانتـــــــــصارات

قصيدة النصر بالأمجاد حافـــــلة — تدفق العز فيها ضوء آيـــــــات[2]

يستطيع المتلقي أن يدرك من قراءته الأولى للمقطع وخاصة البيت الأول منه، أن الشاعر جعل الليل مقابلا للسلام، فكأنما الليل يرادف الحرب، وهما عدوان لا يلتقيان، ووجود أحدهما يلغي الآخر، لكن ليل الغماري في هذا الموقف ضعيف ذليل أمام سطوة وعنفوان السلام (جاء السلام-راح الليل-مندحرا)، تراكيب وألفاظ استعملها الغماري لتناسب دفقته الشعورية وتعبر عن حالته النفسية المبتهجة بقدوم الدين الجديد، دين القوة والنور والعزة، الذي لا يقوى على مقاومته الكفر فهو

---

[1]_سورة ص، الآيات 71-74.

[2]_مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص16.

كالظلام الذي يبدده ويطرده قدوم الضياء، ولعل هذه المعاني والصور تذكرنا بشاعر آخر أخافه الليل، وشكل له رعبا نفسيا أقض مضجعه وأرقه وأزعج حلمه، بما جلب عليه من هموم ومكاره، هذا الشاعر هو امرؤ القيس من خلال معلقته:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتـــــــــلي

فقلت له لما تمطـى بصلـــــبه وأردف إعجازا وناء بكـــــلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلـــي بصبح وما الإصباح منك بأمثـــل[1]

فليل امرئ القيس عنيد مكابر ومتغطرس مستبد، لا يأبه لحال المكلومين والحيارى والمظلومين حيث تستمر معاناته باستمرار ظلامه الذي لا يقوى نور الصبح عن إبادته ودحره، طالما بقيت أسبابه قابعة في النفس جاثمة على الصدر، فسيان عند امرئ القيس بين الليل والصبح، لأنهما حليفان متآلفان يجتمعان على قهره وتعذيبه وتعميق معاناته،ولعلنا إذا توغلنا في دواخل الذاكرة سنجد نصا شعرياآخر يتداخل معه نص الغماري متحاورا معه هو أيضا، فيحضر في فضاء النص الحاضر متنافسا ومنازلا لكي يحظى بحضور معاكس أقوى، لأننا نستشعر زفيره عند شهيق النص الحاضر، كأنهما يتبادلان الهواء كي يحيا كلاهما في الآخر، هذا النص هو بيت الشاعر الحصري القيرواني الضرير:

يا ليلَ الصَّب متى غده؟ أقيام الساعة موعده؟[2]

يمكن للمتلقي أن يلاحظ بأن الشاعر يوظف الليل البهيم ويرفقه بالصب أو الفراق فهما عنده من جنس واحد، فإذا كان الفراق يجلب له التعاسة والحزن والكمد والألم، بسبب بعد من أحبّ فهو عنده كالليل،الذي يحيي الهموم ويوقض المواجد والمواجع، لكن الشاعر في حالته هذه يرتجي ويترقب مجيء ضياء قد يتعذر قدومه، فيعمق ذلك من حزنه وتعاسته، وقد استعمل تركيب (قيام الساعة) الذي يعني به يوم البعث والحساب، ففي هذا الأسلوب تشبيع لحالة الظلام الذي يعم المكان والزمان، في غياب الضوء الذي يكسر أجنحة العتمة وتواظب الصورة التي يرسمها على اللون الأسود القاتم من خلال استعمال الاستفهام الإنكاري (متى غده؟- أقيام الساعة موعده؟)، وهي دلالات فنية تومئ بسلبية الحالة النفسية التي ترهق الموقف الذاتي فتجعلناوالمتلقي نشعر بتباين المعاني، ونلتمس نظيرا له في

---

(1)_ الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص58 - 59.

(2)_مصطفى طلاس: ديوان العرب - شاعر وقصيدة، ج1، ص506.

نص الغماري الحاضر ولكنه ضدي يلمح إلى حضوره فيه بشكل معاكس كان قد اتكأ عليه، من أجل إنتاج نصه الحيوي الجديد بدم وروح جديدين.

ويقوم الشاعر في أحد نصوصه بقلب مفهوم النص السابق ليلائم المرحلة التاريخية الحاضرة ويبرزه ضمن وظيفة تتلاءم مع المضمون المطروح الدال على حالة الانهيار التي يعرفها مجتمعه العربيففي قصيدة "برقية إلى فتى العروبة":

متآمرون على الأصـــالة مرجفون على الأصـــيل

جاؤوك باســم محـــمد وهم التبابـــعة "المغول"

اسكر فأنت فتى العــروبة والعــروبـــة فــي أفــول

خسفــت بها الأهـــواء.. لا قيم تضيء.. ولا رســول

أبناء من تــلك الــوجوه فإن طلعتها تحـــول

للــجاهلـــية تنتـــمي والجهل مركبها الذلـــول[1]

الحالة التي يعالجها المقطع تتمحور في واقع عربي إسلامي ضعيف، يشهد فيه المجتمع إخفاقات متوالية بسبب الأمراض النفسية التي تنخر ذاته وانهزامه الذي طال أصالته، وقبر مبادئه، وفي هذا الشأن يقيم الشاعر علاقة نصه بالنص الغائب على أساس الحوار المتضاد، فإذا ما ركزنا القراءة وتدبرنا البيت الأخير من المقطع، سنجد أن الشاعر يقوم بقلب الأسلوب قصد قلب وعكس المعنى الأصلي للنص المتداخل معه، وهو النص الشعري للشيخ عبد الحميد بن باديس المشهور "شعب الجزائر مسلم":

شعب الجزائر مســلم وإلى العروبة ينتســب

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كــذب

أو رام إدمـــاجا له رام المحال من الطلـــب[2]

[1]_مصطفى الغماري: عرس في ما تم الحجاج، ص57.

[2]_ محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ص402.

تجدر الإشارة إلى أن النص الحاضر يقيم تضاده مع النص الغائب انطلاقا من تشبعه بالرؤية النبوية نحو هذه المسألة التي يطرحها، فيقوم بتشرب مضمون الحديث الشريف«ليس منا من دعا بدعوى الجاهلية» فيفصل في الموقف الشرعي تجاه الإسلام والعقائد والأفكار التي يكون مصدرها الكفر أو الهوى، ويتحاور في الوقت ذاته مع النص الشعري الذي يصرح بانتماء الشعب الجزائري المسلم إلى العروبة فينقلب عليه ويناقض رؤيته في شقها العروبي ليبني رؤيته وموقفه الجديدين الدالين على بطلان وفساد الدعوة إلى العرقية والقومية التي جعلها "فتى العروبة" بديلا للإسلام، ليمرر من خلالها رسالته المسمومة التي حولت الانتصار إلى انهزام، وحولت الإسلام إلى جاهلية، وعلى ذلك قامت الصورة في المقطع الشعري السابق بدلالتها الواضحة إلى الواقع العربي المعيش الذي أفرز شعوبا متفرقة متمزقة لا يعرف بعضها بعضا وتشتتت شيعا وأحزابا.

وبعودتنا إلى نص آخر، سنجد أن الموقف التداخلي يتكرر مع نص الشيخ عبد الحميد بن باديس الذي ذكرناه آنفا، لكنه يكتسي طابعا أكثر تحديدا وأدق بعد إذ يقول:

باسم المسيح تنمروا كم باسمه قضي الأرب

للطهر مريم.. للسلام وليدها..لا للحرب

كم باسمه قتل السلام وباسمه اعتصر العنب

عيسى حنانك إن نثر..فلدينهم ثار العرب

الحر يثأر إن أهين ولا ينام على الغلب

والذل من شيم الألى ناموا على وطن غصب

وطن النجوم أجلّ من دعوى تروجها الخطب

وجزائر الأحرار للفتح المجاهد تنتسب[1]

وكأننا بالشاعر ينقلب على فكرته الأولى التي أثارها في نصه السابق عندما تنصل من العروبة برمتها فاعتبرها ودعوى الجاهلية سيان فراجع نفسه واختبر ذاكرته، فإذا به يصحح مفهومه الأول ويلّطف من حدّته بمفهوم جديد يجمع بين العروبة والإسلام لا على أساس الندية بل لتكاملهما وحول هذه الحيثية بالذات يتم التداخل بين هذا النص الحاضر ونص ابن باديس السابق، حيث

[1]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 12 - 13.

يستقي منه الجانب الموسيقي فيقتفي أثره في القافية والروي، ويتلاحمان في البيت الأخير من المقطع (وجزائر الأحرار للفتح المجاهد تنتسب)، ووفق منظوره للعروبة والإسلام ورؤيته الخاصة للعلاقة بينهما يبني منطقه الشعري، الذي يخالف المنطق الذي سلكه النص الغائب (شعب الجزائر مسلم/جزائر الأحرار) – (إلى العروبة ينتسب/للفتح المجاهد ينتسب)، حيث يتضح التقديم والتأخير اللذان يحدثان رجّة في التركيب اللغوي، ويسهمان إسهاما جليا في تبليغ المفهوم الجديد القائم على خلخلة بنية النص الغائب ومخالفة نظامه ومنطق بنائه اللغوي والفكري مع اعتقادنا الجازم باتفاقهما في الرؤية العامة، المنبثقة من المغزى العام للنصين السابق واللاحق.

ولعله من المفيد بعدما تقدم من تأويلات لبعض النصوص المتحاورة أن نذكر أن الشاعر الغماري لا يضع في نصّ ما من نصوصه تقنية واحدة ويتداخل مع نص غائب واحد، بل إننا نجد نصوصه تحمل أكثر من نص غائب ويمارس فيه أكثر من تقنية ووظيفة لتلك النصوص، لأن العمل الإبداعي لا تحكمه أو تضبطه حدود لتوظيف النصوص الغائبة، نظرا لطبيعته الانفعالية التي لا تعرف الحدود ولطبيعة بنيته الحرة.

إن الشاعر يتعامل مع نصوصه الغائبة وفقا لرؤياه في نصه الحاضر، ليجعل الحاضر يتواصل مع الغائب وفق رؤية خاصة تحيل الحياة إلى موت، ويوغل في رسم حالته على رقعة النص مثلما نجده في النص الآتي:

حرام يا أغانينا
فنائي في الدروب السود
موتي خلف وادينا
أقاد إلى المصير المر..
لا سمع ولا بصر
وعيني ملؤها الأشباح والأوهام
والضجر..
يبث لهيبه المجنون في روضي
فينتشر..[1]

[1]_مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص19- 20.

لعل الشاعر أراد أن يقدم لنا وصفا لواقع مجتمعه الذي يبرز متخاذلا، وفي حالة نفسية مفعمة بالاستياء يرسم للمتلقي صورة وضع مزر تبدو متشظية يطغى عليها التشتت والسواد الذي يشوه المنظر، ويدل على الانحطاط والتخاذل، وتسيطر الأنانية حيث لا سميع ولا بصير، فيوظف الشاعر النص المرجعي معكوسا ضمن هذه اللوحة وهو نص الآية القرآنية:

﴿سُبْحَانَ ٱلَّذِيٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَٰتِنَآ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ﴾[1].

فيقلب الصفتين(السميع، البصير) صيغتا مبالغة وهما من صفات الله عز وجل الأزلية الدالتين على الحضور الشديد الدائم والمستمر بلا انقطاع، حيث يسترفد الشاعر هذا النص ليستعين به باستخدامه مقلوبا (لفظا ومعنى)، لبناء معناه الجديد الذي أقامه على أساس نفي الصفتين باستخدام (لا النافية)، (لا سمع ولا بصر) بعدما حولهما من صيغة المبالغة إلى اسمي مصدر منكّرين للدلالة على الانتفاء العام والشامل للمناصر والمؤازر، ودلالة قوية أيضا على الجمود والسكينة التي تعم الأرجاء، حيث لا ترى إلا الأشباح وتتراكم الأوهام، إنه عالم من الموت، والفناء، والغربة والضياع، حيث يركز الشاعر على المدلول الجديد، محاولا غرسه في ذهن المتلقي يشركه معه في تصوره الذهني لكنه لا يكتفي بذلك بل إنه يسعى أيضا إلى إشراكه في التذوق الجمالي، إذ يحرص على تقوية الكلمة (الدال) وتحريرها «من قيد التصور الذهني، ويطلقها حرة معتقة تسبح في خيال المتلقي دون أن تحبسها قيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها»[2]، فيكون غرضه الجديد من محاورة النص من خلال الاهتمام بالجمع بين اللفظ والمعنى (الدال والمدلول) هو إقناع المتلقي في النهاية عندما يسر له الطريق إلى إدراك المفهوم والرؤية الجديدين، وعندما واصل بين الخطابين السماوي والأرضي.

وهو ما نجده ونلتمسه أيضا في قصيدة "قندهار المقاتلة":

قندهار

قندهار

وتغني في لهاتي بالبطولات الهزار

---

[1]_سورة الإسراء، الآية 1.

[2]_عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص17 - 18.

عبره تمتد أبعاد

وتنمو ساحة الثأر

بحجم الثأر يمتد انتصار

فرس أنت.. مرايا حره

نهر انتصار

حين لا الدب يواري سوءة الدبّ

ولا تحبُ الدماء[1]

يلاحظ كيف يطلق الشاعر عتاق الكلمة ويجعلها بتجربته الجمالية إشارة حرة تتجه صوب المتلقي فيتلقفها مشرعا أبواب خياله للتفاعل معها فتتأثر بها نفسه المتجردة هي أيضا من الدلالة السابقة التي وضعها لها النص السابق المتداخل معه وهو الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ﴾[2].

فالتحرر باد يشكله حرف المعنى (لا النافية) الذييقلب المشهد رأسا على عقب، فيحركه نحو الضدية التي تنشئ المفهوم العكسي الذي يرمي إليه الشاعر ويفوض مخياله لتجسيده بواسطة قطبي الرحى: الدبين اللذين يمارسان الفعل المادي مرة، والدال والمدلول اللذين يمارسان الفعل المعنوي مرة ثانية، فتنقلب الصورة وتتحول من حدث يقع بين غرابين إلى آخر يقع بين دبين، ويختلف عنصر الزمان والمكان اللذين يتدخلان مباشرة في صناعة الحدث الذي يترجم الرؤية الواقعية الجديدة التي يفرضها منطق الواقع والمنطق الشعري الذي يفرضه الشاعر وفق الثقافة التي يحوزها، والتي لابد أن تتوفر بالضرورة لدى قارئه.

تظهر أيضا عند الشاعر المحاكاة التحويلية التي يتضح فيها احتذاؤه لمقدمةالقصيدة العربية القديمة كما في قصيدة "عش بالكتاب":

طويت كما تطوي السماء دروب

---

[1]_مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص72.

[2]_سورة المائدة، الآية31.

وتعاقرها شمأل وجنوب

طويت وسافر في الضباب حضورها

قيما، بما يهوى الضباب تصوب

إن تسألي يا بنت فاصلة الضحى

فلديك من صمت الجياد مجيب[1]

المقطع يوحي بالانفتاحية التي عهدناها في نص الغماري دون قيد أو شرط، فيجتاز حدود الزمان والمكان ويتحرك في نصه بحرية تمكن لغته من الانعتاق لأنه «يأخذ الكلمة ليحررها من قيود السنين التي علقت بها جيلا بعد جيل من الاستعمال المتواتر، وهو استعمال يشحن الكلمة بكلمات مضاعفة ويؤطرها بسياقات جارفة»[2]، تكون نتاجا لنفسية موتورة كان قد أرهقها الواقع فتلوذ بالفرار إلى عالم الخيال الذي يفتح لها الباب مشرعا للتواصل مع فضاءات مطلقة، فهل فرّ الشاعر من القيد الحاضر (الواقع الذي يعيش فيه) ليضع نفسه في قيد قديم مماثل، هو البناء المعماري الاضطراري الملزم الذي عرفت به القصيدة القديمة؟ جواب الشاعر الغماري سيكون بنفي الهروب إلى قيد مماثل تفرضه الذائقة الشعرية السابقة، وفي هذا النص الحاضر ما يؤكد هذا المنحى، حيث يثبت عدم انقطاعه عن ورود النبع القديم والإبقاء على عرى التواصل مبثوثة معه بدليل استحضاره، لكي ينفخ فيه روحا جديدا ويمده بشحنات معاصرة توفر له أسباب الاستمرار، على هذا الأساس كان الحوار قائما بين النصين الحاضر الماثل ونص امرئ القيس الغائب الذي تشير إليه مقدمة معلقته المشهورة:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل **بسقط اللوى بين الدخول فحومل**

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها **لما نسجته من جنوب وشمأل**[3]

فالنص الحاضر لم يستوقف من أجل البكاء على طلل تطاول عهده فأقفر وأقوى بعد رحيل حبيبته وأهلها، لكنه يتألم ويأسى لما يراه أهم من كل شيء، إنها دروب العقيدة والأصالة ومقومات الهوية العربية الإسلامية التي تعبث بها وبأهلها يد الأعداء إن كانوا من الشمال أم من الجنوب، فإن قدر لدروب الغماري أن تكون أطلالا تستحق البكاء، فالبكاء يجب أيضا على أهلها الذين أهملوها

---

(1)_مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص81.

(2)_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص268.

(3)_ الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص29 - 30.

وضيعوها بإرادتهموهم في أمس الحاجة إليها، فالحوار إذن كان عبارة عن تحويل للغة وللمعنى معا وقلبا للدلالة القديمة لتتوسع دائرتها لتشمل ما له علاقة بالواقع، وتحيل اللغة اهتمام المتلقي، بما هو جديد وما هو أجدر بلفت الانتباه إليه.

ويمكننا أن نشير أيضا إلى نص آخر بالقصيدة ذاتها يسلك مسلك الحوار السابق نفسه، إذ نلحظ فيه توسيع دائرة المعنى إلى دائرة أكبر وأشمل بما يتناسب مع السياق الحاضر.

عصروا كؤوس الموبقات وأدمنوا

فتقيحت بالموبقات ذنوب

هيهات من عشق الضلالة يرعو

أو من تولى كبرها سيتوب[1]

حيث يتداخل النص الحاضر متحاورا مع نص الآية الكريمة في قوله تعالى:

﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ جَآءُو بِٱلْإِفْكِ عُصْبَةٌ مِّنكُمْ ۚ لَا تَحْسَبُوهُ شَرًّا لَّكُم ۖ بَلْ هُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ ۚ لِكُلِّ ٱمْرِئٍ مِّنْهُم مَّا ٱكْتَسَبَ مِنَ ٱلْإِثْمِ ۚ وَٱلَّذِى تَوَلَّىٰ كِبْرَهُۥ مِنْهُمْ لَهُۥ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾[2].

فيقوم بتحويل المقصود بخطاب النص القرآني من حالته الفردية المحددة بجرم معين إلى مخاطبة المقصود بحالة أعم وأشمل يختفي فيها التحديد ويبرز فيها الإطلاق، لأن المقصود بتولي الموبقات في العصر الحاضر أشخاص كثيرون، يعوّل النص على القارئ لمعرفتهم وتحديدهم، ولعل الذي تولى الكبر شخوص معنوية وأخرى مادية، تساهم بطريقة مباشرة وغير مباشرة علانية وخفية، يجزم النص الحاضر على استحالة توبتها، لأنها تعشق الضلال ولا تعرف طريقا آخر غيره، وبهذه النظرة أو الرؤية الفنية المبنية بناء محولا نحو المخالفة مع النص الغائب يكون الشاعر فكرته الخاصة من خلال استخدامه لتقنية التداخل المتضاد أو المعكوس، لأنه هو الذي يمده بالأدوات اللغوية التي تمكنه من اخترق دواخل النفوس المريضة التي أصبحت نموذجا من النماذج البشرية يستحق أن يسلط عليه الضوء فيحدث بذلك التوافق مع منطق النص القائم.

وإذا قام النص الغائب على دلالة معينة ضمن بعد محدد في إطاره الواقعي الذي أنشئ له، فإن

---

[1]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص83 - 84.

[2]_سورة النور، الآية11.

النص الحاضر في تداخله معه عبر قانون الحوار المعكوس أو المتضاد يقوم بقلب بنيته في اتجاه منطقه كما نجده في قوله:

ليس يدري ما الدّين إلا أمانـــي تراءت في غيهب من عـــماء

ليس يدري ومن عجيب عجيب أن يرى جاهل من العـــلماء

خدعوه بقـــولهم: ذو النطاقيـــ ـــن لذات الغدائر الغيـــــداء[1]

يتحاور النص الحاضر مع الغائب من خلال البيت الأخير من المقطع (خدعوه بقولهم...) وهو بيت أحمد شوقي:

خـــــــــدعوها بقولهم حسناء والغانيات يغرهـــــن الثناء[2]

فيكون النص السابق مهادا وأرضية لبناء منطق جديد مقابل للقديم بتحويل الضمير الغائب من أصله المؤنث إلى المذكر المستحدث فيحدث خلخلة في البناء وإرباكا في المفهوم القديم بتغير المعنى الذهني والمعجمي، وقد سخر الشاعر هذه الأدوات التقنية لتحقيق هدفه الساخر من الشخصية موضوع الحديث، التي وفر لها الجو المناسب لإثارة تلك السخرية، حين وضعها في موقع مفعم بالمتناقضات (جاهل – علماء – خدعوه – ذو – ذات–غيداء)، ولعل أهم متناقض فيها هو الذي له علاقة مباشرة بالخصائص الشخصانية، وبقدر ما تثير تكريس هذه المفاهيم في الواقع المستحدث من تعجب واشمئزاز، فإنه يثير لدى القارئ أيضا الشفقة من الخوف على هذا المصير الذي لا تؤتمن عواقبه.

ونجد الشاعر أيضا يبني نصه الحاضر على أنقاض النص الغائب المتكئ عليه، فيستبدل سياقا جديدا بسياق قديم لأن النص الحاضر في ممارسة حقه الشرعي في الحرية يتنفس أريج فضاء جديد يسهم بلغته المتحررة من قيد المعاني العتيقة في تشكيله، ضمن حواره مع النص الغائب القائم على أساس التخالف قصد التوافق مع مسار النص الحديث، وفي تشاكل مع النص الشعري القديم يقول:

ما أحمق الشيخ إذا تصـــابى سفاهة هل يرجع الشـــبابا؟

والشيب أبدى ظـــفرا ونابا والعمر تجري غايه انصبابا[3]

---

[1]_مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص9.

[2]_ أحمد شوقي: الشوقيات، ص112.

[3]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص66.

فإذا ركزنا القراءة حول مدلول البيت الثاني سنجد أن المسار الذي انتهجه الشاعر القديم في تشريح شخصية الإنسان لازال يؤتي أكله، مما يدل على أن دم نصه الغائب يسري في عروق نص الغماري، لكنها إشارات إلى حوار يعقده النص الحاضر بمنطق أهل الرأي والعقل والحكمة مع نص أبي ذئيب الهذلي الغائب:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنـــفع[1]

فيبدو هذا التحاور الهادئ موحدا في مبدئه متعددا في مفاهيمه، وهي -في رأينا- بؤرة المخالفة التي تحدثها الكلمة الحرة في كلا النصين، إذ الفرق جلي بين (أبدى ظفرا/أنشبت أظفارها – الشيب/المنية – العمر تجري غايه/كل تميمة لا تنفع)، ثم إننا إذا أدركنا اختلاف الغرض الذي يعني اختلاف الهدف بين النصين، فإننا نجد أنفسنا أمام حوار وإن بدا متوافقا مع المظهر العام للنص الغائب إلا أنه يخالفه في الحقيقة، ويبدو متشنجا بعض الشيء بسبب عدم توافق الغايتين، لأننا نعتقد أن النص الحاضر يوظف الحرية بمفهومها العميق والشامل، إذ يتحرر في استعمال اللغة ويتحرر في اكتساب معانيها، ولذلك نجده أيضا يتعامل مع المحيط الذي يزاول فيه حياته بمنطق الحرية ذاته لذلك يسلك مع شخصيته المعنية بالحديث، الأسلوب المنطقي الذي يفضي إلى الإقناع في فسحة لا يزال فيها عنصر الاختيار متوفرا، ومن ثمة بإمكان الشيخ أن يحدث مراجعة للذات، قبل حلول عنصر الإجبار الذي لا ينفع فيه ذلك.

وهناك أيضا من النصوص التي وظف فيها الغماري النص الغائب مناقضا أو مخالفا لما هو عليه قديما، فيتشكل عكس بنية النص القديمة شكلا ومضمونا، فيكون التداخل بين النصين السابق واللاحق على أساس اختلاف المفهومين، ومن ذلك قوله:

كن صيحة الحق التي لا تنحـــني للظلمأو تحنى عليها الأعـــظم
كن مارجا من نار ربّك لا ينـــي يرمي فيصمي أو يصيب فيهدم
جرت الطغاة إلى مدى وتعثـــرت ما بعد إلا حجّة لو تخـــــصم
حجج على زبد تذوب وبعـــدها نار بأوزار الطغاة تضـــــــــرّم[2]

يمكننا أن نرمق في هذا المقطع إذا أمعنا النظر خاصية التعددية، أي تعدد حضور النص الغائب

---

[1] _ الشعراء الهذليون: ديوان الهذليين، تحقيق: أحمد الزين ومحمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1965، ص3.

[2] _مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص77.

في النص الحاضر، وهي سمة واضحة في نصوص الشاعر، يجمعها منطق النص الحاضر، إذ يعمد الشاعر إلى التداخل معها، ومن خلال تضادها يقوم ببناء نصه الجديد وفق رؤية أخرى فتتجلى هذه التقنية في البيت الثاني من المقطع(كن مارجا من نار...) حيث يلمح حضور الآية الكريمة في قوله تعالى:

﴿ خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِن صَلْصَٰلٍ كَٱلْفَخَّارِ وَخَلَقَ ٱلْجَآنَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴾[1].

فتدل الآية على المصدر الذي خلق منه جنس من الأجناس التي خلقها الله عز وجل وهو الجان، فأصل نشأته ييسره لما خلق له، وكلّ من هذه الأجناس ميسر لما خلق له في هذا الوجود والإنسان خلق من طين فما علاقة الطين بالنار؟ ألم يكن أصل النشأة الأولى هو مبرر تكبر إبليس على آدم وبسببه طرد من رحمة الله؟

﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَٰٓئِكَةِ ٱسْجُدُوا۟ لِءَادَمَ فَسَجَدُوٓا۟ إِلَّآ إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَٱسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلْكَٰفِرِينَ وَقُلْنَا يَٰٓـَٔادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾[2].

لعل العلاقة تكمن في المحاسن التي اختص بها الخالق كل خلقة على حدة (أنا أحسن منه) فالإنسان الذي خلق من ضعف ومن وهن، وتحمل عبئا يفوق طاقته، فإنه يهفو ويطمح لاكتساب القدرة المكافئة، فالشاعر يستغل وهج المنطق القرآني وحمولة المفردة القرآنية (كن – الحق–نار– ربّك – لا يني...) الدالة على العزم والحسم والقوة، فيستلهمها في نصه، موظفا تقنية التضاد والتناقض لتشكيل الصورة الفنية الجديدة، بغية الارتقاء بمستوى الأداء الشعري، كما يلاحظ حضور النص الشعري الغائب أيضا مرافقا للنص القرآني، ليدعما سويا الغاية التي يتوخى النص الحاضر الوصول إليها وهو نص الشاعر القديم زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعـــــش ثمانين حولا لا أبالك يسـأم

وأعلم ما في اليوم والأمس قبلـــه ولكنني عن علم ما في غد عم

---

[1] _سورة الرحمن، الآيات 14 – 16.

[2] _سورة البقرة، الآيتان 34 – 35.

رأيت المنايا خبط عشواء من تصبت متة ومن تخطئ يعمر فيهـــرم[1]

فبالإضافة إلى توافقهما في الجانب الإيقاعي من حيث اتحادهما في القافية والروي، فإن الشاعر يقوم بتوظيف النص المرجع ليجعل صورته قواما للصورة الحالية الدالة على إحقاق الحق ودحر الظلم بتأييد ونصرة من الله الذي لا غالب له ولا مرد لقضائه، لكن الشاعر ينقل الحديث من الموت في النص المرجع الذي يطارد الإنسان وقد يباغته في أية لحظة، إلى الحديث عن الإنسان المؤمن الذي يسبب الموت للظالمين بقوة من الحق تعالى، فتتحول الصورة من حذر من الموت إلى ضمان للحياة في ظل العدل والسلام، ويتضح بعد هذا أن جمع النصين المرجعين ليس متشابكا في صورة واحدة وإنما يشكل كل نص لوحة منفصلة، غير أنهما يتحدان في إطار عام واحد، ويرتبطان فيما بينهما ضمن محور مضموني وفني جامع.

ويوظف الشاعر تقنية الحوار المخالف بقصيدة "المنتصرة":

أيّ عمر أغنى وإن قصر العمـــ ـــر فماذا عسى تقـــل المـــــــئونا
ربّ عمر يضيء ألفا على اللّمـــ ـــح وعمر يشقى به السامـــدونا
لا تقل مات من يفوز بـــــما فا ز به الأنبيـــاء والمرسلـــــــــونا
ياشهيدا في الله عمـــرك مـــذبا يعت حتى سعى بك الساعـــونا[2]

يستثمر الشاعر في هذا النص دلالة نص غائب تدل على الحياة والموت، وبنظرة سلبية للحياة يقرن بينهما فإذا بالحياة وكأنها سليلة الموت، فيزول الفرق بينهما، لكن النص الحاضر يستفيد من هذا المنظور فيحول الدلالة إلى الإيجابية فنجدها في نص الشاعر عدي بن الرعلاء الغساني:

ليس من مات واستراح بميت إنما الميت ميت الأحياء[3]

فيقوم النص الحاضر ببناء النص الغائب المشار إليه بناء جديدا مناسبا من حيث دلالاته وفنياته، مع عدم فقدانه لمرجعيته التي تحيلنا الإشارة إليها، وذلك وفق منظور له دلالة دينية مرتبطة بمعنى الشهادة في الإسلام، ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾[4]،

---

[1]_ الحسين بن أحمد الزوزني: شرح المعلقات العشر، ص150 - 151.

[2]_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص87.

[3]_ نشوان بن سعيد الحميري اليماني: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري وآخرون، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1/1999، ج9، ص6417.

[4]_ سورة آل عمران، الآية 169.

وعلى هذا الأساس تختلف الدلالة بين النصين بحسب المفهوم الفلسفي للحياة والموت لكل منهما، لكن الشاعر الغماري استطاع باستخدامه لتقنية الحوار أن يصل إلى دلالاته الشعرية الخاصة في نصه الحاضر المذكور محملة بالملامح الفنية وجزئيات النص الغائب الضيف، التي كان قد هضمها في داخله حتى ذابت و لم تبق طافية على مياهه أو منعزلة عن بنيته، بحيث لا يمكن للقارئ أن يشهد حمولة زائدة أو لغة فائضة على النص فيرى أنه يمكن شطبها أو عزلها عن سياقها البنائي.

ومن وجوه استخدام الشاعر لتقنية التداخل المتضاد في نصه الشعري أيضا، اعتماده إلى استحضار النص الغائب وتحويل جمله من أجل قلب معانيها في صورة تناقض ما كانت عليه في النص السابق مثلما نجده يقوم به في تضاده مع النسق القرآني عندما يمارس فعلا نقيضا، ومن ذلك قوله:

ورد بظلّك يا ليلـــى محاصـــــرة ... أنفاسه رهن مـــن غالوا ومن سرقوا
ومن تهادوا على أعـــــتابنا مزقا ... ســـوداء..يسكـــر من أيامها الشبق
تبارك "الجنس" ربّـــا في مســـافتهم ... إذ العقيدة في أفـــــكارهم رهـــق
الضاربون جدار الصّمت في وطن ... قد أدمن اليأس حـــتى لفّه الغســـق[1]

إذ تتحول العبارة في صدر البيت الثالث من المقطع (تبارك الجنس ربافي مسافتهم) من عبارة أصلية توردها الآية الكريمة في قوله تعالى:

﴿ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ تَبَٰرَكَ ٱسْمُ رَبِّكَ ذِى ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ ﴾[2].

ليتخذ النص الحاضر سياقا آخر غريبا عن السابق قاصدا بذلك قلب المعنى الذي كان مألوفا لدى القارئ ومنحه معنى جديد قائم على أساس المخالفة التي يعني بها إطلاق رؤيته الجديدة التي يعرضها في نصه، فيوفق إلى حد بعيد عندما يفسح المجال للمتلقي لإعمال حواسه من أجل إدراك الفجوة أو الشرخ أو الهوة الكائنة بين زمنين: "ما كان وما هو كائن"، وقد تزداد هذه الهوة عمقا واتساعا في ذهن المتلقي كلما أدرك فحوى المخالفة أو التخالف بينهما من خلال مشاركته للنص الحاضر في رؤيته للحقيقة العارية التي تكشف عن واقع مهزوز تجتمع فيه المتناقضات وإحداث المقارنة بين الواقعين الماضي والحاضر لتتشكل القناعة وفق المنطق الداخلي الذي يحكم النص.

---

[1]_مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص157.

[2]_سورة الرحمن، الآية: 77 - 78.

الفصل الرابع

استراتيجيات التناص.. آلياته

في شعر الغماري

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الرابع: استراتيجيات التناص.. آلياته في شعر الغماري

يهتم البحث في هذا الفصل بدراسة نص الغماري وتحليله وفق منظور التناص، في الوقت الذي تشهد فيه الدراسات النصية تقلبا كثيرا بين المناهج والقراءات المسلطة على النص، الذي أصبح علما قائما بذاته وعالما مستقلا له منطقه الخاص وقوانينه المستقلة، التي تسنى لصاحبه إنتاجه بواسطتها على أساس أن هذا النص «يتشكل في هيكل أو بنية مؤطرة تقوم في أجزاء منهاعلى الإبهام الناشئ عما تشمل عليه من فجوات أو فراغات على القارئ ملؤها، ولذلك فهو في حاجة دائما إلى القارئ المنتج الذي يكمل هذا العمل ويحققه عيانيا»[1]، وإن أي منهج يروم قراءة النص الأدبي، لابد أن يكون هدفه الرئيس منصبا حول ذاته، فلا تفرض عليه تفسيرات مسبقة أو يخضع لاعتبارات شخصية، ومن ثمة يكون دور الناقد موجها نحو بنيته السطحية أو العميقة، فإذا ما اعتوره غموض مبهم أو ضبابية كثيفة تحول دون التوغل في طبقاته وأعماقه المظلمة، فإن المنهج المتبع هو الكفيل باستجلاء ذلك الغموض وتبديد تلك الضبابية، حينما يقيم القارئ حوارا عميقا بين مكونات النص الداخلية تارة وتحاورها مع غيرها في النصوص الخارجية تارة ثانية من أجل الوصول إلى المغزى العام للنص لأنه في الحقيقة هو «ثمرة ناضجة مكتملة تخلقها رؤيا متصلة تعاين الوجود على المستوى المعنوي واللغوي»[2].

فيركز في بنائه على مجموعة من العلاقات الدلالية المتجلية بين متوالياته، والمتلاحمة في بناء منطقي محكم سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو على مستوى البنية العميقة، وهنا يتبادر تساؤل إجرائي يفرض نفسه يتمحور حول طبيعة الآليات المناسبة لمقاربة النص، التي يتوسل بها القارئ للولوج إلى عالمه؟ وسواء أكان المنهج المناسب نقديا أم أسلوبيا فإن المفيد لدينا هو الذي يستأثر بالنص فيضيء ظلماته ويقودنا نحو القبض على أسراره الدفينة خلف بنيته السطحية وفق خاصيته التناصية التي تربطه بعلائق مع نصوص سابقة عنه أو معاصرة له فتكون سببا قويا في تشكيل جوهره أو في بناء دلالته العميقة أو ما يطلق عليه بـــ: "بؤرة القصيدة"، وعلى العموم فإن أية قراءة صحيحة للنص الشعري يجب أن تكون موازنة بشكل دقيق بين إنجازات البحث الأسلوبي وإنجازات النقد الأدبي فكلاهما لاشك يكمل الآخر ويعضده وهما معا يوفران للمقاربة عناصر نجاحها، لأن انفراد كل نوع منهما بآلياته للقيام بعبء قراءة وتحليل النص لا يخلو من الولوج في متاهة خاصة مع

---

[1]_روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، السعودية، ص13.

[2]_ عبد القادر شريفة وحسين لافي:مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن،1993، ص107.

تشعبهما وتنوع أنماطهما وطرائقهما، فقد يؤدي ذلك إلى طرح إشكاليات كثيرة في مقاربة النص فيكون ذلك على حساب التفريط في جانب أو أكثر من جوانب النص الجمالية الهامة ورغم أننا نقر بحتمية الدخول إلى عالم النص من بوابة اللغة، لأنها هي وسيلة الشاعر، إلا أن بعض النقاد يرى أن الاحتكاك بالنص يكون أنجع إذا بدأ من عتبة العنوان، فهو المفتاح الذهبي أو الإشارة الأولى التي يلوح بها الشاعر إلى القارئ، لأنها خيط أساسي يقود إلى فك شفرة النص، ثم يتابع القارئ بعد ذلك تقدمه في قراءة النص والحفر في طبقاته ليجيب على أي تساؤل ويثبت أي افتراض كان طرحه، ويؤكدهما من خلال دلالات النص، مستعينا في ذلك باستخدام آليات قرائية أدبية كانت أو أسلوبية أو بلاغية، ويظل من الضروري أن نشير إلى أن القراءة هي عبارة عن محاولة علمية لدراسة النص الشعري، على أساس أن خاصيته العلمية تنشأ من قناعة أن المقروء تشكل من مكونات دقيقة عدة ومن علاقات مختلفة بين نص وآخر، بالإضافة أن لكل نص مقروء طبيعته البنائية وله أسراره وخباياه، ثم تأتي القراءة لتستمد معلوماتها من المقروء باعتبارها وصفية تفكيكية وينبغي أن نشير أيضا إلى تعدد القراءات واختلافها، إذ قد يختلف قارئ عن قارئ آخر في استخدام الأدوات والآليات القرائية نتيجة لاختلاف ثقافتهما ورصيدهما المعرفي وطريقة قراءة كل منهما من ناحية، وطبيعة النص المقروء من ناحية أخراة، لكن القراءة في المحصلة عند كليهما تنعش النص وتبث فيه الحياة والحيوية، من خلال سعيها الدؤوب لإضاءة ظلماته واكتشاف مكامن توهجه وإبراز جماليات أسراره، دون لي لعنقه ومنحه حرية الحركة بمرونة وإطلاق الحوار بين المناهج النقدية التي تيسر إعادة إنتاجه بصفة مستمرة، وانطلاقا من هذه المفاهيم يحدونا التساؤل ونحن نشرع في مقاربتنا للنص الشعري عند الغماري، عن ماهية الأبعاد التي تتغياها هذه الدراسة وماهية الأهداف التي تروم تحقيقها؟ وهل نريد من خلال قراءتنا أن نعرف ماذا يقصد النص أم ماذا يقصد صاحبه؟ وهل يعني هذا التساؤل أن ثمة بالضرورة اختلافا بين مقصود كل منهما؟ أو على العكس من ذلك أن ثمة بالضرورة اتفاقا بينهما؟ لاشك أن فك شفرة هذه الاستفهامات مرتهن بالمفهوم النظري النقدي الذي يسوقه منظور هذه الدراسة القرائي المتعلق بالهدف الأساسي منها وهو دراسة التناص ودوره المساهم في إنتاج دلالة النص عند الغماري من خلال تصنيف نصوصه من حيث عمل التناص بها باستخدام آلياته وتوظيفها في إنتاج الدلالة، دون أن تغفل ما عرفه التناص من تعدد مفاهيمي يعكس رؤية كل اتجاه نقدي وتفسيره للعلاقة بين النص ومؤلفه وعلاقتهما بالقارئ والمحيط الذي يوجدان فيه وبصرف النظر عن المفهوم المكرس المتعلق بإمضاء شهادة وفاة المؤلف بعد فراغه من إنتاج نصه، فإن استجلاء الاستفهامات المطروحة التي تتعلق بالكشف عن طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر بنصه يعني أنه لابد من النظر في مكنة الشاعر من

السيطرة على نصه ليكون وفق رؤيته فيحققها وتبعا لتجربته الواقعية فيجسدها، لأن الشاعر في الأصل يقودنا حين يكتب نصه إلى فهم معين عندما يلجأ إلى نسج «شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا على القراءة بطريقة معينة»[1]، فيكون أحد خيوط نسج هذه الشبكة علاقة النص بغيره من النصوص السابقة المشكلة لمفهوم التداخل أو التناص، ولعل أول ما يواجهنا ونحن نسلط الضوء على مكونات هذه العلاقة هو البحث في عناصر تكوين النص المنتج ومن بين هذه العناصر، اللغة التي يحرص الشاعر من خلالها على وصف كل حيثياتها الشعرية والبيانية المناسبة التي تولد شعورا معينا لدى القارئ، ويبذل قصارى جهده لكي لا تكون لغة «تومئ وتلوح وتستند إلى ما يسميه الأسلوبيون الانحرافات الموضعية والمعجمية والدلالية والنحوية والتركيبية والاستبدالية، لا ينشأ عنها عند القراءة تفسير أحادي لأنها تفضي بالضرورة إلى إمكانات واسعة»[2]، وكذلك عنصر الرمز الذي نعتقد أنه من مكونات النص، إذ يستند إليه الشاعر ليغنيه عن المباشرة ويمنحه القدرة على الحركة داخل النص بلغة شعرية أكثر تركيز ودقة، عندما يضفي عليه من روحه «ابتكارا محضا أو يقتلعه من حائطه الأول أو منبته الأساس ليفرغه جزئيا أو كليا من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي من الدلالة ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة»[3]، وهناك عنصر هو أكثر أهمية -في اعتقادنا- بالنسبة لهذه الدراسة خصوصا القائمة على التأويل لنص الغماري الذي يتميز بانفتاحيته على آفاق متعددة، هذا العنصر هو القارئ، ولا موارية في أن قراء نص الغماري متعددون وهم الذين يمنحونه وجوده الفعلي، لأن الشاعر يراهن على قدرتهم لإدراك المعنى الذي يرمي إليه، وكأن القارئ عند الغماري يقف في حافظته «وذاكرته ليملي عليه سبل الصياغة والظواهر الأسلوبية التي يقبلها ويفهمها ويتأثر بها»[4]، سواء أكان هذا المتلقي معاصرا له أو بعيدا عنه من حيث الزمان والمكان، وسواء اشتركا في التوجه الفكري أو اختلفا، لأن قارئ الغماري «يتكئ على بنية النص أي على نسيج علاقاته الداخلية،كي يخلق السياق العام الضروري لفهم النص المقروء»[5]، وبعد هذا التوضيح لما ذكرنا من العناصر المشكلة للنص، أصبح بينا لدينا، بأن منشأ هذه العلاقة تشترك في إحداثه وتتحكم

---

[1]_عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة،1999، ص132.

[2]_عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ومكتبة لبنان-ناشرون-، ط1/1996، ص151.

[3]_علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1/2003،ص57.

[4]_محمد عبد العظيم: معاني النص الشعري - ضمن صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، تونس، 1992، ص222.

[5]_حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2001، ص23.

في حركيته مجموعة من العلاقات المتداخلة والمنسجمة مكونة في النهاية كائنا حيا متوالدا ومنتجا اسمه النص.

وحري بنا ونحن نتدرج في تشريح الإجابة عن التساؤلات السابقة أن نشير أيضا أنه من المفاهيم المستحدثة لمقاربة النص الشعري مفهوم التناص الذي تكمن حقيقته في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي تسعف الدارس في قراءته للنص والتمييز بين النصوص المتفاعلة معه، فبعد ما تناولنا – بشيء من التفصيل– جوانبه المعرفية المتعلقة بالمصادر والقوانين التناصية وإدراكنا لأبعاده النقدية التحليلية، نجد أنفسنا في حاجة إلى معرفة جانب آخر لا يقل أهمية عن الجوانب السابقة. فعلى اعتبار أن إحدى وظائفه الأساسية هي الوظيفة التحويلية الدلالية التي يقوم بها النص الشعري الماثل مع النص المتناص معه أو النصوص المتداخل معها، فقد اهتم الدارسون المهتمون بمفهوم التناص بدراسة هذه الوظيفة أمثال "لوران جيني" الذي حصرها «في ثلاثة أشكال من العلاقات هي عبارة عن درجات تناصية تختلف في كيفيات الاشتغال وهي على التوالي: علاقة التحقق réalisationوعلاقة التحويل transformation، وعلاقة الخرق transgression»،وقد توصل محمد مفتاح إلى وضع بعض الآليات القرائية التي تحفز الدراسين لتقصي آليات أخرى من خلال قراءته المتميزة لمفهوم التناص حيث انطلق من مسلمة تفيد بأن الحوار بين النصوص أمر بات لا مهرب منه، وقد حدد لهذه الظاهرة الأدبية آليات فنية تتحكم في كل عملية تداخلية، وتسمح للشاعر بأن يتفاعل بشكل إيجابي ملفت مع النص المتناص[1]. ومن هذا المنطلق سنجعل مقارتبنا للنص الحاضر مبينة على أساس هذه الآليات ومتأسية لما سبق من الدراسات النادرة التي لم ترق بعد إلى المستوى الذي تطمح إليه هذه الدراسة، ولم تكن سوى محاولات تمهيدية، ونحاول استثمار ما ينجم عنها من معان مختزنة في النص الشعري بعد اكتشافها من خلال توظيف الآليات المناسبة دون لي عنق النص وتحميله أكثر من طاقته الفنية، ومن أجل ذلك لا مناص لنا من التوسل بعلمي اللغة والبلاغة والاستناد على ذخائرهما لنتخذها عونا لنا في استكناه أغوار النص واكتشاف معانيه المحتلبة بوساطة هذه الآليات التي عرف الدرس النقدي والبلاغي الغربي قبل ذلك بعضها، فما هي هذه الآليات الفنية والحوارية التي تحكمت في كل عملية حوارية قام بها الشاعر الغماري في نصه الشعري؟ وما هي طبيعتها التناصية التي تناص من خلالها نصه الشعري مع مكونات النصوص المتداخلة؟ وإلى أي مدى استطاع أن يحقق تمازجا فنيا إيجابيا سواء كان متخالفا أو متآلفا؟

[1]_عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص26.

الحديث عن طبيعة العلاقة التي تربط نص الغماري بالنصوص السابقة عليه يقودنا إلى إجراء مقارنة بين نصوصه لكي نقف عند درجة التداخل وندرك إذا ما كانت متوافقة متآلفة أم متنافرة متخالفة مع النصوص السابقة، واعتمادا على التفسير والتأويل الذي أسداه الفصل الثالث من الدراسة يتضح ما إذا تشابه النص الحاضر مع النص الغائب في إخراج المعنى فتتجسد علاقة التحقق، فلا يعدو أن «يسرد على السامعين معاني معروفة وصورا مشهورة»[1].

وقد يختلف عنه فتتحقق علاقة التحويل أو الخرق فيزيد المتلقي إحساسا بالمتعة الفنية أكثر إذ «يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب ويجمع ما بين المشئم والمعرق»[2]، لكن لا ينبغي أن يصرف الفهم إلى تغيير وتحويل النص الحاضر لكل مكونات النص، السابق (الغائب) لأن العلاقة الرابطة بين النصين علاقة تحويل تشاركية تحافظ للنص السابق على كيانه وطاقته المتوهجة داخل تلافيف بنيتيه السطحية والعميقة معا إذ «يعيد الشاعر... صياغة سالفه ويعيد إبداعه ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة، وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف»[3]، يبرز من خلال إضافة عناصر أسلوبية ولغوية جديدة للثوابت الأسلوبية القديمة التي تميز بها النص السابق المتناص معه، تكون مناسبة للبناء الدلالي العام للنص الحاضر ولمقاصده الآنية المعاصرة، وقد ذهب محمد مفتاح إلى أن النص «مهما كان ليس إركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل، ومعنى هذا أننا نعتبر النص الأول يتكون من مقومات [+أ]، [+ب]، [+ج]... والنص اللاحق له الناسج له على منواله يحتوي على مقومات [+أ]، [+ب]، [+ص]... أو على [+أ]، [+ص]، [+ك]... فعملية الاشتراك في مقوم أوعدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، فكلما قل الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته وكلما اشترك النص في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة»[4]، وبذلك يكون محمد مفتاح قد وسع من التشارك ليشمل حتى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النصان السابق واللاحق، وإلى الثقافة التي استقى منها كل منهما مادته الأدبية والفنية، ولاشك أيضا أننا سنستعين أيضا باستحضار السياقات المختلفة التي يتحرك في محيطها النص

---

[1]_ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص272-273.

[2]_المصدر نفسه، ص132.

[3]_عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1994، ص130.

[4]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص25.

الشعري الحاضر، رغم إهمالها من قبل الدراسات البنوية، لأننا نعتقد أنها ستمكننا هي أيضا من اكتشاف الوسائل التناصية التي تلقى الشاعر بواسطتها النصوص المتناص معها انطلاقا من أن أساس إنتاج أي نص شعري يرتكز على مدى معرفة الشاعر للعالم ورؤيته له «وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[1]، وهي المشكلة لمخزون الذاكرة من معطيات وحيثيات لأوضاع متكررة بالنسبة للشاعر ولقارئه على حد سواء، فهي إذن الرصيد الذي يستقي منه الشاعر مادته عند الحاجة إليها ليتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهه، لأن للذاكرة دخلا في انتقاء الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم[2]، ومادام هذا هو قدر الشاعر فما عليه إذن إلا «أن يبحث عن آليات التناص، لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام»[3]، وقد رفع عبد القاهر الجرجاني قديما عن الشاعر حرج تداخله مع النصوص السابقة، حين وافقه وأقر صنيعه، ولم يعب عليه الدخول إليها باستخدامه لآليات الكناية والرمز والتلويح[4]، وقد اعتمد محمد مفتاح عددا من الآليات صنفها ضمن آليتين شاملتين هما: التمطيط والإيجاز[5]، سنعمل على اكتشافها في نصوص الشاعر بالإضافة إلى آليات أدبية وبلاغية أخرى سمحت للشاعر بأن يتفاعل مع النصوص الغائبة بشكل إيجابي يتسم بالانفتاح والقدرة على اختراق الزمان والمكان بكل أبعادهما ويشكل شخصيته الخاصة.

أولا: إستراتيجية الترميز

1- آلية الرمز:

الرمز آلية فنية يوظفها النص ويسترفد بها علاقاته مع الواقع ومع النصوص التي يتناص معها وهو سمة الشعر المعاصر، إذ يشترك في استخدامه أغلب الشعراء بمستويات متفاوتة، لأنه عنصر من عناصر النص الجوهرية منذ القديم لكنه عرف تنوعا وعمقا أكثر في النص الحديث والمعاصر، حيث يسهم بصوره الإيحائية في تعميق المعنى والارتقاء بشعرية النص وتعميق دلالاته فتكون شديدة التأثير على المتلقي وإثارة الغرابة والدهشة، وقديما عرف الأوائل الرمز فوصفوه بالتصويت الخفي باللسان فهو يشبه الهمس والإشارة والإيماء بواسطة الجوارح، كما قصدوا به إخفاء بعض الحقائق عن عامة الناس والإفضاء بها إلى فئة معينة منهم باستخدام أسماء مستعارة للكلمة يشتركون في فهمها فيما

---

(1)_ المرجع السابق، ص123.

(2)_ المرجع نفسه، ص.ن.

(3)_ المرجع نفسه، ص125.

(4)_ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 340-341.

(5)_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص125-129.

بينهم[1]، وقد اعتبر البلاغيون الرمز بمثابة الإشارة والكناية فعبر عبد القاهر الجرجاني عن ذلك قائلا: «وكذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحا وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه»[2]، فالرمز بهذا المعنى سواء كان مألوفا ومتوارثا من الماضي أو كان من ابتداع الشاعر، يستخدمه للتعبير عن أشياء حاضرة أو غائبة، فإنه يهدف إلى الكشف عن كوامن النفس وعن الأشياء المجهولة، كما يهدف للتذكر والتوقع معا مرتبطين بالواقع الحاضر[3]، في ظل هذا المفهوم تتغي دراستنا للرمز عند الغماري الكشف عن وجه العلاقة بين الرمز أو الرموز المستخدمة في نص الشاعر والنصوص الأخرى السابقة له، وما إذا كانت هذه العلاقة مجرد محاكاة للاستخدامات السابقة وبالتصور المنوط بها ذاته وتنحصر في منظور التآلف التناصي، أم هي رموز قديمة ذات استخدامات جديدة تنم عن نظرة وتصور متفرد استطاع الغماري من خلاله إبراز الوجه الجديد الذي يخدم فكرته ورؤيته الخاصة؟

فإذا ما توغلنا في تلافيف بنية نص الشاعر وسبرنا أغوارها، فإننا نجد مسعى الشاعر واضحا في التعبير عن علاقته بالواقع وبالحياة كمنحى مرتبط بمشاعره وأحاسيسه من ناحية، وبالمشاعر الإنسانية عامة من ناحية أخرى، وهو يطمح لتهذيب هذه الأحاسيس في بحث جمالي عن المثالية التي يرى أنها فقدت في حياة الإنسان المعاصر، فيستعين في تحقيق أهدافه باستخدام الرمز الذي يتشكل في نصه الشعري مما علق بالذاكرة من معارف شتى قد تكون لها علاقة بالتاريخ أو لها علاقة أيضا بالدين أو بعالم الأساطير، فيقوم باسترجاعها متأثرا بكل اهتزازات الذبذبة الإنسانية بصفاتها السلبية أو الإيجابية وكذا ألوان الطيف الحياتي التي تنسكب في وعاء وجوده الإنساني الواقعي، لذا نجده يحفر في الذاكرة باحثا عن الينابيع التي يعتقد أنها كفيلة بتطهير الذات المعاصرة من الخطايا والأرجاس التي اجترحتها يد الإنسان في لحظات ضعفه وانهيار توازنه القيمي وفساد جانبه الروحي وطغيان الأرضي في حياته على السماوي، والشاعر الغماري ككل إنسان شاعر يجب أن يكون لكلامه معنى وتتجاوب روحه مع ما له معنى، لذا يقيم شعره على فكرة يطرحها أو يناقشها ذات معنى عميق وأبعاد سامية، ثم إنه يجب ألا تكون هذه الفكرة جلية، مثلما يريد أن يحمل قارئه على ذلك أيضا لكي يعمل فيها عقله ويفتش عنها ليستنتجها، لأن بلوغ القصد بعد إعمال التفكير والشعور بالدهشة والتعجب هو مثار

---

[1]_أنظر ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص306.

[2]_عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص237.

[3]_ عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1998، ص87.

اللذة عند الشاعر ومتلقيه معا، ولا يخفى على ذي لب ما لقيه هذا الأسلوب الأدبي والفني المتميز من إقبال عند القارئ، لأنه يتسم بالغموض وخفاء الدلالة بالإضافة إلى أنه منفذ حيوي للتعبير عن الواقع المتردي بأسلوب إيحائي يخفي لواعج النفس، كما يفرج عنها همومها ويسهم في إيصال الرسالة الشعرية عبر وسائل أسلوبية غير مباشرة متحللة من القيود المادية والمعنوية التي قد تعيق حرية الشاعر، ومن شأن غموض الرمز عند الغماري أو إحاطته بهالة من الاستفهامات، أنه يفتح ذهن القارئ على تأويلات وتفسيرات متعددة ومختلفة وتزج به في عوالم وفضاءات تسمح له باستعمال الخيال والمسك بخيوط المعاني المبثوثة في النص والرؤية المهيمنة عليه التي لا تسلم نفسها بسهولة، لأن الشاعر الغماري كما يلاحظ من خلال نصه، ذو طبع ميال نحو امتطاء الغموض والإبهام، لكي يمنح مضامين نصوصه آفاقا بعيدة ومساحات واسعة للقراءة المنتجة، يحلم من خلالها بإيجاد واقع جديد بواسطة لغته الرامزة الجديدة، ويعكس حالته النفسية تجاه هذا الواقع المأمول بما يستخدمه من رموز أدبية عرفت في نصوص قديمة وفي واقع سابق يتناص معها الشاعر، ولكنه في استخدامه لها واستنطاقها لا يستند إلى مبدأ التعارف والتواضع، أي أنه لا يوظفها محملة بالضرورة بدلالات مشتركة بين الناس في السابق، وإنما يحملها أبعادا جديدة تفرضها تجربته الشعورية الآنية، ومن الغياب ينتج الحاضر ويكسبه أهميته الخاصة[1]. وتبرز قيمة رموز الغماري التناصية من داخلها حين يصيرها مشعة بالإيحاء وغنية بالدلالة قابلة لقراءات متعددة[2]، خاصة وأنه حين يتكون الرمز لديه لا يجلبه جلبا إنما يولد لديه ساعة التجربة، فهو كالمخاض تماما فمثله مثل الحبلى التي لا تعرف ماذا ستلد «وهو مثلها أيضا لا يهمه إلا الخلاص بالولادة»[3]، ولكنه يولد وقد زود بشحنة معرفية وغذي بدماء سابقة، فتكون «نقطة البدء الطبيعية في عملية الرمز هي اختلاجة النفس بحالة يراد التعبير عنها، ثم يتجه طريق السير من باطن إلى ظاهر، ومن حالة وجدانية إلى شيء في دنيا الأشياء الخارجية»[4]، فتنشأ عن ذلك مشاركة وجدانية بين الشاعر وقارئه، وتدب الحياة في الرمز ويستمر إيحاؤه، ولا تكف حاجة القراءة عن إعادة تأويله وتفسيره، وتزيد دلالته ثراء بتباين مستويات التأويل، طالما بقيت فيه جوانب مظلمة لم تطلها أشعة الضوء فتضيء ما بها من خيوط نسجها الظلام، كما نلاحظ بأن رموز الغماري المؤسسة في نصه على التوتر والقلق تعبر عن تجربته المنفعلة وحالته الشعورية القلقة المضطربة فلا تبوح بكل أبعادها،

---

[1]_ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص198 - 199.

[2]_ محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية، ص36.

[3]_ يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1978/1، ص93.

[4]_زكي نجيب محمود: قيم من التراث، دار الشروق، القاهرة، مصر، ص49.

والشاعر يعول في اجتلاء غموضها وتبين أهدافها على قارئه الفطن الذي يسبر أعماق أغوار تجربته الانفعالية القلقة.

ويجب أن نلفت النظر إلى أن الغموض والإبهام اللذين يعتمدهما الغماري في نصه الشعري أحيانا والبساطة الملاحظة في نصه أحيانا أخرى، ليسا نقيضين يجتمعان عند الشاعر فكلاهما له علاقة بعمق النص وكل منهما يكمل الآخر فيشكلان خاصية أساسية له، ونعتقد أن عز الدين إسماعيل مصيب إذ يرى «أن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق»[1]، معللا ومبررا ذلك «بأن البساطة العميقة والغموض، كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل»[2]، وهي خصائص الرموز الموظفة عند الشاعر طبعا، ورغم مشاركته لغيره من الشعراء المبدعين في استقائها من مصدر واحد سواء كان قديما أو حديثا، إلا أنه يقوم بامتصاص طاقاتها الإيحائية التكثيفية المختزنة فيها ويسيرها حسب سياق نصه فترد منسجمة مع الفكرة التي تسوده والأهداف التي يروم تحقيقها حتى إذا ما أنعمنا النظر في هذه الرموز ألفيناها بمميزاتها الخاصة تنطبع في نص الغماري وكأنها مقصورة عليه، وخاصية من خصائصه التي ينعت بها، لاسيما الرمز الذي برز استخدامه في النص الشعري لأول مرة مثل "هيلانا"[*] التي يوظفها الشاعر كرمز أسطوري لم يكن مألوفا من قبل في نصوص الشعراء الآخرين، حيث يتناص من خلاله مع الرصيد التراثي الإسلامي الباكستاني نجده يتجلى في قصيدته المعنونة بهذا الاسم "هيلانا":

يلوك الحزن أشواقي.. يئن اليأس والضجر

يطوحني كما الآمال في جنبي... تنتحر

فيدميها اللهيب المر... يدميها... فتنتشر

بعيد عنك هيلانا... فلا ناي ولا وتر

ولا أمل يبرعم فيه... يزهو... يحلم الزهر

---

[1]_ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص193.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[*]_ يعلق الشاعر على هذا الرمز موضحا أنها أسطورة باكستانية إسلامية ترمز إلى القوة الذاتية التي تكمن في أعماق العقيدة الإسلامية، تعبيرا عن مواجهتها لكل التحديات ونضيف نحن أن هذا الاسم نسب لشخصية أسطورية أيضا ورد ذكرها في عدة أساطير أخرى كالإليادة اليونانية والأسطورة الكردية، ونشير إلى أن هذا الرمز استغل من قبل بعض الشعراء لكنه يعني دائما الشخصية اليونانية، المكثفة والثرية بمعاني الحب والشهوة والفتنة.

ولا ذكرى تعاودني... وهل يحلو لي السمر؟[1]

هيلانا الشاعر الغماري هي المخلصة من الحزن واليأس والضجر الذي يعم الأرجاء ويكتم أنفاس الشاعر، ويعتقد أنه يرمز بها إلى العقيدة الإسلامية التي يرى بأنه يعاد بعثها بقوة فتجدد العهد مع المسلمين من باكستان المجددة، على أيدي بعض زعماء الإصلاح هناك، فهو إذن يثري تجربته الشعرية بهذا الرمز ويمنحها شمولا وكلية وأصالة بما يوفره لها من رمز غني ومكثف بالطاقة الإيحائية كما أن ذكر هذا الرمز يعيد ذكر الماضي وتفصيلاته التي تحيط به من حيث التاريخ ومن حيث المكانة ومن ثمة يكون الرمز آلية فاعلة، في تداخل النص الحاضر مع النصوص التراثية والتاريخية القديمة التي تعيد للذاكرة عنصر القوة والعزة فتتصادم مع الحزن والألم فتمسحهما، ويكون الرمز سببا جوهريا للتشبث بالحياة والأمل في التغيير، وطاقة إلهامية يتمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عما افتقد للإفصاح عنه من ألفاظ مناسبة، وهو في الوقت ذاته معبر للتواصل ما بين الثقافات والأزمنة وهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن الأشياء أو المشاعر التي لا يوجد لها معادل لفظي:

يا ابن الوليد.. ضباب وجه حاضرنا — وظلمة في مداها ينتهي البـــــصر

تنقاد في سوق شارينا أعنـــــــتنا — يسومنا الذل من غالوا ومن كـــــفروا

دمشق.. مقبرة الغازين من قـــــدم — أيجبن الرفض؟ أم ماضـــــيك ينتحـــر

أم شعلة الله في حطين قد ذبـــحت — وشل أمسك.. لا عـــــــين ولا أثـــر

ربوعنا يا صلاح الدين مهـــــــزلة — مكشوفة.. ومرايا الزيف تنكـــــــسر

ربوعنا.. لا أقال الله عثرة مـــــــن — غالوا عصافيرها في الليل.. واستعروا[2]

فالرموز التاريخية والدينية المتناص معها تختزل الكثير من الحقائق وتفصح عن جملة من المشاعر والأحاسيس التي تنطوي عليها نفس الشاعر:

– هل يسمع الجرح شكوانا ويلتئـــــم؟

وهل يفجر نار الجيل.. "معتصـــــم"؟

وهل سينشر ما يطوي الزمان غـــــدا

---

[1] _مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص13.

[2] _ مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص14-15.

وهل سيطويك يا أوراق من هزمـــــوا؟[1]

– برغم عارك يا "فرعون" تزرعـــــــنا

بيارق النصر.. لا شكوى ولا ألـــــم[2]

* * *

مدى بعينيك يا سيناء.. رمده

بعد هجين.. ووجه سادر نهم

مدى بعينيك جرح من ملامحه

"عمرو" ومن كبره "الفهري" يقتحم

إن قال تصغي له الأيام خاشعة

وإن تهادى بأجياد الضحى وجموا[3]

فاستخدامه لرموز: (ابن الوليد – صلاح الدين – معتصم – فرعون – عمرو – الفهري – دمشق – حطين – الرفض – أجياد الضحى – سيناء)، هي وسيلة فنية ناجحة وذكية أيضا حين يقوم برسم ملامح الشخصيات والأماكن المرموز إليها وبها ينفس عن المعاناة الذاتية، ويرسم من خلالها ملامح الزمن المستقبل الذي يرقبه وينتظر مجيئه بروح متفائلة تعكس وجوده الإيجابي في تغيير الواقع القائم، لاسيما عندما يجعل من الرمز المتناص قوة تجمع بين الواقع والخيال وتتدافع صوب تحقيق الحلم الذي يتطلع إليه الضمير الجمعي، وهو بدون مواربة حلم شمولي يمزج بين الأزمنة أي بين ما كان وما هو كائن وما يجب أن يكون وهو ما يبرر حدوث الفعل التناصي الذي يجسد العملية التناصية في النص القائمة على أساس آلية الرمز، التي تصبح جزئية هامة من جزئيات تشكيل الصورة الشعرية المتكونة من حقول متفرقة وعنصر من عناصر تحديد الرؤية عند الشاعر وأداة فنية أحسن الشاعر استخدامها كوسيط لبث انفعالاته، لاسيما وأننا إذا أردنا الوقوف على وضوح رؤية الشاعر وغناها فإن ذلك لا يتسنى لنا إلا عبر اكتشاف مدى تفاعل أجزاء عمله كلها وتناغمها في سياق

---

[1]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص109

[2]_ المصدر نفسه، ص110.

[3]_ المصدر نفسه، ص.ن.

ينضح بالدلالة فلا يرفض جزء منها الآخر أو يلغيه[1]، وتسري جزئية الرمز التناصي في أوصال النص الشعري فتثريه وتزيده غنى، لأنها تنصهر في تجربة الشاعر الغماري وتولد من معاناته الذاتية، ولم يستقي الغماري هذه الجزئية من نصوص سابقة لتسبح في فضاء نصه لمجرد التأثر أو التقليد أو المحاكاة فقط، لوسيلة أو آلية للأداء الفني كان سبق استخدامها، بل إنها أضحت لديه تمثل الآلية والمنهج معا في تعامله مع الواقع المعاصر فبواسطتهما تتم معرفة الحقائق والتطلع إلى ما يثوي وراء الزمن كما يلاحظ في تعامله مع الأسطورة "هيلانا":

بعيد عنك هيلانا... فلا نجوى ولا أمل

ولا ضوء... أذوّب منه أنسامي وأغتسل

تهادى في مداه العاشقان الورد والقبل

و أمطر في ضميري همسه.. واخضرت السبل

ولا ألحاني السمراء منها يورق الغزل

فيسقيها أوام الشوق... يجنيها الهوى الخضل

* * *

تدور.. تدور أشواقي... إلى لقياك تبتهل

تلملم خصلة الأحلام من عينيك تكتحل

ففي عينيك –هيلانا– ربيع مطلق أزل[2]

يستطيع الغماري بهذا التعبير المشفر واللغة الرامزة أن يؤثر في نفس متلقيه لأنهما يتفقان في إدراك أبعاد الرمز التناصي المسترفد من عمق التراث الإنساني فتكون ثمرة هذا التوافق هي فهم الغموض وفك شفرة الرمز الذي كان سببا جوهريا مباشرا في انفتاح نص الغماري على العديد من الأقوام والشعوب والحضارات الإنسانية وتشرب الكثير من التفاصيل المعرفية المتنوعة حيث أشرعت أمامه أبواب عالمية الإبداع وأمدته بطاقة إيحائية هائلة وحيوية، وكانت له منبعا للرؤية الشعرية من خلال العودة إلى رموزها التي تعكس هموم الإنسان وتنطبق على الزمن الراهن، حيث يقوم الشاعر

---

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

[2]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص14.

بنقل الرمز من طابعه القديم الذي اشتهر به كفرد أو كعنصر في مجتمعه إلى المستوى الإنساني العام وهي في المحصلة رموز تنتمي إلى ثقافات متعددة ومراحل زمنية مختلفة كالرموز الدينية التي نجدها موزعة في العديد من المواضع في نصوصه:

– يداس باسم علي عرض فاطمة

والصمت يختصر الأبعاد.. ينعاها

وتستباح جياد الله.. لا عجب

فالسامري على الجولان.. كم تاها

يبيع سيف علي من يقدسه

والقدس ينتعل الحاخام أقصاها[1]

– عرب نحن كم "حسين" صلبنا

ه.. وقلنا.. مشبوهة نظراته

أو رقة أدمع الشهيد على التر

ب.. وشبت مع الهوى زهراته[2]

هذه الرموز ذات البعد الديني (السامري – علي – الحاخام – حسين – فاطمة) هي رموز تناصية استقاها الشاعر من تراكم ثقافي متعدد المشارب فكانت له سندا لتوضيح أفكاره والإفصاح عن معاناته الذاتية وهو الأمر ذاته الذي نشهده في نماذج رموزه المكانية:

– جنت مرائي قاتلينا وتخايلت صوتا هجينا

صوت نماه الأمركان وهذبته عجول (سينا)

صوت تصبى في الزمان الصعب (حمير) و(السكونا)

وتورمت (نجد) على شفة الزمان قذى وطينا

حرم.. ويسكنه الحرام وكعبة للمترفينا

---

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص19.

[2]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص85.

الباذلين النفظ للجنس الرخيص.. الباذلينا

البائعين الأرض ذات العرض للمستكبرينا

شاخوا على الزمن الحرام ممالكا.. تاجا مهينا[1]

– ومن حول المآذن نار قدسي

رماد في الضياع المستمر

ذوت أشواقها.. لولا بقايا

من اليرموك.. من "أحد" و"بدر"

هم الأنصار منطلقين نارا

بأفراس الضحى.. بعبير نصر

هم الشهداء يمتدون نهرا

لألف غد.. يميد بألف نهر[2]

– بغير هواك يا أوراس تعقم سمر أعيادي

برغم معاول الناعين آت منك ميعـــادي[3]

ويلجأ الشاعر في اختيار رموزه المتناصة لتسخيرها كآلية تبرز مشاعره وتبلور رؤيته الفكرية والفنية وتصنع فرادته إلى استخدام الرموز الفكرية ذات الدلالة الإيديولوجية أو الاجتماعية مثلما نجده في قوله:

– أبناء نيرون من آلامنا سعدوا

وفوق أشلائنا شادوا لهم قببا

وفي مزارعنا.. تخضر شهوتهم

---

[1]_ مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص33.

[2]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص28.

[3]_ المصدر نفسه، ص56.

ويثمر الحلم في صحرائنا ذهبا

يغتال أغنيتي السمراء خنجرهم

ليزرعوا في ربانا الآه والعطبا

باسم الحضارة.. كم أدموا وكم ذبحوا..

وكم أحاطوا بنا الأسوار والقضبا[1]

– وفي المحيط.. على أهداب مغربنا

أصبح "لوركا"

يجيب الزيف والخطل

لا لن تنام جراحي

يا مخدرها..

سيورق الرفض..

لا صمت ولا دجل[2]

– قالوا: إلام يكبر الإقطاع

رجعية تعنو لها الأصقاع

بكارة قد فضها.. لينين..

فجاء جعل مبهم ظنين[3]

– ما أضيع الأيام حين يسوسهارمز تعرى أو صـــــــدى ينداح

غنته زوبعة المساء قصـــــيدةورعته بالمقل الحسان.. "سجاح"[4]

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص123- 124.

[2]_ المصدر نفسه، ص116.

[3]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص78.

[4]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص79.

خلف كل رمز من هذه الرموز تراكم ثقافي وفكري مكثف يتناص معه الشاعر ويختزله بواسطة آلية الرمز فتعمل على ربط القديم بالحديث والغائب بالحاضر لتشكل منظورا جديدا يتبناه الشاعر ويدعو قارئه إلى احتذائه.

ويستعين الشاعر أيضا بالرمز المتناص الصوفي الذي يترجم هو الآخر قيمة التجربة الشعرية لدى الغماري فيما تثيره من احتمالات تحتوي على عوالم لها أبعاد ثرية وخصبة للعطاء، وكلما شعر المتلقي لنصه أنه أطبق أصابعه على حقائقها ظنا منه أنه قبض عليها فرت من بين أصابعه، لكن إحساسا ينتابه دائما بأن شيئا منها على رغم فرارها وتمنعها قد ترسب في كينونته[1]، وخاصة إذا كانت الرموز الصوفية المستخدمة من قبل الشاعر تؤدي وظيفة تناصية تحيل على نص خارجي وتكشف عن مرجعية صوفية تكون هي مصدر توهج النص الحاضر ودافعا قويا لإبراز ذخائره المكنونة في طبقاته، ويتضح للقارئ تناص الشاعر الواعي الذي لا يتوقف عند تكرار النص الغائب بدلالته الصوفية من خلال آلية الرمز عند حدودها المعروفة بل يعطيها أبعادا جديدة كما هو واضح في النماذج النصية التي نسوقها:

-أرود السماء بها موعـــــــــدا وأروي إلى الصحو شدو الغـــمام
وتوغل بي عيناك جرحا تـــــــوردا ومن مقلتي ليلى وقـــــيس تزودا
تعدد.. يغريه الفراغ فعـــــــــددا ووحـــد مـــعنى ذاته فـــتوحدا[2]
-حين تغدو رموزنا الخضر أســـــلا با.. لحـــانات عصـــــرنا المعـــطاء
حين تنأى بالنفري رمـــــــــوش لم تكن غير مـــــزعة من زنـــــاء
حين يغريك بالطواســـــــين حلا ج زمان مبعثر الأهـــــــــــواء[3]

هذه الرؤية المقدسة للحب وللواقع معا التي تبلورها آلية الرمز المتناص تعكس تصور الشاعر لهذه التجربة الشاملة للإنسان والكون، يسعى لطرح قيم روحية جديدة وسط عالم جديد تتشاكل عناصره وتجمع بين ما هو قديم وما هو حديث: فبواسطة آلية الرمز الصوفي الموظف استطاع الشاعر أن يعبر عن عالمه الداخلي من خلال العالم الخارجي الذي يترجم تجربته الحقيقية التي يعيشها ويحترق

---

[1]_ رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2003، ص195.
[2]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص88.
[3]_ المصدر نفسه، ص99.

بلهيبها. ويستعين الشاعر الغماري أيضا في الولوج إلى عالم الأشياء وعوالم النفس وإدراك الحقائق المخبوءة، باستخدامه لآلية الرمز من خلال نوع آخر من الرموز وهو الرمز الأسطوري، فقد لجأ الشاعر أيضا إلى الأسطورة وسار على نهج من سبقه من الشعراء ومن عاصروه على حد سواء، فلم يكن بدعا في إبراز تجربته الشعرية لكنه سلك طريقا بهذا النوع مسلكا يتوافق مع تجربته الخاصة، لكنه مثل جميع من تناولوا الرمز الأسطوري كان يقصد تجاوز «آفة السرد أو سطحية التجريد المطلق»[1]. ويتيح لنصه الربط بين الذات وهمومها المعاصرة وبين الدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري، ويوفر له الثراء الفني، كما أن دقة وتوظيف هذه الآلية التناصية الأسطورية مكن الشاعر من تجاوز الوعي المفرد ليلتصق بالوعي الجمعي فكان له تصوره الخاص للرموز الأسطورية، «وله ذاتيته الفنية التي تدفعه تجاه دلالات خاصة تجذبه إليها رؤيتها الشعورية لما يستهويه من إيحاءات الأسطورة التي تحلق أجنحتها فوق حقول من المعاني»[2]، ويتضح هذا جليا عند استعراضنا لنماذج من نصوصه:

–شراب الألى هاجروك ســـراب ... يضيـــع الندامى به والســـــقاة
تغني له في الليالي "ســـــــدوم" ... وتسكر حتى الثـــمالات "لات"
وعشتار.. تكفر بالعاشقـــــــين ... وكاهنة الحي وجـــه مـــــوات[3]
–قمم تشيخ... وأمة تنـــــــهار ... واللاهثون... إلههم "عـــشـــتار"
قمم تشيخ أجل ويصلب حلـــمها ... فحضورها الأنساب والأوتـــار
جنت على شفة السراب قصـــيدة ... جنت.. فلا قيم ولا أفكـــــار[4]
–فجر الأئمة معقود بـــألف غـــد ... إن أظلمت في مرايا الشرق أنوار
وكف من هذه تبغيك يا وطـــني ... سوءا.. وتزرعها "لات" و"عشتار"[5]

---

[1]_ رجاء عيد: لغة الشعر، ص369.
[2]_ المرجع نفسه، ص373.
[3]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص116 -117 .
[4]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص11.
[5]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص99.

فيلاحظ من خلال النصوص كيف تتحول دلالات الرموز المستخدمة من قبل الشاعر من معناها المعجمي من ناحية، ومن معناها الفني الشائع عند الشعراء الآخرين من ناحية أخرى، إلى تشكيل دلالات مجازية تصدر عن جماليات الذات الشاعرة الناشئة عن تفرد وهوس بالجدة ونشدان للغرابة، خاصة عندما يخالط الرمز أحلام الشاعر ويتوغل في أعماقها، فيصير محكوما بوحدة عاطفية تلغي أو تعطل فعل العقل والمنطق، وتشرع الباب للقراءات والاندماج في النص والنفاذ إلى بنيته العميقة، بوساطة دواله المفتاحية، ويلاحظ هذا أيضا في الرموز ذات الطبيعة العربية، أي التي تنبثق من العمق العربي كالغول والعنقاء واللذين كثيرا ما يرد ذكرهما في التراث الثقافي العربي حيث يشملهما نصه هو أيضا:

يا ليل.. إن أغرتك خـــمر أو دم وسكرت من عشق ومن أهواء

فغدا يثور الدرب جمرا رافـــضا وتدك قصرك غضبة الشـــرفاء

هب الضياء.. فيا رمال تدفـــقي وذري الدجى للغول والعـــنقاء

للاهثـــــــــين وراء كل "معلب" والسادرين وراء كل غـــــــباء

للضاربين على السراب عروشهم والسارقين بيادر الفـــــــقراء[1]

يتضح إذن وأن الشاعر يثير في نصه قضايا جادة من خلال ما يقدمه من إبداع يتميز بالأصالة والعمق، ويساير المتغيرات الحداثية على نحو يؤكد به أن المعاصرة الحقيقية لا تنفصم عراها عن الموروث الشعري القديم، وهي على تواصل مستمر معه، ويتجلى هذا المنحى في استفادته من تراكم الخبرات الإنسانية الفنية السابقة وتداخله معها من خلال الحفر المتواصل في طبقات النصوص السابقة بحثا عن المدهش والجديد باستثارة الطاقات الكامنة في اللغة والفكر، بالإضافة إلى ما يتشكل في نصه من ظواهر جمالية نتيجة تناصه مع الجهود الإبداعية الغائبة، وأهم ما تتسم به هذه الظواهر فيلفت انتباه القارئ هو غموض المعنى وتدفق الدلالة وعمقها بسبب استغراق الشاعر في الترميز الجمالي المفضي إلى الغرابة والتعجب، يبلغان بالنص مستوى تركيبيا يكون أشبه بملتقى مصب الينابيع المحملة بالدرر والأحجار الكريمة المختلفة الألوان والمحمولات الرمزية والدلالية التي يختارها فتيسر له التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد، وتكون هذه الصور الفسيفسائية في حد ذاتها علامة على عمق ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه وأصالة تجربته، لأن التعبير بالرمز كما يرى عز الدين إسماعيل يعكس ارتباطه

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص153.

بالتجربة الشعورية التي تعتلج في خلده وتمنحه الأشياء التي يبرزها في نصه مغزى خاصا ينقل القارئ من المستوى المباشر إلى المعاني والدلالات التي تثوي خلف الكلمات، ويكمل ما تعجز الكلمات عن تبيانه[1]، وهذه هي طبيعة الرمز، فهو لا يحاكي الواقع ولكنه ينطلق منه ثم يتجاوزه بعد ذلك لينشئ علاقات جديدة ترتبط بذات الشاعر وبعالمه الخاص الذي تتلاشى فيه المعالم والآثار المادية الواقعية لتلك الرموز محدثة علاقات تكون امتدادا لتصور الشاعر ومنظوره الذاتي وما يمكن ملاحظته أيضا من خلال نماذج الرموز التي استقيناها من نصوص الشاعر، أن الرمز كخيار جمالي لديه وكآلية فنية موظفة لم يقحمها في نصه بشكل اعتباطي ولكنه ادمجها حبلى بمعانيها ودلالاتها القديمة بطريقة واعية حيث تتوافق مع مرجعيته الفكرية وتوجهه الثقافي والفني، فتنتج دلالات حديثة.

ويعمل على توظيف رموزه سواء أكانت دينية أو تاريخية أو أسطورية في ضوء الواقع الشعري المعاصر، أي يخضعها لمنطق السياق الشعري وللتجربة الشعورية وبناء على ذلك يتيح للرموز في فضاء النص دلالات متعددة حسب رؤيته المركزية وما يتواشج معها من رؤى فرعية، حيث يعتمد على جميع الوسائل والطاقات الرمزية التي يسديها التراث الثقافي العربي والإنساني ثم يقوم بصياغة شعره المواكب للواقع في حركيته وتناقضاته.

ويبرز لدى الشاعر أيضا من خلال استخدامه لآلية الرمز تحايله الفني على الواقع وتحويله إلى مستوى الرمز باستخدامه للعب اللغوي وتوظيف لغة جديدة تفرغ اللغة الأصلية من معناها المعجمي وتشحنها بحمولات فكرية ودلالية أكثر عمقا:

ألم هواك

أقرأه صهيلا أخضر القسمات

ومهرا..

فارسا يمتد من "صفين"

يحطم صخرة المأساة

يذيب الحاضر الصخري أنفاسا ربيعية

وأياما تضيء الدرب بالكلم الإلهية[2]

---

[1]_ أنظر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص169.

[2]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص58.

فـــ"صفين" رمز لكل ثورة تحقق النصر وتعلن التمرد على سلطة الواقع الحاضر بعودة الماضي ليحقق الحلم الذي بات يؤرق الشاعر، ولعل طبيعة هذا الرمز المستخدم هي التي تمكن القارئ من اختراق الدلالة المتلبسة بالغموض والتفاعل معها وإدراكها، ويكون الرمز آلية فاعلة في إنتاج المعاني التي يطرحها النص من خلال الاستخدامات الخاصة للغة، ويصبح «جزءا داخليا حميما من بنائه ولغته وانشغالاته الفكرية والوجدانية والفنية»[1]، بعدما استمده الشاعر من أصول يستقي منها ويستند إليها ويوظفها فنيا لأنها تتقاطع مع أفكاره الخاصة حيث يحدث بينهما الانسجام الذي تتجلى آثاره على سطح النص الحاضر، ويتبدى لنا هذا البعد الموضوعي والفني أكثر فأكثر حين ينطلق الشاعر الغماري في إنتاج نصه المتناص مع الرمز الغائب من خلفية نصية مشتركة[2]، كما لاحظنا في نصه الشعري السابق، ولعل الخلفية التي يحوزها الرمز التناصي الغائب والنص الشعري الحاضر هي التي تكون إحدى الوسائل التي توحي للقارئ بالأبعاد الجديدة وتعينه على فهمها فالشاعر إذن باستدعائه للرمز التناصي في نصه يحاول التوفيق بين سياق ورؤية سابقين وسياق ورؤية لاحقين متعلقين بتجربته الذاتية وبواقعه المعاصر، فيكون الرمز حينئذ آلية فاعلة في بلوغ النص الشعري هدفه المسطر وعاملا من عوامل إنتاج المعنى وتشكيل البعد الجمالي والامتاعي، فضلا عن أنه يعيد بعث الماضي ويسكنه في الحاضر ويقرنه بمشكلاته، ويجسد من ثمة رؤية وموقف الشاعر، ولا أدل لنا كمثال على هذا المنحى من رمز الحسين:

ما رعيتم سوابق الوطن الـــحـــ ـــر وكنتم بمثلها تفخـــــرونا

وسفحتم دم المروءة والكـــبـــ ـــر وأنتم بجرمكم تمرحـــــونا

وغلبتم وربما يخذل الـــــحق ويغنى بالباطل الغالـــــبون

كم حسين على التراب ذبيـــح تله الطامحون والطامـــعون[3]

يقيم الشاعر بواسطة رمز الحسين، تواصلا نفسيا بين علاقات الغياب والحضور فيحيل إلى تكثيف المعطى الفني والتعبير بدقة لغوية رامزة مركزة[4]، تجلب انتباه وتركيز القارئ وتدفعه إلى الحفر في مخزونه المعرفي عن التفسير والتأويل لما يتلقاه من حقائق في النص.

---

(1)_ على جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص46.

(2)_ أنظر عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص14.

(3)_مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص101.

(4)_ أنظر رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص93.

إن حضور الرمز بحمولته المكثفة يتجاوز الإطار الشكلي إلى محاولة تفجير طاقته الغائبة في النص الشعري لينتج دلالته الجديدة لا بهدف التضليل أو التعمية في حد ذاتها، بل لنقل التجربة الماضية والمعاناة الذاتية إلى الواقع بمشاركة القارئ الذي يعد طرفا فاعلا في إنتاج حركية الخطاب الشعري وصنع ثوريته، ورفع صوته الرافض وموقفه الغاضب، في زمن موحد يتحد فيه الماضي والحاضر فيشكلان نسيجا متعالقا يجعل النص الشعري يشي بالصور المتوالدة المفاجئة حيث يدخل المتلقي «في نسيج لغوي منكشف من حيث الدلالات الخارجية والتركيب الظاهر للصور، مبهم ملتف بالغموض من حيث القصد اللامباشر الذي يتجلى لنا من خلال الحسية المباشرة»[1].

وتتجلى قيمة الرمز التناصي في نص الغماري في كونه ينبع من صميم التجربة، وتتجلى قوته حين يستخدمه معتمدا على السياق غير معتمد عليه هو نفسه[2]، رغم إخفاقه في تحقيق هذه القوة عندما يحافظ في توظيف الرمز على دلالته التراثية القديمة في السياق الحديث، فيفشل في إثراء الرمز والسياق معا بأبعاد جديدة، ولاشك في أن الشاعر يقصد إلى ذلك قصدا بتركيزه على الموضوع واهتمامه بالمضمون أكثر، بضغط من مبررات فكرية أو عقدية معينة وكمثال على ذلك:

ما خانه رغم الصليب خان

و لم يبع تاريخنا عثمان

بل باعه "ميشال" أو زياد

الأسودان العار والأحقاد

قد حجموا الأفكار بالأوزار

و دجنوا الأجيال بالدولار..

و سرقوا مزادة "الحُجاج"

كأنهم بقية "الحَجاج"[3]

وكما للأشخاص دور كبير في الترميز في نص الغماري، فإن للأماكن الرمزية كذلك أهمية وحظوة خاصة لدى الشاعر في الإشارة التناصية التي تربط الغياب بالحضور وترسل رسائل مشفرة

---

(1)_ أنظر عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص177.

(2)_ أنظر عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص200.

(3)_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص100 - 101.

هامة في النص، وبتصفحنا لمدونة الشاعر نجدها تزخر بذكر الأماكن الرموز التي تحمل تراكما معرفيا ثريا بالمعاني والدلالات (بدر – أحد – القدس – كابول – طهران – قندهار – قم – اليرموك – حطين – الأوراس – الأندلس – الأهواز – جلال – الجزائر...وغيرها)، ولكن الملاحظ أن ذكر الشاعر لهذه الرموز لم يكن حبا في التعريف بها ولكن لما لها من أهمية معنوية تتعالق مع معاناته الذاتية وتجربته الشعرية، ولكل اسم من الأماكن الموزعة في نصوصه علاقة موضوعية وفنية ترتبط بدلالات النص الجديدة وبرؤية الشاعر وتكون سببا قويا في تفسير وجهة نظره حول الواقع وعاملا مضيئا للقارئ على فهم النص وإعادة بنائه وتشكيل معانيه.

–باسم الذين استيقظـــــوا والناس في سحر رغيــد

يتهافتون على البضاعــة بالنفيس وبالزهـــــــيد

ويلملمون الشـــعر مـــن زبد النفايات البلـــيد

يتخايلون كخيل "رومـــا" خلف "نيرون" المجـــيـــد[1]

– ليتنا لم نعرف القيد، وقد كنا، انعتاقا

و تجلى الحب في "طهران" أفراسا عتاقا..

و على "كابول" كان السيف

يا قيد انتحر

كان انطلاقا..[2]

هذه الرموز المكانية تحيل على ماض لا يكاد ينتهي أو ينقضي حتى يبدأ من جديد يستقيهما الشاعر للدلالة على واقع قديم متجدد عبر بوابة الذاكرة، فيجعل من مفهوم الرمز التناصي آلية مساعدة تمكن القارئ من تحليل ودراسة النص الشعري بشكل معمق وليس سطحيا، كما يحافظ على الثقافة والتذكير بها عندما يحيل بالظواهر الواقعية المعهودة على المأثورة، لتبقى المأثورة حية في الذهن، وهذا له قيمة ثقافية كبيرة لا يمكن تجاهلها، ويكشف أيضا عن طبيعة ثقافة الشاعر أو مذهبه، ومن ثمة يشكل الرمز المتناص أساسا هاما في الدراسة النقدية، إذ بوساطته يدخل الدارس إلى عالم

---

[1]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص140.

[2]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص75.

النص ويسبر أغواره فيحدد معالمه ومرتكزاته ومدلولاته ومراميه، وهو ما جعلنا ندرك ونقتنع بأن الغماري كان ينطلق أساسا في نصه الشعري من الإقرار بأهمية هذا المنظور التناصي فيتعامل معه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل مرة، ويعملان على استمراره مرة ثانية، ومن خلال ذلك أبرز كفاءته وتفرده الفني والإبداعي واستطاع أن يحدث رمزه الخاص به ويبدع صياغة تنقل أكبر قدر من أحاسيسه ومشاعره، وشحن لغته الرمزية بحمولات رموزه الدلالية المتداخلة بين الغياب والحضور مستعينا بها لإضاءة عتمة نصه وشحنه بما هو جديد ومغاير مشكلا شذرات لابد من وجودها حتى تكتمل تجربته الشعرية بتجلياتها وجمالياتها، ومن ها هنا يتبدى أن الرمز عند الغماري هو امتداد واستحضار في الوقت نفسه يتفاعل معه ويسعى إلى توظيفه وفق ما يخدم نصه الحاضر ويحافظ على فرادته وتميزه ويترجم رؤيته وفكرته الجديدة، ويكون وسيلة أيضا للقارئ يضيء بها دهاليز النص ويحفر في طبقاته لإدراك مكامنه والتفاعل مع مضامينه وأطره الفنية، والتحفز لمعرفة كل حيثياته.

2- آلية القناع:

القناع وجه من وجوه الرمز، يعكس كيفية من كيفيات تعاطي الشاعر مع رموزه ولسبب موضوعي وآخر منهجي، تفصل دراستنا القناع عن الرمز وتفرد له موضعا خاصا يمكن من الوقوف عند جملة من الجوانب النقدية والفنية التي تتجلى في هذه الآلية وكذا معرفة أنواع الأقنعة التي تتخفى وراءها شخصية الشاعر الغماري من أجل تبليغ رسائلها في منأى عن الرقيب من ناحية، والأخذ بأسباب الإبداع الشعري من ناحية أخرى.

وقبل توضيح تجليات القناع في نص الغماري يجدر أن نبين أن القناع كقيمة فنية ونقدية انتقلت من فن المسرح إلى الشعر، قد أضفت عليه قيمة مرتفعة في شكل التعبير الموضوعي الذي نعتبره سمة من سمات العصر الراهن، الذي يحبذ الابتعاد عن الذاتية التي نقصد بها هنا التشخيص أو السفور، فيأتي القناع لكي يشبع هذه الرغبة لدى الشاعر المعاصر الذي يبحث عن إخفاء ذاته الطبيعية ويكشف عن ذاته الفنية المبدعة، وقد عرف الشاعر عبد الوهاب البياتي هذه التقنية الفنية مرتكزا على موضوعيتها، وهو من يعتبره النقاد أول من ظهر على يديه هذا المصطلح النقدي الذي كان قصرا على المسرح إذ يقول: «القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية الذي تردى أكثر الشعر العربي فيها»[1]، وبصرف النظر عن تحديد من كان له قصب

[1]_ عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص39 - 41.

السبق من الشعراء في استخدام هذه الآلية وسواء أكان عمر أبو ريشة من خلال قصيدته "كأس" أو كان بدر شاكر السياب في قصيدته "المسيح بعد الصلب"، فقد اتخذها الشعراء وسيلة يستخدمون من خلالها الاسم المستعار، الذي يقوم الشاعر باستدعائه كشخصية قناعية يتدارى وراءها، هي بمثابة الرمز الذي يمكنه من الحركة داخل النص بسهولة وبحرية يستطيع بواسطتها تجاوز الأحداث الحرجة وآثارها «فعندما يخلق شخصية أو يستدعيها تصبح تلك الشخصية مستقر جميع الحركات والأفعال إنه يختبئ وراءها فتصبح بمثابة نافذة يطل من خلالها على العالم، وبذلك يكون قد حقق الابتعاد التخييلي الكافي الذي يمكنه من كسر مباشرة التجربة»[1]، وتجنب هذه الآلية الشاعر أيضا بأن يتحدث بلسانه وصوته مباشرة، إذ بواسطة الإماءة خلف قناع شخصية أخرى يستطيع أن يتحدث عن الآخر فيتحول بتلك الشخصية التراثية التي يتقمصها إلى قناع فني يمكنه «من الابتعاد عن التقريرية على المستوى الفني، ومن بلوغ الدلالات العميقة على المستوى الفكري»[2]، بالإضافة إلى المجال الدرامي الذي تحدثه آلية القناع فتشيع في النص جوا دراميا قائما على الصراع، وينقل النص الشعري من الإيقاع الغنائي إلى الإيقاع الدرامي، الذي يعتمد على الحركة النفسية المتصارعة مع الحركة الواقعية، وهذا ما حدا ببعض الدراسين إلى القول بأن النص الناجح الذي يتشرب مادته التراث هو الذي يتداخل مع النص التراثي الغائب الذي يكون «جوهره الصراع الإنساني الذي لا يتغير بتغير الزمان أو المكان»[3]، فالشخصية التراثية إذن هي المتلائمة أكثر مع هذه الأجواء النشطة لأنها تحتوي على رصيد غني بالمعرفة وثري بالانفعال، لذلك حين يستدعيها الشاعر فإنه يستند على رصيدها ليكون تأثيره قويا في القارئ المتلقي، وهي في الوقت ذاته محملة برؤية الشاعر، وقد لجأ الشاعر الغماري إلى استخدام وسيلة القناع للتعبير بها عن تجاربه الذاتية ورؤيته الفكرية المرتبطة بالواقع وأحداثه التي عاصرها، ولم يكن في وسعه أو بإمكانه الحديث عنها بشكل مباشر نظرا لحساسيتها لاسيما في فترة السبعينيات من القرن الماضي (ق20م) التي شهدت حراكا سياسيا ومذهبيا ساخنا فقد يشكل ذلك إحراجا ما، إما للشاعر نفسه أو لجهة معينة في المجتمع الجزائري أو العربي، وقد يصطدم الإعلان عن مواقفه البينة بطابوهات أو عادات أو تقاليد اجتماعية درج المجتمع على تمجيدها وتحريم المساس بها، وكذا تحريم بعض السلوكات التي لها علاقة بممارسة الحرية الفردية كحرية الرأي في مواجهة الحراك السياسي والصراع المذهبي المكرس، الذي غالبا ما يصطدم ويتصارع

---

(1)_ محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص138.

(2)_ عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص356.

(3)_ ممدوح حمدي: الإستلهامات الحديثة للأدب القديم، الأقلام، عدد 1976/12، العراق، ص19.

مع الأفكار والرؤى المعارضة، باستخدام الغماري لآلية القناع كتقنية للبوح بالرأي الآخر والتصريح بالمسكوت عنه، ضمن له الحركة السهلة في نصه والتعبير عما يعتلج في نفسه بحرية، ومنح لنصه إمكانية فنية حديثة تنضاف إلى الإمكانيات الأخرى التي ألبست نصه تميزا بلون العصر وطعما بذوق جديد مناسب للحياة اليومية المعقدة، وقد دفعت الشاعر لارتداء القناع أو التخفي خلف شخصية مستعارة دوافع شتى تتوزع بين الفنية والاجتماعية والسياسية، سنكتفي بالإشارة إلى البعض منها الذي يتناسب مع هذه الدراسة.

عندما نتوغل في ثنايا متن الشاعر نجده قد استدعى كثيرا من الشخصيات التراثية القديمة والحديثة معا مثل شخصية الحسين التي أخذت حيزا كبيرا في نصوصه لأن عودة الشاعر إلى الماضي الغابر، هو في الحقيقة يشكل عودة إلى عهود الطفولة البشرية أو إلى العهود التي شهدتفيها البشرية انتقالا نوعيا نحو الرشد والنضج والكمال الإنساني الممكن، فيولد لديه حنينا وشعورا مشابها لذلك الزمن عندما يتغي تلك المواقف التي تتلاءم مع مواقفه، وتكون مرتكزا لإبداعه ووعاء يملأه بهمومه وتطلعاته وكأن بينه وبين تلك الشخصية المقبوسة تفاعلا وتعاطفا ومشاركة في الموقف:

ثار الحسين. فمت بدائك. مت بغيظك يا "يزيد"

ثار الحسين. وفي يديه النار. والأمل الجديد

للكادحين على الدروب الخضر تغريهم وعود

ولا أنت وعد الغيب يا مطرا تهيم به الورود[1]

ونلاحظ أن الشاعر يعتمد على توظيف الشخصيات التراثية في أغلب الأحيان لأنها تشكل الذاكرة الجماعية الحية بأدوارها التاريخية من ناحية، وتحتوي على حمولة دلالية مكثفة وطاقة فنية متوهجة من ناحية أخرى، فيقوم الشاعر بنقلها من دلالتها القديمة المحددة بالزمان والمكان، إلى دلالات أكثر اتساعا عندما تتحول إلى رمز فني يسخره الشاعر لخدمة فكرته الواقعية بوجوه فنية متعددة، كالقناع الذي يجده الشاعر أداة سلسة تمكنه دائما من مجاوزة الماضي الذي يعتقد أنه ثابت إلى الحاضر المتحرك، لذلك فوقوفنا عند الرمز القناع في نص الغماري، هو في الحقيقة وقوف عند معاناة الشاعر من الواقع الأليم الذي كان سائدا ولازال يضرب بنسجه على العالم العربي والإسلامي ككل، هذه المعاناة تركت أثرا واضحا في حياته الشخصية وانعكست بشكل واضح أيضا على نصه

[1]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص85.

الشعري، فنجده يلتجئ إلى توظيف الشخصية التراثية واتخاذها كقناع ييسر عليه الوصول إلى أهدافه حين تعجز لغته عن بلوغها وتوصيل ما أراد التعبير عنه ونقده للواقع وإسداء الحلول للتناقضات التي تحيط به، لكن الملفت في نص شاعرنا وفي قناعاته التي يتقمصها، هو إصراره على مواصلة رسالته والتواصل مع شعره ومجتمعه ومعايشته للمستجدات والمتغيرات الواقعية المحيطة به من قريب أو من بعيد، في مجتمعه الوطني أو العربي أو الدولي، فنجده على نسق واحد وفي اتجاه واحد مما يجعله متكررا في موقفه وفي لغته وأسلوبه وفي صوره وأخيلته، ثابتا ثبوت دعوته المستمرة للثورة والتمرد على الفساد بمختلف وجوهه لاسيما فساد التصور والمعتقد، وبوساطة قناعاته كان يعبر عما تجيش به عواطفه وتهيج به مشاعره، ولهذا الغرض نجده يختار الأقنعة ذات الواقع العميق والمركز المتلائمة مع معاناته الذاتية، لذلك نجد هذه الأقنعة تتحدد بتحدد الأحداث الواقعية، فلا مانع عنده أن يتكرر اسم الشخصية نفسها، لأنه لن يكون لغرض واحد بل هو لأغراض متعددة يعمد فيها جميعا إلى إخلاء مساحة لأنا أخرى، يظل على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا، لكنه في الواقع يتطابق معها إلى حد التلاشي الصوتي والوجودي.

فيتحدث من خلالها عن نفسه متجردا من ذاتيته، فلا يترك بينه وبين شخصية جعفر بن أبي طالب مثلا في نصه الحاضر، أي فسحة تشي للقارئ عن أيهما المتحدث إن كانت شخصية أنا الشاعر (الراوي) أم الشخصية المستدعاة، و لم يسعه التفريق بينهما، فيجد القارئ نفسه يصغي إلى كلام الشخصية الغائبة وهي تعبر بلسان الشخصية الحاضرة:

يا أيها الملك الذي لا تصـــطفي ... إلا سماحة ملـــكه الأمـــــلاك

سمح نجاشي الأصـــول وديـــنه ... قدسية ما شابها إشـــــــــراك

كنا على وادي السراب وجودنا ... فوجودنا بوجودنا فـــــــتاك

صلة قطعناها فخاس قريـــــــبنا ... بقريبه.. واستحكمت أشـــراك

لا حاكم إلا الضلال مســـــود ... هو في النفوس الفاعـــل التراك

وهم نقاد بـــه إلى وثنـــــــــية ... كانت بحيث يغـــــيب الإدراك

الجهل إكسير الفناء... ومـــالنا ... من أسْره إلا النبي فـــــــكاك

بالعلم جاء ونوره من عمـــــــله ... ضاءت به الأرضون والأفـــلاك

ما أبعد التوحيد عن قلب عـــم هو إن يرى فوروده الأشـــواك

الحائمون على السراب ومـــا لهم شرب سوى ما يصنع الأفـــاك[1]

وتظل الأنا الشاعرة متوارية خلف أستار قناع شخصية أخرى يؤمها الحدث ذاته فتتحدث هذه المرة بلسان النجاشي قائلة:

إني لأسمع صوت عيسى مشرقا من بطن مكة ملؤه عـــــرفان

فاخشع لدى عتباته أو لا تـــكن فمع الخشوع يضوء الإنسان

ما للقيود.. تئودني وتشـــــدني ما للقيود؟ وشرها التيـــــجان[2]

فالشاعر يزج بنفسه في أتون الصراع الاجتماعي رافضا أن ينكفئ على ما هو ذاتي أو شكلي أو وهمي، لأنه يرى أن وظيفة نصه اجتماعية جمالية في آن، ذات مضمون ثوري تغييري، وعلى هذا الأساس طبعت صفة الثورية نصه بطابع صدامي مع كل ما يتنافى والقيم الأخلاقية والدينية التي يدافع عنها أو يسعى إلى تكريسها، لذلك نجده دوما يبحث في بطن التراث عن معادل جمالي لمبدئه الثوري التغييري الذي ينطبع به إنتاجه عموما، وهو الذي غالبا ما يعثر عليه في القناع البطولي الذي يستقيه من عمق التراث العربي والإسلامي، كما قد يكون في الوقت ذاته قناع شخصية سلبية تثير البعد التصادمي الذي ينشده النص مثل شخصية "عمرو بن العاص" التي يستوعبها الشاعر في سياق حدث الهجرة إلى الحبشة والوقوف بين يدي ملكها، وبالنسق الفني ذاته في ارتداء القناع أي باستعمال صيغة المتكلم، يواصل إدارة الحوار الدرامي السردي على لسان هذه الشخصية:

"ملك الملوك.. "ولا أقول تـــوددا لك في ابن مريم.. إنه لصليب..!

ماذا يقـــــول "محمد" في أمـــــه أم ما يقول كتـــابه المجلـــــوب[3]

كما يتجلى مفهوم الغربة وتتجلى مرارتها لدى الشاعر في بعديها الاجتماعي والسياسي المطبوعين بالصراع القائم في الواقع، مما يجعله يستوحي الشخصية القناع ذات الدلالات الفنية المتعددة المثيرة للانفعال والأكثر إيحاءا بالموقف النفسي الحديث، ولا أدل على ذلك من قناع شخصية "أنا/الآخر" المعومة في النص حين لا تدل على شخص محدد بل قد تدل على أناس كثيرين تربطهم

---

(1) _ مصطفى الغماري: الهجرتان، ص17 - 18.

(2) _ المصدر نفسه، ص19.

(3) _ المصدر نفسه، ص20.

العلاقة بالدلالة القديمة من خلال تكرر الصفة عبر الزمن، ولعل سياق النص يدل على ذلك (الرعاع):

قتل ابن فاطمة الرعاع لـــــــــحاكم زلفى.. وبعض القتل كفر محـــكم

"أوقر ركابي" لا نزال نعـــــــــيدها كلما وقد تروى العظات وتـــكتم

"إني قتلت ابـــن النبي".. وربـــــــــما يؤذى النبي بدينه أو يـــــــــرجم

إني ذبحت –علـــى النظام– عقيـــدتي أو ذلكم يكفي النظام فأنـــــظم[1]

ويتوارى خلف قناع "أنا/الآخر" في شخصية مزدوجة الوجه معقدة، يزداد تعقيدها شدة بازدياد الانفعال الذاتي للشاعر وتعاظم إحساسه بالاغتراب.

و أنا كسيلة لم يـــزل متوضـــــئا بدماء عقبة في الخواء المقـــفر

تزجى له صلب البحار ســـــفائنا زفت لعرسك فانتقم واســـتنفر

لك من جديدك ما يسر قديـــمه فاربع على رغد الحياة وكـــــفر

واسلب من الأجفان عين يقينهـــا واذبح وقل أنا تائب واستـــغفر

إني أرى خلف القناع جـــــزائرا جزرت.. وفضل جزائـــر لم يجزر[2]

عبر القناع المستخدم في النص بكثافة شعورية ومعنوية عن دلالات متعددة أكسبت التجربة الجمالية لدى الشاعر ثراء، والمعاني الجديدة عمقا وتنوعا، استطاع من خلالها تمرير رسائله المشفرة إلى القارئ، من خلال الشخصية القناع "كسيلة" الذي لم يكن شخصية منفعلة في عصره فحسب بقدر ما كان شخصية فاعلة فيه عندما خاض صراعا اجتماعيا وسياسيا انتهى به إلى الخواء، فهذا القناع يوحي بهموم الشخصية التي يمثلها ويوحي بالهموم الآنية الخاصة بالشاعر وهموم عصره الذي يمارس فيه حياته، وانطلاقا من هذا المفهوم لم تعد تجربة الشاعر ذاتية فقط بل هي كونية أيضا تشمل كل الأزمنة وكل البشر، وعلى هذا الأساس اهتم الغماري بالسؤال والبحث عن الإمكانات الأدبية والفنية التي تمكنه من إحداث معنى جديد لعالمه الجديد، ومناخه الانفعالي الذي يعكس تجربته ورؤيته الفنية والفكرية، فيجد الحل الناجع لمشكلة اغترابه واغتراب النفوس الرهيفة مثله، نتيجة الظروف

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص75.

[2]_ المصدر نفسه، ص 19 - 20.

الاجتماعية التي كثيرا ما تكون انعكاسا للظروف السياسية المنتهجة في العودة إلى الماضي الغائب وإلى كل عمل مشرف والطموح إلى مكافحة كل ضروب القهر والظلم، والاحتماء من قساوة الحاضر القلق بارتداء قناع الشخصية التي تولد لدى الشاعر الشعور بالانسجام والاتحاد فتخفف من اغترابه واغتراب متلقيه، وتحفزهم جميعا إلى النهوض والثورة على الواقع المزري متمثلة في الشخصية القناع "الخضر":

ها عدت يا نبع الهوى من غـــــربتي شوقا.. وعاد بي الهوى لرحابـــــي

لا الدرب جف.. ولا عناقيد الضحى صلبت على شفة الدجى الصخاب

ها عدت.. ملء فمي أهازيج الألـــى غنوا.. وفي جفني يضيء كتابـــــي

لي من روائك يا دروب قصـــــيدتي وعلى صباحك تشرئب رغابـــــي[1]

تنصهر الذات الشاعرة في القناع المتقمص إلى حد التماهي والذوبان فكأنها شخصية واحدة تذوب فيها كل معالم الشخصية الحاضرة، وتتحد "الأنيان" فتستمد من اتحادهما آلية الحركة بين القديم والجديد، ويستلهم التوهج الإيماني والروحي المنتج للمعاني والدلالات، التي تمزج الماضي الغائب بالحاضر الماثل وتتحقق الأغراض الموضوعية والفنية التي يطمح النص الوصول إليها من خلال استعارة الصوت وأسلوب القول، وتعير الذات الشاعرة القناع وجهة نظرها الحالية حيث تنجذب الشخصية.. القناع من زمنها الماضي لترتاد أفق الحاضر الذي تتم فيه عملية الاستنطاق وفقا لخلفيات ماضية وبنيات أسلوبية لها علاقة بثقل وحمولة شخصية "الخضر" الدينية والروحية فتدعوه لأن يقول ما لم يقله ويتبنى أفكارا حديثة خاضعة لوجهة نظر الأنا الشاعرة باعتبارها ابنة اللحظة الراهنة.

ويلجأ الغماري إلى توظيف "تكنيك" القناع بالشكل المذكور لتفريغ ما يضيق به صدره ويحز في نفسه فيجد فيما يوظفه مهربا ومتنفسا له من الضيق المسيطر عليه، فينوب عنه في التعبير عن همومه وأفكاره ومشاغله، ويحاكم متناقضات العصر من خلالها، فيختار لهذا الغرض شخصية يتقنع بها بأسلوب ينم عن إبداع وتميز وتعلوه نفحة من التجديد الذي يأخذ بالصعود في أعماله من واحد إلى آخر مثل شخصيتي قيس وليلى، فاختيار الشاعر لشخصية قيس القناع «لابد من أن تتمثل فيها صفة البطل النموذجي وأنه ينجح كلما استبطن مشاعر هذا البطل في أعمق حالاتها الوجودية ومحنتها

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص35 - 36.

الإنسانية والكونية وتجاوز ذلك»[1]، فيقوم بعد ذلك بإضفائها على لحظته الراهنة وواقعه المعيش ويعيد بعثها في «عصره باحثا عن المثال ومتوسعا في الرؤيا من خلال صوت القناع»[2]:

أنا المجنون يا ليلى صحاري كلها العمر

ولولا الحب يا ليلى زماني علقم مر

وطين كلها الخطرات حين يجوبني الكفر

وقيح كلها الزفرات لولا حبك الطهر[3]

ولا يمكن أن نميز الحقيقة من الخيال أو التمييز بين الشخصيتين الحقيقية والمستعارة في النص إلا بعد قراءة المقطع الأخير:

سيورق بالضحى دربي وتفنى الغربة النكر

و أزرع ألف أغنية على اللقيا... فتخضر

وفي عينيك يا سمحاء.. يبحر بالهوى العمر[4]

ونعتقد في كل الأحوال أن هناك تشابها روحيا كبيرا بين الأنايين، أنا الراوي.. الشاعر وأنا قيس الرمز المثال، الشيء الذي دفع بالشاعر لأن يتكلم بلسانه لأنه يؤمن ويقتنع بأن قيسا خير نموذج لألم الاغتراب ومعنى الوفاء والطهر وهو خير معبر عن ألم اغتراب الشاعر المعاصر، وعن مكنونات نفسه ودواخلها ولولا خصيصة البطل (الجنون)، التي عرف بها ويحفظها له بطن تراثنا العربي والتي تشي بها عتبة عنوان النص ويرد ذكرها في مضمونه مقرونة بذكر ليلى المعشوقة لما تمكنا من إدراك هوية القناع الذي يتماهى بشدة مع شخص المتكلم الحقيقي، ومن ثمة فإن عتبة العنوان والصفة التي ورد ذكرها فيه (أنا المجنون يا ليلى) ما هما إلا دالتان تشكلان الستار الذي يتوارى خلفه الشاعر للتعبير عن ذاته ويفصح عن همومه ويدفع بها إلى القارئ ليسري عن نفسه، ثم ليكون هذا النمط من الاستخدام الفني لآلية القناع مؤشرا على إجادته في التصوير لحجم المعاناة الذاتية وحسن اختياره

---

[1]_ محمد جميل شلش: الموسوعة الصغيرة، قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة ومختارات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2001/1، ص22.

[2]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[3]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص107 - 108.

[4]_ المصدر نفسه، ص109.

للنص الغائب وتحويله لدعم الدلالة والرؤية الجديدتين، ويتضح ذلك من خلال إيحائه لقارئه بأنه يحاول أن يعمم فكرته حين يسقطها على الشخصية التراثية، فيود أن ينطقها بما لم تنطق به أو لم تكن مهيأة ضمن حدودها التاريخية لأن تنطق بآرائه المعاصرة[1]، وهو ما نلمسه في نص آخر يتناول الرمزين السالفين اللذين يصرح باسمهما في عتبة العنوان (بين قيس وليلى) ويستخدم ياء المتكلم المفرد الدالة على القناع تارة، وتارة يوظف ضمير المتكلم المفرد البارز (أنا):

أنا الذي عرفتني ألف قافلة

نظيرها في الجهاد المر لن تجدي

كم أمعنت في مدى التاريخ ألوية

تسقي المشاوير من شلالها الغرد

قيثارة الله في روحي وحنجرتي

أنا الأهازيج.. يهواني صباح غدي

ليلاي.. إن عربدت في الدرب داجية

وإن تلون ذو حقد.. وذو فند[2]

يعول الشاعر كثيرا على ضمير المتكلم في هيئتيه وبلغته المرتدية لعباءة الرمز وهي إحدى خصائص نصوصه التي يعرف بها، يوظف القناع التناصي ليمزج بين الماضي والحاضر ويوحي لقارئه بأهمية العلاقة التي تربطهما في صناعة الواقع الحديث مازجا بين الفعل الماضي والفعل المضارع اللذين يوحيان بالدلالة على التحامهما لتشكيل آفاق الرؤية الموضوعية التي تتخلل النص، ومن خلال اتحاد أنا القناع وأنا الراوي أيضا مما يجعل المتلقي وكأنه يستمع إلى مونولوج درامي يبرز فيه صوت الشاعر متقنعا بمسوح شخصية "قيس" النبيلة ونعتقد أن ما يكسب التفرد لنص الشاعر ويسم الشاعر بالتجديد والتحول في استخدامه لمنهج التناص عبر آلية القناع الموظفة في قالب حوار سردي (ديالوج) مؤسس على فعل الأمر يجمع بين شخصية الشاعر والشخصية المستعارة، يتغي الشاعر من وراء ذلك تمرير رسائله المشفرة للمتلقي الذي ينسجم مع الموضوع ويستوعب أبعاد الرؤية، ويشارك

---

[1]_ محسن أطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1982، ص118.

[2]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص25.

في معالجة القضايا المعاصرة المطروحة، وسرعان ما يستشعر المتلقي طغيان الشخصية الحقيقية في النص (الشاعر.. الراوي)، التي تعمل على توجيه الحوار والسيطرة عليه وكذا توجيه الشخصية الغائبة الحاضرة، لخدمة أهداف النص ورؤية العالم الجديدة، تبرز هذه السمة في أقنعة الشاعر التي يستعين بها ويسترفدها سواء من التراث العميق أو من الواقع الحديث والمعاصر، ويتجلى هذا النوع من التوظيف في عديد من المواضع منها مثلا:

قم يا أبا سفيان، هذا عصرك الأموي ثار

حطم القيود ولملم الكثبان واعتصر الغبار

أبناؤك الطلقاء.. كانوا فالزمان دم ونار

وعلى الخليج تمرسوا بالرفض وافتعلوا القرار

متآمرون على "الحسين" عليك "يا قم" الفخار

ولكم يقر لكل حاخام على القدس القرار

فيم التعجب.. إنهم سرقوا من العجل النضار

فيم التعجب.. واليهود هم العمومة والجوار[1]

استدرج الشاعر هاته الشخصية من عمق التاريخ "أبو سفيان بن حرب"، لشدة كثافتها الإيحائية، لأنه ميال لجعل قناعه رمزا جماعيا وعالما منفتحا تطل من خلاله وجوه متعددة وملامح كثيرة (أبناؤك الطلقاء – الحسين – حاخام – اليهود) حيث «تشترك كلها من أجل إبراز فكرة الفعل الإنساني الطامح لإغناء وإضاءة القضية»[2].

ومن خلال هذا الوجه المقنع نكتشف شخصية أخرى يتعامل معها الشاعر بالوتيرة ذاتها لكنها شخصية قومية معاصرة اتخذها العرب نموذجا للأصالة والمنافحة عن الكينونة وهي "فتى العروبة"[*]:

---

[1]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص68.

[2]_ محسن أطميش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص118.

[*]_ هذا لقب أطلق على الرئيس اللبناني كميل شمعون إثر سقوطه من الكرسي بهيئة الأمم المتحدة أثناء جلسة صدر بها قرار تقسيم القدس سنة 1947 مصابا بذبحة قلبية، كما أطلق على الرئيس الفنزويلي هوغو شافيز في إحدى زياراته لسوريا، وقد تكون في النص شخصية وهمية ألقيت في روع الشاعر ومن وحي خياله وهي أشبه بمكان بشخصية دونكيشوط البطولية المثيرة للشفقة والسخرية للروائي الإسباني سيرفانتس.

اشرب على نخـــب الطـــبول واطرب كما تهوى الأصول

واسكـــر فـــــداك مشـــايخ جروا بساحتك الذيـــــول

جاؤوك مـــــــلء هوانـــهم ورد تلفع بالذبـــــــــول

متآمرون عـــــلى الأصـــالـــة مرجفون على الأصـــــيل

جـــــاؤوك باســـم "محمـــد" وهـــم التـــابعة المغـــول

اسكر فأنـــــــت فتى العـــــروبة، والعـــــروبة في أفـــول[1]

هذه هي نماذج الشخصيات القناعية السلبية التي يتناص معها الشاعر فيستثمر توهجها ويتوسل بإيحائيتها لإبراز الجانب المظلم من الواقع ويبرر بها نزعته الثورية المتمردة وتتواءم مع منطق النص، تحركه دوافع تخص شخصه وتخص عصره كذلك، لذلك ترد الصفات التي أطلقها على أقنعته مواتية لإحساساته وأفكاره، رغم أن بعضها مستمد من سير تلك الشخصيات القناعية، لكن اللافت في تعامل الشاعر مع هذه الأقنعة هو فتور قوة توحد الشاعر بها، حين يزيح القناع عن وجهه فيعبر عن تجربته تعبيرا مباشرا بتدخله السافر في حركة الشخصية داخل النص، وإعلانه عن موقفه الخاص من ممارساتها، لكنه كان يحاول المحافظة على التوازن بين التجربتين الغائبة والحاضرة بإحداث التقاطع بين الزمنين، بالرغم من عدم تداخل الصوتين بسبب التباين في وجهتي نظر كل منهما من ناحية، ووجود طرف آمر وآخر مأمور من ناحية أخرى، إلا أننا نعتقد أن الشاعر أحسن توظيف هذه الخدعة الفنية الكامنة في علاقة القناع بالنص بطريقة مجددة، يظل فيها التعبير عن تجربته هو السائد في النص، وتظل أفكاره ومعانيه هي هدفه وهدف القارئ، لأن الشاعر لا ينبغي له أن يظل أسير الدلالة الماضية ولا أن يكون قناعه ليس غاية في حد ذاتها، إنما هو وسيلة أو آلية درامية لإضاءة تجربة معاصرة، وقد يحمل بعض ملامحه ولكنه في الوقت ذاته مستقل عنه، لاسيما حين يوظفه توظيفا سلبيا فيثير مظهره الأليم وجوهره المأساوي الذي يدعو إلى الشفقة وكثير من السخرية القائمة على المفارقة مثل شخصية أبي سفيان التي منحت بعدا امتداديا «في العصور الحديثة عن طريق استبطان نفسيته المستبدة وتعرية إستراتيجية -أبنائه- السياسية في حكم الرعية والمتمثلة في الاحتيال والترهيب، ومن ثم يكون الهدف هو تنوير الشعب وتحريضه على استئصال جذور الاستبداد»[2] ويبرز التجديد في

[1]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص56 - 57.

[2]_ عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص143.

عمل الشاعر من خلال ارتكازه على البناء الدلالي المستعار من هذه الشخصيات السلبية القناعية وامتصاص خلفياتها التاريخية، فيقوم بتحويلها إلى أفق جديد، فلا يظل القناع يدور في فلك شخصيته، إلا بمقدار انقطاعه عن ذاته التاريخية حيث يجعل الشاعر الشخصية المستعارة وكأنها تكمل ما توقفت عن انجازه في السابق (قم يا أبا سفيان – حطم القيد – لملم الكثبان– اشرب – اطرب – اسكر).

هكذا يتبدى منظور التحول والتجديد اللذين يعكسان قيمة النص الحاضر من خلال فرادته في اختيار المعاني والدلالات الحديثة ضمن إطار العملية التناصية القائمة على آلية القناع الذي أكسب أسلوب الكتابة والإنتاج الأدبي أبعادا متحررة ومرنة أكثر لاسيما حين تتحول صورة القناع في نص الغماري إلى صورة نموذجية أبدية ودائمة لا تقتصر على الماضي فقط، لأنه هو الذي كان سببا قويا في إنعاشها وإعادة بعثها وإعطائها مزيدا من الأكسجين وإكسير الحياة، وهو الذي دعمها بوسائل اكتساب المعرفة الحديثة الكافية، لممارسة الحياة الجديدة وإدراك قوانينها المستحدثة لأن أصالة القناع –في الحقيقة– «لا تنهض شفيعا لقصور الشاعر أو تقصيره في تمثل التجربة الإبداعية وصياغتها فهذا الموروث لا يحقق غايته الفنية ما لم تكن الحاجة إليه نابعة من داخل البنية الشعرية ذاتها»[1].

ويعول الشارع في تحقيق غاياته المضمونية والفنية على لغة النص وعلى المهارة في استخداماتها المتميزة، وحسن استغلال وسائلها كالضمائر التي لها دور مشهود في خلق المعاني والدلالات وتوجيهها، و«لا يخفى ذلك الدور المهم الذي تلعبه الضمائر بوصفها كينونات حيوية مستقلة في بنية النص الشعري الأساسية، إذ أن الضمير يتدخل في جميع وسائل البث الشعري ويفصح دائما عن قدرات خلاقة إيجابية على مستوى دفع حركة الفعل الشعرية إلى الاستمرارية في الفتح والكشف»[2].

وانطلاقا من أن القناع هو أقرب الآليات التناصية التي يتجلى فيها التناص بوضوح، وسواء أكان مع النص الغائب القديم أم الحديث، فإن شاعرنا يبتدع لنفسه قناعا عله ينأى به عما تعورف عليه في استدعاء الأقنعة لدى بقية الشعراء ويخرج بذلك عن التقليد، فإننا نلاحظ بأن الشاعر يتخذ من نفسه قناعا لنفسه عندما ينيب نفسه للتحدث بلسان الذات الجماعية ويتدثر بدثار "الأنا" التي تتخذ من كل ما يحيط بها من أفراد أو أحداث امتدادا لها، فهي الصورة.. النموذج لكل ما يتحرك

---

[1]_ محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1/2003، ص129.

[2]_ محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004، ص98.

حولها سواء كان إيجابيا أو سلبيا، وهذا ما حدا بـــ"صلاح فضل" وغيره من الدارسين بأن يسير في هذا الاتجاه التأويلي، وجعلهم يرون بأن الشاعر يمكن أن يكون قناعا للضمير "هو"، فالشاعر هو الغائب والحاضر في آن، والمتكلم والمخاطب في آن آخر، وهو الموجود وغير الموجود، وهي دلالات عن المعاناة النفسية والصراع الداخلي الذي يتعرض له الشاعر خلال معايشته للأحداث:

العرب. والفجر في أرضي ألملـــــمه ترنيمة عانقت شوق البطـــــولات

ضوءان ما افترقا إلا ليلتقـــــــــيا وإن طغى الليل أو رانت قتامـــاتي

أنا الذي تعرف الدنيا ملامـــــــحه ويعشق العز في الهيجاء خـــطواتي

أنا الذي أسكر الدنيا فكم سكرت لا بالمدام. ولكن بالفتوحـــــــات

الشرق يعرفه فتحا تباركـــــــــه ريا الخلود... وإشراق الحـــضارات

و الغرب يعرفه زحفا، مقدســـــــة أهدافه في سبيل الله لا.. الـــلات[1]

نعتقد أن هذه الأنا الروحانية التي تنتعش في النص فتصنع الأحداث وتوقظ الوعي وتحرك الوجدان، تمتزج امتزاجا قويا مع أنا الشاعر فتتحولان إلى صوت موحد يعسر التفريق بينهما فتعكس وجهة نظر الأنا الشاعرة الخاصة، التي تتناسب مع رؤية الأنا الغائبة، فترد الأنا الغائبة وإن كانت دالة في النص على العموم وعلى مبهم فإنها تواكب غرض الشاعر الدلالي لكن أبعادها وملامحها تتضح من خلال دورها اللافت لاهتمام القارئ وبذا تكون آلية القناع هي المؤشر الاستعاري، الدال على معين في ذهنه حال التلقي وهو "الإسلام" الذي يتسربل الشاعر بردائه ويتمثل حقائقه وكأنه شخصية محسوسة، تتجلى بواسطة القرائن الإشارية التي تذكر القارئ بأن النص يعبر عن الواقع المعيش والتجربة الحالية، مهما حورت ملامح الشخصية الغائبة.

ومن ابتداعات الشاعر في استخدامه لآلية القناع التي نلاحظها في نصوصه أيضا، أنه لا يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته باستخدامه لقناعه، ويتوارى عن نظر القارئ، بل إن شخصيته تظل حاضرة بأناها الضخمة وبأحاسيسها المتفجرة ولا تتجرد من ذاتيتها، بل إنها تسترسل في الحديث بضمير المفرد المتكلم البارز الذي يدل على الشخصية الحقيقية بوضوح، لاسيما حين يكون القناع المستعار صامتا بطبيعته مثل قناع الجزائر.

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص13.

أنا الجزائر.. عشاق الضحى وقفوا ببابها.. للمعالي أرهـــــــفوا أذنا

نهر العقيدة في روحي وملء دمـــي ماضيه شوق يناجي في العلى غـــدنا

إن يلحد الليل في أضواء ملحمتي فلن يرود الضحى من ضاجع الدمنا

ليس الذي يهب التاريخ ثورتـــــه لمن تضم يداه العار والنـــــــتنا!

أنا الجزائر، وجها ساحرا وضـــحى يرود جانبها الإســـلام والعـــرب

هما الجناحان تسمو للعلى بهـــما لقمة المجد نعم الدين والنســـــب[1]

قناع الجزائر الذي يصطنعه الشاعر لنفسه يجمع بين الماضي والحاضر وبين الذاتي والموضوعي ويتساوى فيه الضميران المتكلم والغائب (أنا الجزائر – ببابها – غدنا – ملحمتي)، بالإضافة إلى إيحاءاته المكثفة الدالة على أبعاده التاريخية والحضارية التي يتشرب منها الشاعر ويتناص مع حيثياتها بكثير من التحوير المتلائم مع منظوره الديني ورؤيته المعاصرة، وبالكيفية ذاتها يستدعي القناع، لكن تحل محل ضمير المتكلم المفرد "أنا"، ضمير جماعة المتكلمين "نحن" التي غالبا ما يقصد بها الضمير الجمعي، الذي يحمله الشاعر تبعات ما يحدث في الواقع، ويلقي بظلال معاناته على كاهله لأنه كان ولايزال حقلا دلاليا يختزل الكثير من الأحداث التاريخية السياسية والاجتماعية المختلفة، لذلك يشكل ذاتا محورية تنطلق منها الذوات الفرعية والذات الشاعرة على وجه الخصوص، فتقوم بتصوير المرحلة الراهنة من خلال إحداث التفاعل بين الماضي والحاضر الذي يكون ضمير الجماعة شاهدا عليه ومساهما فيه في الوقت ذاته.

كنا الصلاة..

وغيرنا "ضغث" وتصلية كذاب!

الله أكبر في الجوانح لا تغيب،، ولا تشاب

إن يدمنوا دعوى "الشباب"!

فنحن، يا غدنا، الشباب[2]

---

[1]_ المصدر السابق، ص46 – 47.

[2]_ المصدر نفسه، ص181.

تتحول "أنا" الشاعر إلى "نحن" الجماعة و"هو" الغائب المفرد إلى "هم" جماعة الغائبين وضمن هذه الضمائر يندمج الماضي في الحاضر من أجل تغذية نص الشاعر بشتى الأقنعة حيث يبدأ استخدامها في النص من الوعي البسيط بها إلى غاية جعلها الهيكل أو العمود الفقري له عندما تسهم في تشكيل لحمة نسيجه البنائي وسلوك مسلك المنطق الذي يتبناه النص والرؤية المهيمنة فيه ولعل هذا أسلوب يتميز به الشاعر في إثارة القارئ ودفعه للمشاركة في إنتاج المعنى المقصود من خلال التساؤلات التي تعترضه وتضطره للبحث عن الحقيقة المتوارية خلف الضمائر المكتنزة لطاقات متوهجة ومنفتحة على الكثير من العوالم، التي تفضي إليها لغة ومضمون النص، ولعله من الفرادة أيضا عند الشاعر أن يتوارى خلف قناع "نحن الجماعة" التي تدل دائما عند الشاعر على التيقظ والاستعداد لاتخاذ المواقف المناسبة في اللحظة المناسبة، كما تدل على مكنون نفسية الأنا المتعلقة بالآفاق والمستشرفة للمستقبل، لأن "نحن" أكثر دلالة على الموقف الحاضر الذي يتطلب جهدا كبيرا تنوء به القوة الواحدة، لكن "نحن" القوى المجتمعة قادرة بما تختزنه من قوة القادمين من رحم البطولات على التصدي لزمن الكفر وصنع المعجزات.

هو البحر آت

هو الزمن المر آت

هو الجرح آت

و آتون يا زمن الكفر نزرع فيك الصلاة

و آتون يا زمن الكفر، من بعدنا الأخضر

ونصنع من شفة الجيل

من دمه الغار، والمعجزات

ونثمر بالحب والبيدر

بأغنية الضوء تفرع عبر مداها الزكاة

دروبا من القمح والزعتر..[1]

[1]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص70.

يشكل القناع إذن في النص عنصرا محوريا في تجربة الشاعر ويسهم إسهاما واضحا في تشكيل البنى الفنية المكونة لنصه الشعري حيث كان اختياره لأقنعته مرتبطا بالتطورات الواقعية المتعلقة بالأحداث الاجتماعية والسياسية الحاضرة التي يعايشها، ومناسبا لتجربته ووعيه المنفتحين على هذه الأحداث لقربه منها ومعرفته بخباياها كونه ينتمي إلى الطبقة المثقفة التي تطلع وتتابع عن كثب جديد ما يشهده العالم العربي والإسلامي من أزمات وانكسارات سياسية واجتماعية، فجاءت أقنعته التي استحضرها من الماضي متوائمة مع نصه الرافض والمتمرد والمواجه والمتحيز في آن لتوجهه الفكري فيعبر عن التجربة الشخصية في صورة غير مباشرة يتجرد فيها عن ذاتيته، باختلاقه لوجود مستقل عن ذاته، حيث يستدعي أقنعته لتكون سلاحه الذي يواجه به القهر والذلة ويتماهى معها باكتساب خصائصها الفاعلة وامتصاص مرجعيتها المهيبة[1]، فتكون معادلا موضوعيا لأناه الشاعرة[2]، دون اشتراط المعادلة المطلقة -طبعا- لـــ"أنا" الغماري باعتباره المؤلف الحقيقي لنصه الشعري الحاضر المعبر عن زمن الاهتراء والتفسخ الراهن المتولد من خلال تضافر كل مستوياته النحوية والتركيبية والإيقاعية والدلالية المتفاعلة والمنسجمة والمتجاوبة مع وعي الشاعر الفكري وحالته الشعورية القائمين على زعزعة السائد والمألوف وطرح بديل جاد للواقع المهشم، ومما يسترعي انتباه القارئ وتجدر الإشارة إليه، هو إحلاله للضمير "نحن" في الضمير "أنا" الذي سبق الحديث عنه، حيث نجده يتكرر في نصوصه، وهذا الشكل من أشكال التنويع في الأدوات التعبيرية لديه إنما يعكس مفهوما يتبناه يتعلق بارتباط الذات الفردية بالذات الجماعية المشكلة لذلك الكم الهائل من التراكم المعرفي الذي تمتح منه الذات الفردية أسباب قوتها وإثبات وجودها، بالإضافة إلى أن الشاعر مقتنع بأن رؤيته لا تنمو «إلا عبر ارتباط حميم بالآخرين، ولا تتجسد بشكل مؤثر إلا حين يصبح صوته، رغم فرديته وسريته صوتا إنسانيا ونشيدا شاملا لمجد شعبه ومكابدته»[3]، وبهذه الصورة يمتزج الضميران وتطمس ملامح "الأنا" فلا يرى إلا من خلال مرآة الـــ"نحن" بما تحمله من قيم وموازين.

وبالمقابل تعامل الشاعر مع ضمير الجماعة "نحن" المكثف بالمعاني الإيجابية، يستخدمه محملا بأوزار الواقع المظلم، ويتوجه إليه باللائمة وتحميله المسؤولية التاريخية إزاء الفساد السائد، ولعل وطأة العبء تشتد بالاستفهام المنفتح على صعوبة تقدير حجم المأساة:

---

[1] ـ يمنى العيد: في القول الشعري، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1/2008، ص395.

[2] ـ مجدي وهبة: معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، القاهرة، مصر، 1979، ص304.

[3] ـ علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص121.

أيباع تاريخ الهـــــــــوى وتظل تمضغنا الحـــدود

ونظل نسفح جـــــمرة الأ شواق للحلم الشـــــريد

تروى على شفة الغـــــيا ب ونحن يا حلمي شـــهود

متآمرون على "الحســـين" ومشفقون على يـــــــزيد

ومولولون.. ونـــــحن من ذبحوا الأصالة بالجـــديد!![1]

يتناص الشاعر أيضا مع الأقنعة الحديثة إذ ينحت منها شخوصا يختفي خلفها ليمتص إيحائيتها وحضورها القوي في الزمن الراهن ويبرز وجوه تجلياتها في نصه ضمن هذا النوع الفني الإبداعي الجديد، حين تتأسس الرؤية الداخلية لديه فتظهر من خلالها خصوصيته في قراءة الشخصية القناع التي يثوي وراءها، ففي قصيدة "أحلام الملك الفتى" يتجلى استخدامه لآلية القناع التي تتوزع في النص وتهيمن على كل حيثياته من خلال بروز الأنا المغايرة أي الشخصية القناع الملائمة لرؤية الشاعر لأنه ينهج منهجا ناقدا رافضا لمواضعات سياسية واجتماعية.

سأعود مثل أبي.. ومثل جدودي

وتقدس التاج المهيب حدودي

سأعود مثل البرق تعرف وشمه

"قم" ونار "المجوس" شهودي

ودع "الإمام" يصغ مواسم حبه

فلأحـــــرقن وعـــوده بـــوعيدي[2]

حرص الشاعر على التقنع بالشخصية المستحضرة "الملك الفتى" كان معنيا بالتناص مع كلام وأفكار هذه الشخصية التي ورثت الاستبداد، لما تشكله هذه الآلية من فاعلية خلاقة على اعتبار أن القناع هو «إحدى تجليات فاعلية التناص مع شيء من التوسع، لأن المبدع عندما يستدعي شخصية ما، فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها أو أفعالها أو مواقفها وأفكارها»[3]، الأمر الذي يؤكد لنا

---

[1]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص87-88.

[2]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص73.

[3]_ محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص366.

بأن القناع كآلية تناصية هامة ليس مقصورا على التراث القديم، فحاله مثل حال الآلية المركزية الكبرى التي نعني بها التناص حيث يتساوى تجاهها النص الغائب سواء أكان قديما موغلا في القدم أو حديثا ومعاصرا للحظة الكتابة، وهذا تأييد ودعم للرؤية التي تبناها محمد بنيس حول مفهوم النص الغائب الذي يتسع مدلوله ليشمل كل النصوص القديمة والحديثة والمكتوبة والشفوية بما فيها الكلام اليومي وتتسع دائرته أيضا ليشمل كل الثقافات الإنسانية التي ينفتح عليها الشاعر[1]، وتجدر الإشارة إلى أن القناع يفرض سلطته على "أنا" الشاعر حيث يدفعه إلى استعمال معجمه ولغته الخاصة مهما حاول الشاعر وهو المؤلف الحقيقي للنص التملص وإضفاء ملامحه الخاصة.

سأعود أعتصر الدماء وأحتسي

وتدك هامات "الإمام" حشودي

الخمر لا تشفي غليل مواجدي

القتل أشفى لا ابنة العنقود

قالوا: الشعوب أسيرة لتراثها..

فأجبتهم "شعبي أسير وجودي"!

سيظل يهواني بأنف راغم

و أظل أتخم جوعه بوعودي[2]

لكن نقطة التحول في النص تكمن في اقتياد الأنا المغايرة نحو تحقيق الأهداف النصية وصوغ المعاني المقصودة وتجسيد الدلالات الحاضرة.

وسرعان ما ينجلي القناع عن شخصية الراوي.. الشاعر التي يتضح دورها الأساسي في تحريك أحداث المشهد الدرامي وسوقها في تضافر نحو نهاية محددة ارتضتها ورسمت شكلها ونسجت خيوطها "الأنا" الحقيقة "للأنا" الأخرى بعيدا عن الاعتباطية والعفوية.

صه يا فتى الأحلام إنك آبق

هل ينجينك يا فتى الأخشيدي؟

---

[1]_ أنظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص251 - 279.

[2]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص74-75.

سيف الإمام يد السماء على الألى

باعوا الرسالة باسم كل جديد[1]

فالمسألة إذن مؤسسة على اختيار العبارات التي تصلح لأداء مهمة مزدوجة هي «التفاعل الحر مع عناصر التشكيل اللغوي واستدعاء الشخصية التي تضيف بدورها بعدا جديدا لدلالة القصيدة»[2]، ويكون صوت الغياب متشابكا مع صوت الشاعر ليخرج بعد ذلك من النص صوت واحد هو للقناع الذي يحمل رؤى وأفكارا جديدة ويكون حضور الذات الغائبة في النص وكأنه حضور صامت إنما جيء بها للاستشهاد لأنها في الحقيقة تبقى محافظة على خصوصيتها وصوتها وتبدو أصالة الشاعر وأصالة رؤيته الفنية والفكرية عندما تتزاحم الشخصيتان في فضاء النص ويدخلان في سياق جديد يعيد إنتاجهما في ذات موحدة تتشرب من اندماجهما فتطمح لتحقيق سعي معين وإحداث فعل المجاوزة والتغيير والتعبير عن المعاناة الذاتية بطريقة غير مباشرة، إنها ذات مضللة مليئة بالرمز والغموض المعقد والمتشابك، هي ذات مستقلة تمارس سلطتها داخل النص وخارجه وأهم ما فيها أنها تعكس طموحات الشاعر وطموح الشخصية الغائبة معا، ويتحقق تناص الشخصيتين معا في بناء النص المتكامل المتداخل والمتفاعل بشكل متناغم يعاد فيه إنتاج الغياب في شكل الحضور المتفاعل والمنتظم في علاقة ونظام جديدين متشابكين فلا نستطيع أن نفصل النص الداخل عن النص المدخول فيه إلا بإعادة كل منهما إلى أصوله ومرجعيته السابقة خارج النص، وقد تطلب ذلك من شاعرنا قدرة أسلوبية وإيحائية، وخلفية معرفية واسعة بالشخصية القناع وبظروفها المحيطة، كما تطلب منه خلق سياقات موضوعية سابقة وأخرى لاحقة، وإدماجهما في سياقه الذاتي ثم أخرجها بأسلوب لغوي مكثف ومتداخل يتطلب جهدا من القارئ لفك شفرات دلالاتها المتزاحمة.

وتبدو شخصية "الملك الفتى" التي يتوزع حضورها في النص وتهيمن على حركته من خلال ضمير المتكلم المفرد "أنا" حقلا دلاليا ثريا فيه السياسي والاجتماعي بمختلف صورهما التي تلهب الذاكرة وتحرك المكامن الدفينة في الذات العربية والإسلامية الأصيلة من حيث رؤية وتصور "الفتى الحالم" للواقع الحاضر واستشرافه للمستقبل، وقد عمل الشاعر على توفير المناخ المناسب لاكتساح الشخصية القناع للمشهد في غياب الحوار المتبادل الذي قد يبرز الرأي المخالف والمنغص للحلم حيث أرخى العنان لصولة الشخصية من خلال الحديث الباطني أو الفردي "المونولوج"، فكان بذلك القناع

---

[1]_ المصدر السابق، ص77.

[2]_ أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص155 .

شخصية محورية في النص تعبر عن المرحلة الراهنة بصورة سلبية، استطاع الشاعر بواسطتها أن يتلفظ بما يريد، ويوصل صوته إلى القارئ فيستقبله ويتفهم مستوى العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة بين الوجهين الحقيقي (الشاعر) والفرضي (القناع/الفتى) على نحو يجعل القارئ الذكي طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة المركزية المقصودة المستوحاة من القناع، الموظف الذي ترد الإشارة إليه صراحة ضمن عتبة عنوان القصيدة القناع "أحلام الملك الفتى" حيث يتشكل العنوان من ثلاثة أسماء هي: المبتدأ المضاف والمضاف إليه والصفة المتعلقة بالمضاف إليه، على أن وظيفة العنوان تكمن في المهاد لمحتوى القصيدة والإفصاح عنه أو عن موضوعه العام أو الفكرة المركزية المهيمنة، ويتضح أن العنوان بالنظر إلى تركيبه، جملة غير تامة المعنى أي لا يحسن السكوت عنده، وإنما يتم المعنى من خلال علاقة العنوان بالقصيدة، على اعتبار أنه مبتدأ سيأتي خبره الذي يتمم الفكرة أو المعنى، وهو القصيدة برمتها التي تسند معاني الاستبداد والقهر والقمع، أي مفهوم الحكم إلى تصور الشخصية القناع المتفرد، وعلى هذا الأساس يدل العنوان من حيث بنيته اللغوية، أن الصوت الشخصي المتحدث والمخترق لعوالم القصيدة، ليس صوت الشاعر، إنما هو الصوت المستعار، إلا أن المصاحبات أو القرائن النصية تفضي إلى حضور المؤلف الحقيقي لذلك المونولوج الذي لا نستطيع مهما حاولنا إغفاله لأنه لا يستطيع هو بدوره أن يظل شخصية مطموسة في النص، ويساعده في قيامه بهذا الدور المزدوج، الفعل المضارع الذي يستخدم بصفة أساسية في القصيدة الدرامية مرة ويصاحب الصوت الذي يقدم بأسلوب تشخيص مزجي مزدوج مرة أخرى، وهكذا تتشكل بنيتي القصيدة السطحية والعميقة، من زاوية قراءة الشاعر وتأويله للشخصية القناع المستعارة، حتى وإن كانت شخصية وهمية لا وجود لها في الواقع بل وقعت في روع الشاعر ومن بنات أفكاره ووحي خياله، لأنها حسب اعتقادنا لم ترد في النص إشارات تومئ للشخصية المقصودة بالذات وتحدد ملامحها، وربما يقصد الشاعر بهذا التعويم أن يحمل قارئه على الاختيار الحر لأي شخصية حالمة تتوفر فيها مواصفات الفتوة وتربطها العلاقة بالحكم، لكن الغماري حين اختار تجربة شخصية الفتى الملك، بسياقها وملابساتها الواقعية، فإن اختياره لم يكن ذاتيا معزولا أو مشروطا برغبة ذاتيه خاصة بل هو اختيار محكوم بعلاقته بالواقع الذي يعيشه ويعانيه على المستويين الذاتي والموضوعي، من خلال ما ترسب في ذهنه من مفاهيم حول هذا الواقع الحديث، فيقوم باستدراج شخصية الفتى الذي يغريه غروره وطيشه ونزق شبابه بالعبث والاستهتار بمصير أمته وحياة شعبه، إلى فضاء النص وخضم أحداثه المتصارعة، حيث يستفيق على واقع غير الواقع المتخيل ويدرك الحقيقة المرة ونهاية الاستبداد التي لا مفر منها.

فيقوم الشاعر بتشكيل نصه من خلال الزمن الذي يطرحه، القائم على خصوصية ثنائية الماضي (الحلم: المتخيل) والحاضر (الواقع الجديد) يتجسدان في حركية الشخصية القناع التي تختزل هذين الزمنين وتضيف إليهما زمنا ثالثا هو زمن الشاعر الذي يصيغ من حاضره غده ومستقبله (صه – هل ينجيك؟) حيث يشرع الأبواب للكثير من الاستفهامات التي تبرز في مواجهة الأحلام والأهواء الجامحة فتكبحها وتحدث التوازن باصطراعها وتناقضها، ويتجلى هذا في توظيف الشاعر للفعل المضارع المهيمن بكثافة تعبيرية عالية ومشكلا للحظة الدرامية في النص لدلالته على الحركة وعدم الثبات (سأعود – تدك – سيظل – أضل...) بالإضافة إلى أنه يمثل عماد المتواليات الفعلية الزمنية الأخرى ويسيطر على كينونتها حتى يضمن استمرارية الحركة للأحداث فلا تبقى أسيرة للماضي المشكل للرؤية/الحلم المقابلة لرؤية الأنا الشاعرة التي تتدخل لرسم النهاية الحتمية لمسار خاطئ يحسمها السيف المنفذ لعدالة السماء في الأرض (سيف الإمام – يد السماء).

إن عودة الغماري إلى الماضي الغائب ليتناص معه، هي لجوء إلى ملاذ يحتمي به من ريح تحاول أن تقتلعه من جذوره وتعصف بوجوده وكيانه، فترد أقنعته في نصه بشكل مكثف تتراءى في أنماط مختلفة وبمواضع شتى، ليعبر بها عن ملامح تجربته ومعاناته النفسية ومعاناة أمته وغربته وغربة عقيدته التي تتجلى له في كل بلاد المسلمين، لذلك نجد أغلب أقنعته مستوحاة من الفكر والتاريخ الإسلاميين، كقناع الإمام الحسين الذي يوظفه كثائر متمرد ضد الفساد والقهر المسلط على الجماهير المستضعفة، ويطمح من خلاله إلى بسط النفوذ للعقيدة الإسلامية وتطبيق شرع الله في الأرض وعودة العدل والسلام الذي ساد في صدرها الأول، وفضلا عن ذلك يوظف الغماري قناعه الخاص الذي لا وجود له من أجل إثارة المتلقي وكسر الرتابة وتغيير المألوف وكذا الاستجابة إلى ميولاته الفنية والموضوعية والتنفيس عن مكنوناته النفسية، ومعالجة تناقضات الحياة بأسلوب جديد ومغاير ومعتمدا على الفن الدرامي في تنفيذ ذلك كأسلوب النجوى (المونولوج) والحوار (الديالوج)، من أجل إضافة دلالات جديدة ينتجها تفاعل الشخصية المتقنع بها وتجربة الشاعر المعاصرة، وإتاحة القراءات المتعددة والإنتاج المستمر للنص المبني على تأويل الواقع الراهن من خلال تأويل رؤية الشخصيات المستحضرة لهذا الواقع بعد إلغاء الدلالات القديمة المعهودة.

3- آلية الإحالة:

تعكس الإحالة في النص الشعري المعاصر وجها من وجوه أو ضربا من ضروب الرمز، يلجأ إليه الشاعر ليثري مضمون نصه ويغنيه عن غزارة اللغة أو يسنده عند عجز الكلمات عن بلوغ المعنى،

ويجب علينا ونحن نريد توضيح دور الإحالة كآلية تناصية من شأنها إثبات فرادة شاعرنا وتميزه بالتجديد في إنتاجه الشعري من خلال انفتاح نصه على النصوص الخارجية السابقة له سواء كانت قديمة أو معاصرة، أن يكون في البدء وقوفنا الضروري عند تعريف مصطلح الإحالة الذي عرفه الدرس النقدي الغربي والدرس النقدي العربي على حد سواء، مع الإشارة إلى وجود تفاوت فيما بين الدرسين وهو ما يفرض علينا معرفة حقيقة المصطلح وتحديد علاقته بموضوع دراستنا، فمصطلح "الإحالة" الذي يعرفه الغربيون بـــ "Référence" فيترجم في اللغة العربية بـــ"المرجع" أو "الإشارة" قد يختلف مدلوله بين الأصلين، لذلك يتطلب تحديده بدقة لغاية البحث، ولتوقع اختلاطه بمفاهيم أخرى قد تبتعد بنا عن المقصود من "الإحالة" الذي تروم الدراسة الحديث عنه لعلاقته الوطيدة بالتناص، وعلى العموم فإن مفهومي: الإحالة والإشارة تربطهما صلة قرابة تؤول إلى المغزى العام للإحالة، مع الإشارة إلى تشعب مفاهيم اللغويين لتوسعهم في استعماله، ومن هؤلاء الثنائي رقية حسن وهاليداي اللذان ينظران إلى الإحالة على أنها علاقة دلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه وتطابق الخصائص الدلالية بينهما[1]. فالإحالة بناء على هذا المفهوم تتم بواسطة اللفظ اللغوي الذي يصدر من الشاعر إلى المتلقي قصد تعريفه على الذات المعنية بالإحالة، فقد يتم ذلك باستعمال لفظ الضمير أو الاسم العلم (الظاهر) أو غيرهما، بحسب تقدير الشاعر للإمكانات الذهنية أو المادية المتاحة للقارئ المعني، ويرى "تمام حسان" بأن الإحالة هي «أن يشير عنصر لاحق إلى عنصر آخر سابق في سياق النص»[2]، ويرى أيضا بأنها «إشارة الدال إلى المدلول بصورة ما من صور اللفظ»[3]، وذلك يتم حسب رأيه بواسطة «إعادة ذكره أو إعادة معناه أو الإضمار له أو بالإشارة إليه أو وصفه بموصول أو صفة أو إلحاقه بالألف واللام نيابة عن ذلك»[4]، وعلى ضوء هذه المفاهيم نستخلص بأن الإحالة هي عملية معنوية ينشئها الشاعر في ذهن القارئ عن طريق إيراد ألفاظ مبهمة الدلالة يشير بها إلى أشياء أو مواقف أو أشخاص أو أحداث خارج النص سابقة عليه في سياق لغوي موجز بغية ربط النص اللاحق بالنص السابق بما يحقق الاستمرارية للنص والقراءة معا، ولعلماء اللسان رؤيتهم حول الإحالة، إذ يقسمونها إلى قسمين: إحالة نصية وإحالة مقامية، فأما النصية فهي التي تتم بإحدى الأدوات اللغوية داخل النص أي بإحالة لفظة على لفظة أخرى سابقة لها أو لاحقة في محتوى النص

---

(1)_ محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1991،ص17.

(2)_ تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ص108.

(3)_ المرجع نفسه، ص.ن.

(4)_ المرجع نفسه، ص113.

ذاته[1]، ويبدو أن هذا النوع ليس له علاقة مباشرة بموضوع دراستنا بقدر ما للنوع الثاني وهو الإحالة المقامية وهي التي تعني أن اللفظة في النص تحيل إلى شيء موجود في خارج النص، فتقوم اللفظة بربط اللغة بسياق المقام، ولذلك سميت أيضا بالإحالة الخارجية، وكأن بهذا المفهوم يشير اللسانيون إلى ما تعارف عليه البلاغيون بأن "لكل مقام مقال"، وقد ضرب هؤلاء الدارسون لهذا مثلا بقوله تعالى: ﴿إِنَّهُۥ لَقَوۡلُ رَسُولٖ كَرِيمٖ﴾[2].

فقصدوا وجود الضمير بنوعيه: البارز والمستتر وكذا المنفصل والمتصل في (الهاء في قوله: إنه) و(هو في قوله: وما هو) في صلب الآتين المذكورتين إذ نحتاج إلى البحث عن المحال إليه بهما خارج النص ومن أجل هذه الغاية نستند إلى السياق فهو الذي يسهل المهمة ويقود إلى معرفته، ونقصد بالسياق المقام، أو الرصيد المعرفي السابق الثاوي في الذاكرة، ولاشك أن المعني هنا هو القرآن الكريم حيث يتجلى بوضوح تام عندما نربط الآيتين بما سبقهما من الكلام المسترسل الذي يفضي إلى هذه الحقيقة العقدية[3]، هذا النوع الثاني هو الذي نتغي القبض بواسطته على مدى قدرة "الغماري" على استغلال هذه الآلية في الاتكاء على القديم لإنتاج الجديد دون الخضوع لسطوته، والتحرر من سلطته والانفلات من هيمنته إلى الأجواء والفضاءات الرحبة لممارسة حريته، وإن حسن استغلاله لآلية الإحالة هو ما يدلل على تجديده واستقلاليته، ويحقق له ما يصبو إليه من تميز وفرادة، وتنبغي الإشارة إلى أن بعضا من الدارسين اعتبر الإحالة ضربا من الإيجاز، مثل محمد مفتاح حين ركز حديثه على الإحالات التاريخية التي ترد في القصيدة –عموما– مشيرا إلى أنها كانت سنة متبعة في الشعر القديم داعما رأيه بكلام ابن رشيق الذي يفصله القرطاجني فيشترط على الشاعر الذي يستخدم هذه الآلية التناصية «بألا يفصل في ذكر الأحداث التاريخية وإنما يحيل على ما اشتهر منها وما أثر لاستخلاص العبرة ولتجنب المتلقي ما فعله السابقون من شرور ولحظه على مزيد من فعل الخيرات والمسارعة إليها»[4]، وقد عمدنا نحن إلى إدراج الإحالة ضمن آليات التناص للاعتبارين الاثنين مزاوجين بين الرمزية والإيجاز لأن الشاعر الغماري يرتكز في شحن بنيتيه السطحية والعميقة على التراث في جانبه التاريخي على وجه الخصوص لإنتاج دلالاته النصية الراهنة معولا على ما تنتجه الرموز التاريخية الحبلى بالمعاني والغنية بتوهجها المركز، فيصيب كبد تجربة القارئ ويضمن استقرار الأثر في نفسه

---

[1]_ أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1/2004، ص116.

[2]_ سورة الحاقة، الآيتان: 40 - 41.

[3]_ أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص122.

[4]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 127 - 128.

دون حاجة إلى اللغة الفضفاضة والعبارات الممططة، التي تثقل كاهل النص وتنتهك بريقه وألقه، ونستطيع نحن من خلال الإحالة إدراك التحول والإضافة الإبداعية والجمالية والمسحة الفنية التي يضفيها الشاعر على نصه فيوفق في بلوغ أهدافه، ولهذا الغرض فصلنا الإحالة عن الإيجاز لأننا سنخصه بحديث منفرد فيما سيأتي لأن لآلية الإيجاز مظاهرها في نص الغماري غير الإحالة التي تربط في نصه بين حديثه وسرد التاريخ عبر شخوصه الرامزة إلى الأحداث السابقة، كما تسهم في جعل النص منفتحا على مستويات التأويل والقراءات المتعددة والمتنوعة بالاعتماد على الرصيد المعرفي الذي يحوزه المتلقي هو أيضا، لأن الخلفية التاريخية تمثل الفضاء المشترك بين الشاعر وقارئه فهو بدوره يخزن المعلومات ويعيد إصدراها في المواضع التي يحتاجها ليتفاعل مع النص ويفسره بتوظيف البنى المتعلقة بآلية الإحالة مثل الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة وأدوات الربط وغيرها، هذه البنى أو العناصر الإحالية تسهم في الكشف عن مقاصد النص وتماسك وحداته الدلالية العامة، ولعل رصدنا لحركة الإحالة داخله، ورصد مدى توفيقها في الحفاظ على جسده من الترهل أو التفكك، هو الأمر الذي يغرينا بالدخول إلى فضائه المغلق، علنا نتمكن من تعرية غايته الدلالية من خلال فك شفرات رموزه واستكناه طاقتها الإيحائية من ناحية كما يجعلنا نتناول الإحالة مستقلة لغاية منهجية من ناحية أخرى.

بعودتنا إلى مدونة الشاعر نلاحظ أنه يحيل القارئ إلى أحداث تاريخية باستحضاره لجزئيات هامة ومحورية تفتح ذهنه على تراكم من الحراك التاريخي المتشعب، الذي دام فترة زمنية طويلة تمتد إلى عصر أو عصور تاريخية حاضرة في الذاكرة، يحدث هذا من خلال استدعاء شخصية تاريخية معينة فيتبن ارتداده واستناده على ذلك الكم الهائل من الذخيرة التراثية التاريخية بسبب من الأسباب التي تدفع أي مبدع لذلك، ولعل موقفه النفسي هو الأكثر سيطرة وهيمنة على حالته النفسية، والمهم هو أنه يختار من الأحداث والشخصيات ما يناسب هذا الموقف على اعتبار أن الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى، حيث يسعى الغماري إلى استثمارها ممتصا لطاقتها في نصه الجديد مبتغيا الإبداع والأصالة، ونبتغي نحن الكشف عنهما من خلال الوقوف عند ألوان الإحالات التي مارسها في نصه متداخلا ومتفاعلا مع تاريخية النص المتناص في شكله الموجز والمكثف فندرك اقتدار الشاعر على الصياغة البنائية المختزلة للأحداث الطويلة في تحاور متبادل بين نصين أحدهما قديم غائب وآخر جديد مجسد لرؤية الشاعر فيتبدى تمازجهما مع المنطق الذي انتهجه النص الحاضر كما في قوله:

يباح.. يا لصلاح الدين.. وانتفضت (حطين) تبحر في الآلام ذكراها

عانـــــيت ليلين من روم ومن ورم هذي بقاياه بل هذي بقـــــاياها

القادسية باسم البعث قد بعـــــثت والجاهلية تحيي اليوم عـــــزاها

لولا الحنيفة الخضراء ما اختصـــرت مسافة الضوء في عيني عينـــاها

لولاك ما انطلقت في الروع رايـــــتنا والقادسية لم يخطر مثنـــــــاها[1]

بمقاربة وتحليل رموز المقطع الداخلية التي هي عبارة عن مجموعة من أسماء تاريخية توحي بالكثير من الدلالات على عدد من الوقائع الماضية هي عبارة عن خيوط اتحدت بألوانها المختلفة من أجل حياكة نسج النص، حيث نجد الشاعر يتوسل بالإحالات المثبتة (يا لصلاح الدين – القادسية – مثناها – الروم...) لإحداث شعرية تؤهله للفرادة، ولعل ما يوحي لنا بهذه الخصوصية هو انزياحه عبر آلية الإحالة الإيجازية من اللغة المباشرة التقريرية (لغة التاريخ) إلى لغة أخرى زئبقية ترتكز أكثر على عوامل الإدهاش والغرابة والإغواء، وتتأبى عن الكبح والترويض، قاصدا اجتراح قيم دلالية وجمالية جديدة أصيلة، بالاستناد والاتكاء على التناص الموجز المتمثل في آلية الإحالة المنتجة لنص حاضر متميز بجماله وألقه ولكنه في الوقت ذاته يحتفظ لنصه الشعري بنسله وامتداده التاريخي التراثي، ويذود به عن أصالته ومكانته الشامخة وسط خضم من التيارات المتمردة على الذات والمنقلبة عن الأصل كما نلفي الشاعر في مواضع أخرى من مدونته يستحضر الحدث المؤطر بالماضي والمدثر بعتمة السكون فيعيد هيكلته بمهارته المعمارية، مدركا أن الذاكرة الجماعية تحتوي على مخزون كبير من الأسماء والأحداث ذات الحضور المرجعي اللافت.

– قرامطة باسم اليسار تنمروا

ومن فيئه شادوا القصور وأتخموا

وباسم الجراح الخضر سادوا وسودوا

فسيان لعن منهمو أو ترحم[2]

---

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص19 – 20.

[2]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص17 – 18.

-أنا لست من غزل ينام على الرؤى	**وإذا صـــحا فلكبوة وتعـــــثر**
طلل تقادم في النفوس وليـــــــته	**طلل لعبلة في قصائد عنـــــتر[1]**
-المصير المشبوب يبتلع اللـــــــيل	**وتعي.. إن رامها.. زغـــــــوان**
أي وكر زغوان يعشقه الـــــــعار	**وتصحو في هدبه الغـــــــربان**
تؤنس النفس.. تونس.. فاتخـــــذها	**في الفتوح الميـــناء.. يا حســـــان**
في حنايا المدينة البـــــكر ترســـــو	**سفن الفجر.. تورق الخلـــــجان**
ليس يمحو الزمـــان ما ســـــــــطر	**السيف، وما شاد للعلى قحـــطان[2]**

لجأ الشاعر إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء نصوصه ويشحنها بدفق إيحائي عميق، ورغم اختلاف الكلمات أو الأسماء المستخدمة فيما بينها من حيث طاقتها المحال إليها المخزونة في الذاكرة الجماعية (قرامطة – عبلة – عنتر – تونس – الفتوح – حسان – سفن الفجر – قحطان – زغوان...) غير أن هذه الطاقة الإيحائية تبلغ أوجها عندما وظفها الشاعر داخل فضاء نصوصه لأنه يدرك أنها تتمتع بنشاط حي في الوعي الجمعيووعي القارئ بصفة خاصة، فيعتمد على قوتها التأثيرية التي تباشر اشتغالها بمجرد ذكر علاماتها واستقرارها في ذهن المتلقي فتنتج حينئذ ثمارها المتمثلة في الهدف الأسمى الذي يتغياه الشاعر وهو تغيير الواقع المتردي الذي يشكل له مصدر قلقه وألمه ولاشك أن هذا الهدف الرئيس الذي يشمل الجزء الأكبر من مساحة النماذج المنتقاة والأهداف الفرعية المتعلقة بكل نموذج على حدة، تتحقق بتحقق الغاية المرهنة بالتداخل النصي في حد ذاته بمعنى وجوب معرفة الهدف من ذكر اسم كل شخصية من الشخصيات المستدعاة التي أوردناها، لأن الشاعر – باعتقادنا– حين يستقيها من عالمها الغائب فتحضر في فضاء نصه كبنية نصية فإن ذلك يعني «أن لها وظيفة معينة يجب كشفها وتحليلها ما دامت تأتي في سياق نصي محدد، وتتفاعل مع بنية نصية معينة»[3]مرتبطة بزمان ومكان الكتابة، ونعيز ذلك بدون تردد إلى الكثافة الإيحائية والثراء الدلالي اللذين تتمتع بهما تلك الشخصيات ذات القيم المرجعية سواء كانت إيجابية أم سلبية فيسهم في إضفاء مزيد من الدعم للنص لاسيما إذا سمح القارئ للعلامات.. الأسماء بالتحرك الحر في خياله، فإنها

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص13 .

[2]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص43 – 44.

[3]_ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1989، ص114.

ستنجح في إنتاج أثرها –لا محالة– في نفسه[1]وفي نفس كل قارئ متى تجددت القراءة ومتى ظلت الأسماء.. النصوص الغائبة تنتج أثرها ضمن مساحة التجربة الجمالية الحرة التي لا تقيد القارئ بتصور معين قد يجني على تذوقها ويفسد جماليتها.

و آلية الإحالة على الأحداث التاريخية التفصيلية المستفيضة هي محل التحول والتحوير لتلك التفاصيل عبر تلك العلامات اللغوية الدالة على الأسماء المستدعاة شخصية كانت أو مكانية أو أسماء أخرى كـــ (القدس – القادسية – حطين – الجاهلية – عجل – البوم...مثلا) فإن هي إلا عبارة عن جسور إحالية من شأنها إغواء القارئ وإغراقه في معين النص.

ورعاك صعد ينوء به الرجال وفي صـــبـــب

وقضى الأمير مجاهدا بين التآمر والريب

لك يا جزائر ما أسر وما أبان وما وهـــب[2]

هذه إحالة إيجازية يرجع من خلالها بالمتلقي إلى تراكم من الأحداث والدلالات التي تعكس كفاح الأمير عبد القادر الجزائري بلغة إيحائية تتناسب ومنطق النص ومعماريته.

وفي الموضع ذاته من القصيدة ذاتها "وسل الأمير" يتناص مع الغائب بوساطة الإحالة فيسلك المسلك ذاته في التأثير على القارئ باستخدامه اسم "أوراس".

وقضى الجهاد فمد أوراس شموسا من غضب

وامتد من أبعاده سبعا مضيئات خصب

بدماء من كانوا فكان الوعد يخترق الحجب[3]

يرتكز الشاعر على الضغط على نقاط التلاقي والتشارك بين وعيه ووعي قارئه الذي يجد نفسه مهيئا ومدفوعا إلى التمازج مع نص يحتوي اسم.. علامة الشخصية أو المكان الرمزيين، وإنه حين يتكئ على خلفيتهما الحبلى بالأحداث والمعاني متناصا معها، فإنه يرغب في الاستفادة من سياقاتها الماضية التي تتخذ المحال بهما غطاء شرعيا، ويراوغ عبر هذه الممارسة الفنية (الإحالة) الوضع القاهر الذي يراه فارضا حضوره المستمر منذ زمن مضى، وصولا إلى حاضر النص أيضا، وهو في حد ذاته

---

[1]_ عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص19.

[2]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص16.

[3]_ المصدر نفسه، ص17 - 18.

تبرير من الشاعر لاستحضار النص التاريخي في فضاء نصه ليكون عنصرا أساسيا في إنتاج دلالته الجديدة، حيث اكتفى الشاعر بمجرد الإحالة على الحدث بواسطة ذكر الشخصية، من خلال ذكر إحدى علاماتها وهي الصفة (الأمير) الدالة عليها، وكذا اسم المكان، لقناعته بأن انفتاح نصه على فضاء الواقع يرتكز على ثقل المرجعية التاريخية وعلى مكانتها لدى المتلقي، ثم على الدهشة وعلى الطاقة الجمالية التي يثيرها فيه، وهذا ما يشكل لدينا مكمن تجديده وإضافته الإبداعية بالإضافة إلى أهمية الأحداث التي «تمثل لدى الأجيال المختلفة تواصلا نفسيا واجتماعيا وثقافيا وحضاريا (يحمل) عوامل اصطفاء تفرز القيم التي تكون مناط الاعتزاز لدى الأمة»[1]، وما يعكس لدينا أيضا أهمية الإحالة بالنسبة لشاعرنا، فقد أسعفته دوما في حسن اختياره لشخوصه التي يستدرجها نحو نصه فتكون عناصر فاعلة في إبراز المعاني وتحديد الرؤى التي تنتاب النص وتطلق خيال الشاعر والمتلقي معا للتوغل في محيط التاريخ والسبح الآمن في معين عطائه والقبض على ذخائره المكنونة، لأن شخصياته وأمكنته المختارة لتكون مساهما داعما في إغناء التجربة وإثراء الفكرة، يجب أن تكون «مشحونة بمعنى مسبق يذكر بحقيقة خارجة عن النص، أو بمعرفة غير متصلة مباشرة به، فالأسماء المكانية تنشط ثقافته الجغرافية، والأسماء التاريخية توقظ مخزون معارفه عن الماضي على اختلاف مجالاته»[2]:

إن جن حبي.. ففي أعماقه وتـــــري ... ريان.. ذكراه أشواق النبـــــيينا

بكيت أندلسا من قبل.. قافـــــــية ... حرى.. بكيت العلى والمجد والدينا

زرعت في كل ركن من مساجـــــدها ... دمعا خضيلا.. وجفنا بات مــحزونا

وهبت آهاتك الخـــضراء "قــرطــبة" ... أغنية المجد.. هاجفــت أغـــانينا

* * *

مزارع الطهر.. أمست بعض قصـــتنا ... من الهـــــــزائم.. نهديها الدواوينا

وقبلها.. سرقت في الليل أغنيـــــتي ... ماذا فعـــــــلنا؟ ابتلعناها سكاكينا

---

[1]_ عبد الرحمن عطية: استلهام التراث في شعر ابن دراج القسطلي، مجلة قار يونس العلمية، عدد 1989/4، الجماهيرية الليبية، ص121.

[2]_ عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1998/1،ص141.

تظل.. تحفر في الأعماق.. في كبـــــدي تحز في رئـــــــتي ذكرى فلسطــينا[1]

من خلال المقطعين نستشف بأن الشاعر عندما يستخدم الاسم (أندلسا – قرطبة – فلسطين) فإنه يحاول ما استطاع أن يحترم رصيد القارئ الثقافي والمعرفي فيتقيد به ويلوذ بسلطته ويفيئ بظلاله الوارفة، وينهل من ثرائه، بغية تحقيق هدفه الإقناعي تجاه قارئه، وهو هدف أزلي تقليدي –كما نعلم– ذو توصيل عقلي يعتمد فيه الشاعر على المعنى الذي يفرزه النص، فيسخره لبلوغه وفوق هذا وذاك يحقق انفعاله التلقائي من خلال صناعة اللغة فيه[2]، وبقراءة متأنية يمكن اكتشاف الكثير من المؤشرات التي تبرهن على صحة ما ذهبنا إليه (أشواق النبيينا – بكيت أندلسا – قافية حرى – دمعا خضيلا – جفنا محزونا – جفت أغانينا – سرقت أغنيتي – تحفر في كبدي – ذكرى فلسطينا...) فنجد أن النص عبارة عن دفق من الكلمات المشيرة إلى حالة انفعالية تبلغ أوجها ودفق من مشاعر الألم والحسرة وعبارات تؤشر إلى بلاغة الممارسة الأسلوبية التي استخدمها الشاعر ليثبت أصالة نصه وقوة ابتداعه، اللذين نلمحهما من خلال استحضاره المراوغ للأسماء، القائم على كثير من التكثيف والإيحائية «إذ تصبح هذه الإشارات التراثية بمثابة اللمسة الفنية المركزة التي تساعد على تكثيف الصورة الفنية بما توحي به من دلالات، وتقيم في الوقت ذاته جدلا ذهنيا عند المتلقي يحتكم فيه إلى نتائج التجربة التراثية لكي يوازي بينها وبين الحدث الدارمي الماثل أمامه، كل هذا في نسق لغوي محكم»[3]، وسياق فني يحدث فعالية في النص، وعلى هذا الأساس يكمن دور الإحالة الفنية التي يعتمدها الشاعر في توجيه القارئ نحو السياق الذي يتضمن معاني وأفكار سبقت معرفتها من قبل الكاتب وقارئه معا فهي أعراف مودعة في الذاكرة الجماعية[4]، يمتح النص منها مادته الإنتاجية ولذلك يشكل السياق ضرورة للكتابة والقراءة معا سنعود إلى تفصيلها في دراستنا هذه، لكن اللافت في متن الشاعر أنه حين يوظف أسماءه الإيحائية التي يستقيها من التاريخ ومن التراث العربي والإسلامي والإنساني، فإنه لا يوظفها على أنها قيم إنتاجية تناصية اجترارية تغذي نصه بهدف إكسابه بريقا لا يستحقه أو معان تثقل كاهله، بلا إن الأمر مختلف تماما لديه، إنه يعيد صياغتها وتقديمها للقارئ بوصفها رموز تنتمي للسياقين المعاصر والماضي، تمثل الإحالة إليهما وفيما بينهما جسرا للتواصل ممتدا لا متناهيا، حيث تسهم إحالاته التاريخية في جعل نصه منفتحا على مستويات التأويل والقراءة

---

(1)_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص87 – 88.

(2)_ عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص51 – 52.

(3)_ عبير أبو زيد: شعر فدوى طوقان، جماليات التشكيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط2007/1، ص197.

(4)_ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص12.

المتنوعة، اعتمادا على ما يحوزه القارئ من خلفية معرفية تاريخية تعمل على كشف مقاصد النص، كما تحقق هذه الإحالات تماسك بنائه ومعماريته:

-"خضراء" يا بنت الكتـــاب تواثبي إن أرجفت "هند" وجنت "خيبر"!
شدى على الجرح المـــطير.. وإنـــه جرح بأسرار الوصـــــــال يخبـــر
فعلى ظلالك رايـــــــــة بدريـــة وسبيل مجدك للشعوب تـــحرر[1]

- "صلاح الدين" يا سيف الكرامة ملء ماضينا
ويا رفضا تواثب في شفاه الدهر "حطينا"
ويا ضوءا تسافر عبر ذكراه مآقينا[2]

- أغني الحياه
بعينك يمرح مهر الحياه
يمتد "خالد" سيفا من الله
يمتد شلال آت..[3]

-ويـــورق الفـــارس البـــدري ملحمة تأبى الجزائر رمز الليل.. تأبـــــاه
تأبى الجزائر أن ترد قافلـــــــــــــتي أن يسلب الطهر من عيني فأنعـــاه
أن يضرب الخنجر الغربي في وطـــــني فيرتوي من سراب الوعد أقصـــاه
لف الجهاد ضباب العصر وانتحـــرت خيوله.. وتحامى الدرب ذكـــــراه
لا بدر لا فارس اليرموك يمـــــــطرنا جيلا على العصر يحييه ويحـــــياه
ولا "علي" الجهاد المر يشرق مـــــــن صفين.. سيفا إلهيا.. فنهـــــــواه[4]

---

[1]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص133.
[2]_ مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص164.
[3]_ مصطفى الغماري: قراءة في زمن الجهاد، ص28.
[4]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص37.

يلاحظ سيل من الأسماء المحيلة على طفح من الإيحاءات والدلالات التاريخية المتزاحمة التي تنتقل إلى النص فتتمازج مع رؤيته ومنطقه لكنها تتحد لتشكل الرؤية الرئيسة والمهيمنة، وتعكس أمواج المشاعر المتلاطمة في نفس الشاعر، المتدافعة لأجل إحداث الدهشة والمفاجأة والإثارة بحسن استغلاله لهذه الآلية التناصية التي أعفته في حركته وتنقله السلس بين مشاهد نصوصه، وأغرت القارئ بالتوغل في طبقات النص العميقة واستضاءة دهاليزها الدامسة، وهي الغاية ذاتها التي نشهدها لدى الشاعر في توظيف أسمائه ذات الأبعاد التاريخية فيشير بها إلى أحداث خارجية ضمن سياق لغوي موجز يتغي الربط الزماني بين النصين السابق واللاحق، وهي أسماء شخصية ومكانية كثيرة تتوزع على فضاءات نصوص دواوينه، ومنها ما يتكرر ذكره في مواضع متعددة من الديوان ذاته تارة وفي النص ذاته تارة أخرى، وبين الدواوين تارة ثالثة، تتوالد في تجربة الشاعر بتوالد تفاصيل معاناته الداخلية فهي تمثل له جزءا مهما في علاج أزمته وأزمة واقع مجتمعه.

و إن ما يلفت النظر فيما سبق من النصوص جميعا هو التركيز على حالات التحول التي تمر بها الذات الشاعرة في حالة تماسها مع الذات التاريخية، حيث تمثل نقطة ساخنة في منظور النص الحاضر الذي يعتبر امتدادا للنص الغائب في عرف الشاعر، مما يحدث انسجاما دلاليا بين النصين واندماجا لأجوائهما النفسية، فيتيح للتأويل منفذا يربط بين المدلولات القديمة والجديدة من خلال الإحالات التناصية بوساطة الأسماء المستحضرة المتفاعلة مع معاناة الذات الشاعرة، لأنها وجدت في الأحداث التاريخية المحال إليها زادا نصيا استثمرته في تنشيط وتنمية لعبة الخفاء والتجلي التي مارستها في النص الحاضر المتضمن للرؤية الجديدة، كما كان دورها واضحا في بناء النصوص وتماسكها واتساقها، ويبرز من خلالها دور الشاعر في استدراج المتلقي إلى عالم التأويل والتفسير، وسعة المدلول والدلالة، وإسهامه في بناء النص من جديد، فيقوم بإغناء نصه، ويترك للمتلقي مجاله ليشعر بذاته وبمتعة التلقي وإعمال الفكر وتحريك الذاكرة، انطلاقا من أن الشاعر يعامل المتلقي على أنه متلق واع يكفيه التلميح ويجزيه عن التصريح بما هو خارج النص ليربط لغته بالحدث فينغمس القارئ في الموضوع فيلج فضاءات الفكر والوجدان من خلال سعيه إلى فك ما أبهم وتحليل الاستفهامات التي تعلق بذهنه فيجد لها أجوبة، معتمدا على خلفيته المعرفية وعلى درايته التفصيلية بتلك الأحداث وبتلك الأنساق اللغوية التي استخدمها الشاعر لتوفير التناسق والانسجام بين داخل وخارج النص، وإدخال عنصر التشويق والجذب لتوفير اللذة والمتعة، والإلحاح المستمر من أجل فهم المقاصد مهما تمنع النص.

ويتبين لنا في ظل تطبيق آلية الإحالة على خارج النص، الحضور المكتمل لرؤى النصوص في

شكل متكامل ومنسجم ومنفتح للقراءة وإعادة النظر المتجددة، من أجل المشاركة والإنتاج والتأويل الدائم للغموض، بسبب عدم مباشرة الدلالات وعدم تكثيف الشاعر للعناصر اللغوية التنسيقية التي تؤدي كثرتها إلى جمود نصه في الزمان والمكان من غير غلو في التعمية التي تمنع القارئ من التواصل مع النص بل إنها أكسبت النص مرونة وتجددا واستمرار الحياة فيه.

ثانيا: إستراتيجية السياق contexte stratégique

يهتم البحث بالحديث عن السياق باعتباره –وفق منهج الدراسة– وسيلة هامة للفهم، حيث تتجلى أهميته في تدقيق معاني الكلمة الواحدة في مواقع الكلام المختلفة، وتكمن أهميته أيضا في كون الدراسة تصنفه ضمن الآليات التي يرتكز عليها الشاعر الغماري في إكساب نصه الجدة والتحول والتمكين لرؤيته وفق منظوره الإيديولوجي الخاص وإبراز ذوقه الفني المتميز، حيث سنتخذ قول "فندريس" أحد العوامل المضيئة لهذا المنحى الذي يبين دور السياق في تحقيق التماسك النصي وإثبات التواصل بين النصوص حيث يرى بأن السياق هو الذي «يعين قيمة الكلمة... إذ أن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديدا مؤقتا، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها، على الرغم من المعاني المتفرعة التي في وسعها أن تدل عليها، والسياق أيضا هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية»[1]، سيكون هذا القول بمثابة المفتاح الذي يسمح لنا بالدخول إلى عوالم النص الحاضر، ويشرع لنا الحفر في طبقاته لاكتشاف التداخل بين السياقات هذه المرة ومعرفة مدى نجاح الشاعر في الاستفادة من الدلالات الماضية للكلمة، لإنشاء قيمة حضورية مضافة لها من خلال السياق الجديد، الذي تفرضه اللحظة الراهنة وراهنية التجربة الذاتية التي يفترض أنها تستغل الثراء اللغوي المتعدد الاستعمالات ماضيا وحاضرا للتعبير عن مقتضيات أحوال معينة، ليس بالضرورة أن تكون متشابهة تماما مع أحوال سابقة أخرى، يتولد عن ذلك معنى جديد يقصده الشاعر قصدا ويفهمه المتلقي بعد فهمه المفترض للسياق المتداخل مع سياق النص الشعري الحاضر، من خلال إدراكه للعلاقة القائمة بين القديم والجديد، وانطلاقا من هذا المفهوم نتساءل هل تنخلع العبارات التي يستخدمها الشاعر في تناصه من دلالاتها السياقية السابقة تماما لتوظف في سياق جديد، أم ترد في النص بدلالاتها كاملة، أم بشيء منها أم يختلف الأمر فكل استخدام بحسبه؟

---

[1]_ جوزيف فندريس: اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية – مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، 1950، ص231.

نتبين من خلال هذا الاستفهام أننا بصدد الكشف عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية التي يحققها النص الحاضر بتوظيف الشاعر للنص الغائب متجاوزا مجرد ذكر النص القديم إلى مستوى الاسترفاد والاستحياء من أجل خلق سياق جديد يتلاقح مع سياق سابق له من أجل إنماء التجربة الشعرية، ومن ثم يجب أن يكون تعامل الشاعر مع السياق الماضي، على أساس إدراكه الجيد لأبعاده الدلالية والجمالية وتحويلها إلى بؤرة إشعاعات إيحائية لإثراء نصه بالصياغة المناسبة للسياق الملائم للرؤية والطبيعة الفكرية والجمالية التي تسديها تجربته وتتفاعل معها، ويعيد تشكيل السياق الماضي أيضا بتطوير بعده المفاهيمي والفني للقيام بعملية تحويل جديدة لإنتاج نصه الإبداعي الذي يكون مرتبطا –لا محالة– بالجذور، وهكذا يتضح مما تقدم بسطه أن السياق أساس في عملية بناء النص وهو محوره الذي ينظم علاقاته الداخلية والخارجية في آن، وفي انعدامه يظهر وأن النص عبارة عن مقاطع صوتيه غير مفهومة، فهو إذن الذي ينتج نصا متماسكا، يتشكل من شبكة نسيجية عبارة عن مكونات لفظية ودلالية مترابطة ومتناسقة، مفضية إلى نجاحه واستمراره وإلى فهمه الصحيح ويكون مؤشرا على مدى حيوية الشاعر وشاهدا على إضافاته وبصماته وآثار روحه المجددة والمتميزة.

ويحدث للشاعر في كثير من الأحيان أن يجد نفسه متجاوزا للتنظيم اللغوي الصارم، فلا يحافظ عليه حين لا يسعفه في الإدلاء بانفعالاته وتدفقه الشعوري فلا يخضع لصرامته ولا لاطراد أنساقه المعينة «وإنما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات أو تكراريات أو منبهات أسلوبية، تبدو في شكل دفقات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد»[1].

حيث يجتهد الشاعر في إجادة الصياغة المناسبة لهذه الحال التي تطلق فيها، أي بمراعاة البعدين الزماني والمكاني التي تحدث فيهما ويلزمه أيضا بأن يختار الألفاظ وينزلها منازلها في البنية اللفظية وألا يخل في تعليق بعضها ببعض، لأن ذلك سيؤدي حتما إلى الإخلال بالمعنى المراد تأديته، فكل بنية معنوية لها بنية لفظية، تناسبها وتواتيها، وقد ضرب الجرجاني لذلك مثلا بقوله «فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كل كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد، وبنسقه المخصوص أبان، المراد نحو أن تقول في: قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل – منزل قفا ذكرى من نبكي حبيب أخرجته من

[1]_ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1994، ص290.

كمال البيان إلى مجال الهذيان»[1]، ويتجلى لنا من خلال هذا المثال أن المعنى الذي قصده الشاعر واحد ومحدد لكن يمكن لمجموعة من الناظمين أن يعبر كل منهم عليه بألفاظ متعددة لكن الصياغة الأقرب والأكثر إصابة لعمق المعنى هي التي يجب أن تختار من كل تلك البنى والأكثر ملاءمة وتناسبا لمقتضى الحال ومستوى المقام الذي ترد فيهما، كما يتجلى لنا أيضا بأن الفرادة والتميز اللذين نلمحهما في نص الغماري الذي يتعلق سياقه بسياق خارج النص المحيل عليه تبرز من حسن استخدامه لبنية لفظية مطابقة للبنية المعنوية العميقة التي يسعى إلى إبرازها متوسلا بلغته الغامضة وأسلوبه المبهم الصانعين للدهشة والمفاجأة والمغريين للقارئ بالبحث عنها في طبقات النص، وهو ما يجلي لنا وجه الاختلاف والفرق بين السياقين السابق واللاحق ويدلل على التجديد والتميز، فعلى حسب درجة المطابقة يكون التفاوت في نظم الكلام بتفاوت درجات البلاغة فيه وقد أشار الجرجاني إلى ذلك قائلا: «وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد كذلك يفضل بعض الكلام بعضا ويتقدم منه الشيء الشيء، ثم يزداد من فضله ذلك ويترقى منزلة فوق منزلته... حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع وتحسر الظنون وتسقط القوى وتسوى الأقدام في العجز»[2]، وقد حدد الجاحظ قبله المرتبة الهامة للإجادة في الكلام وإصابة جوهر البلاغة بمراعاة أقدار ثلاثة قائلا: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[3]، أما القزويني فقد عزى التفوق والإجادة في الكلام هو أيضا إلى درجة مطابقته لمقتضى الحال، محاذيا حذو الشيخ الإمام عبد القاهر في تسمية ذلك بالنظم، وأن التفاوت بين المتكلمين يرجع إلى مستوى التزام كل منهم بالمطابقة قائلا: «وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب وانحطاطه بعدم مطابقته له»[4]، ثم يبين بأن مقتضى الحال كل بحسبه أي يختلف ويتعدد، ولذا يوجه المتكلم اللبق إلى ضرورة معرفة هذه الأحوال قائلا: «ومقتضى الحال مختلف، فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام

---

[1]_ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص64.

[2]_ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص29.

[3]_ الجاحظ: البيان والتبيين، ص93.

[4]_ جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط1993/3، ج1، ص43.

الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة...»[1]، وبعد تحديد أهمية السياق والعلاقات التي تربطه بالكلام والمعنى والفهم، سنحاول استجلاء هذه الأهمية أيضا بربط السياق بالنظرة الاستشرافية التي يتبناها الشاعر في نصه ورؤيته للعالم انطلاقا من قراءاته الفاحصة للأحوال السابقة والمعاصرة وبامتلاكه لأدوات الاستشراف «يستطيع أن يرى بحدة بصيرته ما لا يرى ببصره برؤيا استشرافية تكشف له العالم بوضوح وتمكنه من قراءة الأحداث الجسام وسبر أغوارها... من خلال معطيات الواقع»[2]، أو اللحظة الراهنة التي يعيشها الشاعر وتشكل تجربته، وهي التي نصطلح على تسميتها في هذا الحيز من الحديث بـــ"السياق" الذي نعتبره أحد المكونات الأساسية لرؤيا الشاعر الاستشرافية وهي من خصوصيات نصه الحاضر، فلن تكون متماهية كلية بالضرورة مع الحال المتناص معها في النص السابق، إذ لكل نص سياقه الخاص، ومقتضى حاله الذي يتعلق به، والبنية اللفظية لكليهما خير شاهد على تنوعهما، فللنص الحاضر لغته الاستشرافية المشكلة «لحضورها في أدواته محافظة على قيمتها الجمالية والفنية، ولا تخرج عن حيزها الجمالي بل تظل تتحرك»[3] في عالم النص الشعري مجسدة لرؤيا الشاعر المستقبلية ومدللة على استقلاليته الإبداعية، كما يتجلى في النص الآتي:

هل يسمع الجرح شكوانا ويلتئم؟

وهل يفجر نار الجيل "معتصم"؟

وهل سينشر ما يطوي الزمان غدا

وهل سيطويك يا أوراق من هزموا؟

أجل.. وفي كبرياء الدرب يا وطني

جرح يثور بسيف الفتح.. ينتقم

آت هو المارد العملاق يا وطني

آت.. ليورق في موالك الحلم

آت.. لتزهر نار الدرب واعدة

---

[1]_ المصدر السابق، ج1، ص42 - 43.

[2]_ عبد الرحمن العكيمي: الاستشراف في النص، دراسة نقدية في استشراف المستقبل، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1/2010،ص11 - 12.

[3]_ المرجع نفسه، ص12.

غيومها عن أغاني الضوء تبتسم

برغم علوك يا "فرعون" تزرعنا

بيارق النصر.. لا شكوى ولا ألم[1]

يتعانق السياقان الماضي مع الحاضر، ولكل منهما حال وواقع يتعلق به، فينجر ميلاد رؤيا الشاعر الاستشرافية من رحم تزاوجهما لكنها رؤيا لها طعمها ولونها ورائحتها المعاصرة الخاصة تعكس مفهوم الشاعر لطبيعة الواقع وطريقة التغيير، وبلغة تستشرف وتقتحم المستقبل المتناهي بغموضه، وتزرع شفرات في ثناياه بواسطة أسلوب الاستفهام التسويقي والتحريضي الذي يتكرر في النص ليبث في القارئ لهفة الاطلاع وإغوائه على معرفة الحقيقة التي يلفها في طياته (هل يسمع؟ – هل يفجر وهل سينشر؟ – وهل سيطويك؟) كلها استفهامات تتطلع إلى الأفق وتحيك مشهدا مشوبا بالحذر والترقب وانتظار المفاجأة القادمة مع الجديد، الذي تصنعه آلة التغيير المخلصة المقبلة من الماضي (معتصم – المارد العملاق – آت.. آت.. آت) ويتجلى تشبث الشاعر بالسياق القديم حيث يعتقد أنه يمهد الطريق للحل ويسهم في تثبيت معاني سياق النص الجديد من خلال الألفاظ المستعملة (آت – يورق – تزهر – أغاني – تبتسم – النصر) ذات الطابع الاستشرافي وهي عبارة عن مفاتيح رؤيوية تجعل القارئ في حالة تأهب وترقب، ثم تجعله أيضا يتلذذ ويندهش بانتظار النتائج، ثم إن استرجاع السياقات القديمة التي توحي بها الأسماء المستحضرة في النص (المعتصم – سيف الفتح – فرعون) جيء بها لخدمة السياق الجديد وإثراء معانيه ودعم الرؤيا التي يتبناها الشاعر.

الشاعر الغماري مشغول بالهم العربي والإسلامي مثل الكثير من الشعراء، ويلتزم بقضايا أمته الإسلامية وبأزماتها المتواصلة والتي لا تنتهي، لذلك فهو دائب القراءة للواقع بكل معطياته لاسيما القضايا المتعلقة بالعقيدة الإسلامية فشكل له ذلك رؤى كثيرة باتجاه العالم المثقل بالهموم والغموض والمتناقضات، حيث ينتهي دوما في قراءاته ومعالجاته لما أشكل من الأمور إلى قناعة واحدة هي ضرورة العودة إلى الإسلام الصحيح الذي ظلم وجني عليه أكثر، من أبنائه وتعرض للجحود والنكران من أتباعه الذين أساءوا إليه بسبب الجهل أو بسبب الانبهار بأعدائه أو بسبب خيانة الضمير والأمة، لذلك نجد نصه يزخر بعلامات العودة إلى ماضي العزة والكرامة والسؤدد فتكون سياقاته ميدانا خصبا لإغناء سياق نصه ومعانيه.

---

[1]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص109 - 110.

جاء السلام، وكان العرب مطلـــــعه ... فأنقذوا الناس من ذل الجـــــبايات

جاء السلام فعز العالـــــــــمون بـــه ... ورفرف السلم في دنيا العـــــداوات

وغردت في السنى الزاهي بـــشـــائره ... تجوب للنصر أقطارا فـــــسيحات

به ارتفعنا فكان النصر حـــــــادينا ... على طريق الضحى تـــــهتز راياتي

وكم سمونا فكان الفـــجر يحضنـــنا ... واليمن في دمنا دفق الـــــرسالات

نور النبوءات يرعانا ونـــــــحرسه ... وكم تعهدنا نور النـــــــــبوءات

لنا بكل بلاد الله مكـــــــــــرمة ... عذراء تلبسنا فخر الكـــــــــرامات

في كل أرض لنا حول كأن عـــــصا ... موسى بأيماننا تسعى لغـــــــــايات

جاء السلام فراح الليل منـــــــدحرا ... من دفقة النور في هدب السمـــاوات

جاء السلام فرفت في ملامـــــــحه ... عروبتي تتغنى بانتـــــــــــتـــصارات

قصيدة النصر بالأمجاد حـــــــافلة ... تدفق العز فيها ضـــــــــوء آيـــات

واليوم واخجلي أودت بألـــــــــوبتي ... نوائب في ليال مـــــــــــدلهمات

وغاض عزي ينابيع السنى نـــــضبت ... أبيح عرضي فما قـــــامت قياماتي

وشل ساعدي المفتول حـــــــــطمه ... ليل يصعد بـــــؤسي وانتكاساتي

تساءل الكون ما بال الألى ســـــعدوا ... يشقون ماذا دهاهم من مـــلـــــمات

أبدل العرب بل زاغت ضـــــمائرهم ... فأنكروا دينهم باسم الخـــــــرافات

وما يزالون في خلف وفي جـــــــدل ... لوحدة رأيهـــم أم لاتحـــــــادات

يكفي العروبة ما غصت ومـــا شرقت ... يكفي العروبة من بؤس وويـــلات

فكم سكرنا، فما عدنا نفـــــــكر في ... أوطاننا الخضر تعنـــو للعـــــصابات

حتى ظننا وبعض الظن مهـــــــــزلة ... قرع القنابل من قرع الزجاجـــــات

ثم انتفضنا، وكان السيف من خشب ... وكان عسكـــرنا تمثال نـــــــحات

كفى – كفى من خداع أو مســـاومة فكم خدعنا بأوهـــام الدعـــــايات[1]

بالقراءة الفاحصة وبإمعان النظر في النص نلمح الحضور المكثف للغة الرائية ضمن سياق تجتمع فيه الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل لأن الشاعر صاحب رؤيا إستراتيجية تستقرئ الواقع في جميع حيثياته ومن كل جوانبه، وتضع اليد على الجرح الحقيقي الغائر في جسد الأمة العربية وأن الذي يعمق الجرح ويعمق المعاناة هو المقارنة التي يجريها الشاعر بين عصرين، لكل عصر منهما سياق يختلف عن الآخر، وكلاهما ساعد على تعيين دلالة الصيغة على المعنى المراد الذي يسوقه النص الحاضر، رغم اتحاد اللفظ (عصا موسى)، لكن الذي فرق بين المعنيين والتأكيد على إيراد المعنى الجديد هو سياق النص الشعري، لاسيما باستعمال حرف النصب (كأن) الذي يدل على الشبه المعنوي وليس المادي لاستحالة وجود الوسيلة المادية (العصا) لأن سياقها محدد بزمان ومكان معينين، ولعل الشاعر قد أحسن اختيار الكلمات ووضعها في موضعها الصحيح، فأكسبها ميزة موحية بالمعنى عندما وضعها في سياقها الملائم، وقد حقق بذلك استقلاليته بنشدانه لحضور الصدق الفني في نصه والصدق في التعبير، ويستشف ذلك من أثر سياق نصه في توجيه معناه وتحويل دلالته ولاسيما استخدامه للصور الفنية التي زادت المعاني إشراقة والأسلوب توهجا ومنها (جاء السلام – رفرق السلم – كان الفجر يحضننا – اليمن في دمنا – راح الليل مندحرا – تدفق العز فيها...) وكذا ثراء النص بالمجازات والانزياحات اللفظية المعبرة عن سياق الموقف مثل (قصيدة النصر – أبيح عرضي – ساعدي المفتول – حطمه ليل يصعد بؤسي – تساءل الكون – فكم سكرنا – قرع القنابل من قرع الزجاجات) فاحتفال النص بالصور البيانية والانزياحات طوعه الشاعر فاستجاب لتدفقه الشعوري فأغنى التجربة الشعرية، وكان خير المعبر الصادق السلس بعفوية وطلاقة عن موقفه ورسم معالم شخصيته التجديدية المستقلة، كما تتضح أيضا قيمة الدلالة اللغوية في النص من خلال تعالق الألفاظ ببعضها البعض محدثة التكامل والانسجام المفضيان إلى حدوث المعنى واستقراره في ذهن القارئ حيث يسهل عليه التفاعل مع التجربة ومعايشتها بربط السياق القديم والجديد، ويبرز تجديد الغماري واستقلاليته ولمحته المضافة من خلال تساوق كلمات نصه الآنية مع كلمات النص المتناص معه، ووضعهما في التركيب الجديد الذي يقتضي التناسب والتوافق في الدلالة الفرعية، والمساهمة مع التراكيب الأخرى في الدلالة المركزية.

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص15 – 18.

عجبا يهيم الوجد في شفتي

أمدا.. ويزرع في دمي مهرا

و الحالمون الحالمون على

أبعادهم مصلوبة "زهرا"

مشلولة ما رف خاطرها

بعدا يحوب الماء والجمرا

وكأنها يا فجر ما انطلقت

تهب الزمان الضوء والكبرا

تمتد يا فجر الهوى "أحدا"

وتميد في صحرائنا "بدرا"

* * *

إني لأرقب فيك ذاكرتي

"طهران" تزرعها مدى حرا

ليرف زيتوني ودواليتي

عبر الدروب مساكبا خضرا

أطوي إليك البعد يقرؤني

شعري.. وأزهر في المدى بشرى

و أثور في عينيك ملتئما

جرحي.. وأكفر بالدجى كفرا[1]

نلاحظ من القراءة الأولى للنص أن المستويات التركيبة والدلالية تتشابك وتتفاعل فيما بينها بحيث ينتج عنها حزمة من الدلالات الموحدة التي تفضي إلى كشف بؤرة النص وتحديد محوره

[1]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق بن طهران، ص63 - 64.

الأساسي الذي يعكسه السياق متحدا هو أيضا مع سياق النص الغائب وهو المتمثل في تعرض الذات الشاعرة ضمن ذات الجماعة إلى أزمة مؤلمة لكنها لم تعدم الأمل، بل أنها تحلم بالانفراج المنبعث عبر فجر ينشر الضياء، توحي بذلك الصيغ اللغوية المبتكرة، التي يحاول قصدا تحريفها عن دلالاتها السابقة وشحنها بدلالات جديدة بوساطة اللغة وألفاظ رمزية مشفرة يهيمن فيها الفعل المضارع على المشهد ينسج خيوطه الزمنية على الحدث فيحتضنه لأنه يتلاءم مع سياق النص (يهيم – يزرع – يحوب – تهب – تمتد – تميد – أرقب)، فتساعد هذه الأفعال بدلالتها الزمنية على إبراز مكامن النفس الحالمة المتوجهة إلى الأفق تنتظر غدا جديدا، وتتوقع مستقبلا واعدا بالحرية والسلام (تزرعها مدى حرا – يرف زيتوني ودواليتي – مساكبا خضرا – أزهر في المدى بشرى) وتفعم بالثقة والقناعة التامة التي لا يراودها الشك في تحقق الحلم، واعتماده إلى استعمال صيغة الحال (زهرا – أحدا – بدرا – أمدا – ملتئما...) عمق تلك الدلالات حين أكدها وأطلقها باستعماله للتنوين بالنصب فيفهم من ذلك بأن تحقق الحلم أمر بات لا مراء فيه لأن ذلك مقطوع بتدخل الظروف الخارجية (أحد – بدر) التي يسوقها النص الغائب، فهي الحاسمة بطبيعتها المعروفة في الذاكرة الجماعية وذاكرة المتلقي على وجه خاص، وقد وفق الشاعر في إحداث التوافق بين سياقي اللفظتين المذكورتين عندما وضعهما في تركيب وسياق له علاقة بالنص الشعري الأمر الذي ينقلهما من معناهما الشائع المصطلح عليهما في الذاكرة إلى معناهما الخاص المتعلق بالنص الحاضر وإدخالهما في المعجم الشعري الخاص بالشاعر نتيجة تلاقح فكري بين لغته ورؤياه النصيتين.

ولعلنا نتلمس الجدة أيضا في نص الغماري من خلال ما يقوم به سياق نصه من تحديد للعلاقات الداخلية بين الكلمات والتراكيب من حيث مدى تلاؤمها وموافقتها للدلالة العامة للنص – كما أوضحنا سابقا– ثم تحديد العلاقة الخارجية مثل ذلك بين النص الغائب والحاضر من حيث تداخل السياقين، وبناء عليه يمكننا أن نتلقى الفهم الجيد للنص الشعري الماثل، ومن خلال إدراك هذه العلاقات يأتي دور السياق في مساعدتنا على استجلاء الغموضات التي تلف جسد المعاني الثاوية في البنية العميقة للنص، باعتباره آلية تناصية تمكن الشاعر من إدراك واختيار السياقات التي تصلح بأن تكون مجالا لصياغاته الإبداعية بالاعتماد على المخزون اللغوي وسياقات النصوص السابقة قابعة في قعر الذاكرة فتكون إما صدى لتجربة مماثلة لتجربة الشاعر الحالية وإما صدرت انعكاسا لتجربة أخرى تربطها بتجربة الشاعر علاقة من العلاقات التناصية الأخرى، ومن علاقات التماثل قوله:

مأواك في الغاب.. يا موال مأوانا

وجرح لحنك في الأعماق شكوانا

ها نحن بين ضلوع الليل ولولة

و الناس من حولنا يفشون نجوانا

و الكون مقبرة خرساء ما رعشت

أهابنا.. ما ارتوى بالآه جفنانا

يا حادي الألم المسحور في دمنا

هل رعشة الآه بعض من خطايانا

يمتصنا الحقد.. "قابيل" على يده

دم "لهابيل".. جل الجرح أحزانا

وما لآدم من سمع ومن بصر

لو شاهد الجرح.. ضم الجرح أجفانا[1]

يدل على تماثل التجربة واتحاد السياق بين النصين الغائب والحاضر استخدام الشاعر للضميرين "نون الجماعة" – "نحن" الدالين على الجماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه والموضوع المشترك (الحقد) مبعث الألم والأسى، كما استخدم لتغذية هذه التجربة الشعورية الألفاظ المناسبة ذات الدلالات المشعة بنبرة من الحزن تخيم على محيط النص (الغاب – جرح – الليل – ولولة – مقبرة – الآه – الألم...) ولكي يفصل الشاعر بين السياقين القديم والجديد مع الاحتفاظ بخيط التواصل بينهما استخدم الجملة الفعلية المبتدئة بالفعل المضارع (يمتص) الذي يوحي بمعنى الاستيلاء والشمول والاستغراق، من حيث معناه اللغوي ومن حيث الزمن، فحدث الامتصاص يقع الآن ولازال مستمرا إلى المستقبل وقد لجأ الشاعر إلى تحريف اللغة والانزياح بها نحو الدلالة على الحقيقة الواقعة، وكي تسعفه على تصوير الحالة النفيسة المتأزمة، كما تعمد ترك الفراغ أو البياض بين التراكيب (النقطتان) ليقوم القارئ بملأ ذلك الفراغ بكنه العلاقة المنطقية التي تربط بين السياقين وتفسير وتأويل أسباب

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص101.

الجرح الذي أصيبت به "النحن" أي الجماعة التي ينتهي نسبها إلى أصل واحد، ولعل ذكره الصريح في النص هو الذي عمق السياق ودقق الفهم ووثق العلاقة المباشرة بن النصين المتناصين (آدم)، والإيحاء في الوقت ذاته بالاعتراف بعدم التفلت كلية من سلطة السياق القديم، لأن وجوده ضرورة لإثراء دلالة السياق الجديد وكنموذج من علاقة التخالف، نصه الذي يتناص فيه مع شخصية "بابلو نيرودا" الشاعر الشيلي صاحب الاتجاه الشيوعي المتشدد، حيث يتبنى الدعوة لهذا التيار ويعتقد أنه الحل الأمثل لكل مشكلات العالم، ولذلك يشن ثورته وتمرده على التيارات المخالفة، ويسخر إبداعه للدعاية له والمنافحة عنه ضد خصومه، فيخاطب الغماري هذه الشخصية المتوهجة المثقلة بالمعاني والدلالات التي تصب في سياق معين، هو الذي يمثل جوهر الاختلاف بين الشاعرين من حيث المبدأ ومن حيث المضمون أيضا بطبيعة الحال:

إيه نيرودا.. لو قرأت كتابي

لرأيت الخلود يسقيك نهلا

ولرف القيثار أخضر نشوان

يضم الحياة عطرا وفلا

وجرى الوحي في لسانك أضواء

تصب الربيع... طيبا وظلا

لو قرأت القرآن ما كنت إلا ثائرا

في الوجود.. ينشد عدلا

فكتابي العظيم.. ينبوع سر

ضل من يجهل الحقيقة... ضلا

ملؤه العدل.. لا صراع مرير

جل في الخافقين.. حكما.. جلا[1]

[1]_المصدر السابق، ص46.

يتضح تعاكس السياقين لاختلاف الاتجاهين من خلال لغة النص ذات الخطاب المباشر الذي تندر فيه الرمزية، وهو أسلوب انتهجه لأنه ربما في موقف المناظر فيحتاج إلى استخدام آليات الحجاج، ومن بينها إرخاء العنان للطرف المحاجج لاستدراجه واحتوائه ودفعه إلى التسليم بالاتجاه المقابل، كبديل مثالي لاتجاهه الذي قضى جهده الفني والسياسي يرافع عنه، ويدعو إليه بعد إقناعه بعدم فاعليته من خلال تعريفه بالاتجاه الجديد (رأيت الخلود – يسقيك نهلا – يضم الحياة عطرا وفلا – تصب الربيع...)، وتأكيده لسلامته وصحته (جرى الوحي في لسانك أضواء – ضل ضلا) ونفيه لصحة اتجاه الخصم (صراع مرير) ودحض لمضمونه (ضل من يجهل الحقيقة ضلا)، والإقرار له بالكفاءة والاقتدار في طلب الحق (ثائر ينشد عدلا) واستخدامه حرف امتناع الامتناع (لو) الذي يفيد التمني، أي تمني وقوع الحدث (قراءة القرآن)، فوردت "لو" في سياق الكلام لتصل بين سياقي النص الغائب والنص الحاضر، فتفتح مجالا للتخيير أي لاختيار سياق النص الحاضر بعد تقديم وصف للمفهوم الصحيح ونتائج التمسك به (ما كنت إلا...)، وتتجلى أيضا محاصرته للخصم بالأدلة المقنعة التي تدفعه إلى التخلي عن رأيه والتسليم بالرأي الراجح (ملؤه العدل – جل في الخافقين حكما جلا) ثم إنه يتجلى أيضا الغرض من توظيف السياق التناصي، أي التوظيف الذي يتم باستعارة حيثيات السياق السابق لاعتمادها كسياق للملفوظات المشكلة لبناء النص الحاضر فيدل ذلك على الانفتاح على السياقات الماضية بشكل واع من الشاعر، من أجل محاورة الواقع الراهن على أساس الواقع الماضي ويكون القصد هو أخذ العبر والدروس من حيث المضمون ويكون الغرض جماليا أيضا، من خلال تلقيح لغة النص وتجربته المعاصرة باللغة والتجربة القديمة المفيدة، ويكون القصد فضلا عن ذلك كله هو تبليغ الأطروحة البديلة لتغيير الواقع والتطلع إلى آفاق تسمو فيها القيم ويسود الحق بالاستناد على مجموعة المعلومات الواردة إلى النص من خارجه لتحقيق المقاصد وتوضيح أغراض القول المقامية في النص للمتلقي باعتباره طرفا تعنيه وتهمة هو أيضا، ويشترك مع الشاعر في معرفتها المسبقة كمراجع يعتمد عليها في إنتاج النص وإنتاج مغزاه وتوجيه مقصديته، ويعد هذا عنصرا مهما في تشكيل منطق النص الذي يمزج بين لغتين ووعين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي داخل ملفوظ واحد[1]،وهذا من شأنه أن يولد نسقا مختلطا من المواد النصية المتفاعلة –كما لاحظنا– يلجأ الشاعر إلى استثمار طاقتها التعبيرية والإيحائية والدلالية لإغناء نصه وتعميق قضاياه وظواهره الفنية، من خلال نقلها من سياقها السابق إلى سياق نصه الشعري، ولاحظنا من خلال النماذج المستقاة

[1]_ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1/1987، ص12.

كيف أخذت هذه المواد مواقعها داخل السياق الجديد، وكيف قامت بأداء جملة من الوظائف الدلالية والفنية المتماشية مع الواقع والتصور اللذين يسودان النص[1].

أنا المجنون يا ليلى وأنت الجن والسحر

أنا الساري بليل الحزن لا شفق.. ولا فجر

ويا ليلى الهوى العذري.. شوقي راعف غمر

على وادي القرى لبيت لما هاجني الذكر

سلي وادي القرى كم همت لما أورق الحر

سليه سليه.. تشهد لي الظبى والرمل والبدر

وتزهر ألفل قافية روتها الأنجم الخضر

رواها الليل للسمار نجوى ملؤها عطر[2]

يتجلى الانسجام والتناسق اللذان يحدثهما الشاعر بين تراكيب الأبيات (الجن والسحر – الساري بليل الحزن – على وادي القرى – سلي وادي القرى – الأنجم الخضر – تشهد لي الظبى...) وكأنها تشكل صورا فسيفسائية تلتقي فيها ألوان الطبيعة، ويقتفي المعنى أثرها واحدة، واحدة وتقدم للقارئ نموذجا للدلالات المجازية العامة التي يحفل بها نص الشاعر، كما يستعمل لفظ المجنون ليضع القارئ في سياق نموذج الحب المثالي القديم الذي تحفظه بطون كتب الأخبار، بيد أن القارئ سرعان ما ينتبه بأن المجنون الحقيقي هو أنا الشاعر فيتفطن إلى السياق الجديد الذي ترى فيه الجدة والأصالة.

ثالثا: إستراتيجية العنوان.. الوظيفة التناصية

نحبذ أن نبدأ الدراسة المفصلة لدور العنوان كعتبة من عتبات النص الحديث –والكلام يجر بعضه بعضا– من اعترافنا المبدئي، الذي سنتخذه مهادا لهذا التفصيل بأن العنوان يكتسب أهمية بالغة مثله مثل السياق، لاسيما وأنه الرأس الذي تعصب به كل اجتراحات النص التي نعتقد أنها لا يمكنها بحال أن تتمرد عن سلطته وعلى سطوته وتسلك سياقا آخر غير السياق والمسار الدلالي الذي يضعها

---

[1]_ آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص248 - 249.

[2]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص107.

فيه، مهما غمض وتعددت دلالاته أو تـــأويلاته، لأن ذلك هو جوهر النص وهدف من أهدافه التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها، وإن ما يحملنا على احتذاء هذا الحذو، هو اعتقادنا بالارتباط العضوي الذي يربط العنوان والنص معا، فكلاهما يكمل الآخر ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة، بحرص من الشاعر على الانفتاح على كافة الوسائل القرائية التأويلية، ولاسيما تناصية العنوان[1]، باعتباره وشيجة واصلة بين داخل النص وخارجه، ولذلك كانت محل الكثير من التلاقحات والتعالقات للنصوص فيما بينها، بل إنها كانت خير شاهد على العملية التناصية، لأنها تكون أحيانا إحدى آثارها المادية، وعلامة على الحضور والغياب في النص، ومثلما تكون هذه العتبة الهامة وسيلة في فهم النص، فإنها إحدى الآليات التناصية التي تعتمدها هذه الدراسة أيضا، في الكشف عن درجة التحول في النص الحاضر التي تعكس الوجه الآخر للإبداع ومثالا للفرادة والتميز، لأننا نعتقد أن العنوان هو عتبة أيضا لإحداث أصالة النص، الذي قدر له الاتصال بالنصوص السابقة له لأن ذلك ليس بدعا بل هو سنة من سنن الإبداع، وقد أطلق عليه جيرار جنيت "النص الموازي paratexte"، لكنه ضم إليه في هذه التسمية عتبات أخرى كالعنوان الفرعي والمقدمة والملحق أو الذيل والتنبيه والتوطئة والتقديم والفاتحة والملاحظات الهامشية والعبارة التوجيهية والمنقوشة الكتابية والإهداء، واعتبرها عتبات أولية تساعد على التوغل في أعماق النص وفضاءاته الرمزية المتشابكة[2]، لكن دراستنا تعنى بالعنوان الرئيس، الذي يراه النقد الحداثي بمثابة الرأس بالنسبة للجسد، فالجسد هو النص الذي يقوم بمتطيطه وتحويره، إما بالزيادة أو بالنقصان أو بوساطة الاستبدال والتحويل، وعبر هذه الوسائل أو الآليات يبرز التجديد في نص الشاعر وتبرز من خلاله رؤيته الفنية والأدبية، ضمن علاقاته المختلفة بالأجساد (النصوص) الأخرى، وسيتوقف نوع هذا التجديد طبعا على فهم الشاعر لطبيعة بنية الجسد الذي هو كخلق الإنسان في اتصال أعضائه بعضها البعض، متى انفصل منها عضو بخلل في صحة التركيب أو بعلة منافية للمنطق الذي أبدع عليه، فإنه سيترك في الجسم عاهة تشوه معالم جماله، مما يدل على أن النص بنية حية تتكون من عناصر مختلفة، هي كالنسيج تتشابك خيوطه فيشد بعضها بعضا[3] وانطلاقا من هذا المفهوم تتضح قيمة الرأس.. العنوان في النص حال حضوره أو غيابه، وقد اعتبره السيميولوجيون بمثابة البؤرة أو النواة بالنسبة للنص التي قد نشبهها هي أيضا بالمضغة التي إذا صلحت صلح الجسد

---

[1]_ عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عنكون، الجزائر، ط1/1995، ص277.

[2]_أنظر: Genette: palimpsestesp9

[3]_ عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي بجدة، السعودية، ط1/1992، ص101.

كله، فهي كالقلب النابض بالنسبة لجسم الإنسان، وعلى ضوء ذلك نستطيعأن نعتبر العنوان عتبة أساسية للنص تشكل المرجع المعلن عن طبيعة النص وهو يحمل بدوره الإجابة على تساؤلاته، ويعلن للقارئ عن شكل القراءة التي يجب أن يجريها على النص، كما يعلن عن مقصدية الشاعر ونواياه وأهدافه الفكرية، ويتضمن أيضا الإحالة التناصية الدالة على تداخل النص مع سابقيه من النصوص الأخراة عندما يحيل من الداخل على الخارج أو العكس، فإذا كانت الإحالة من الخارج إلى الداخل، فإنه يقوم بتوضيح الخارج كي يضيء دهاليز النص وخباياه بالداخل، ويشكل دلالاته ويفك دواله الرامزة، ويستقر في الذهن بعد هذا البسط بأن «وظائف العنوان تلغي مفهوم "الحلية" مادام العنوان عنصرا موازيا ذا فعالية في موضعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة، أي الخارج النصي، ومتجاوبا قبل ذلك مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف عنها...»[1]، فالعنوان إذن تربطه بالنص الشعري تلك الخلفية الشعرية أو ما يمكن أن نصطلح على تسميته بالمرجعية التي تحرك مكامن الشاعر، فتكون مصدر إلهامه وإبداعه مثلما هو الشأن في الكثير من العناوين التي يعتمدها الغماري لنصوصه الشعرية ويكون باعثها تأثره بالواقع القديم أو بواقع معاصر سابق لميلاد النص، فيتناص معه مثل تناصه بواسطة النص تماما كما لاحظنا فيما سبق، فقد يكون المصدر دينيا بحتا وهو المرجع الذي يطغى على تناصات الشاعر في متنه الشعري على المراجع الأخرى ومن هذه العناوين مثلا:

[1]_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص113.

الديوان	العنوان	الصفحة	المرجع
أسرار الغربة	عودة الخضر	35	القرآن
حديث الشمس والذاكرة	ليدع ناديه	53	القرآن
	عين اليقين	87	القرآن
بوح في موسم الأسرار	عش بالكتاب	81	القرآن
	أضغاث حلم	113	القرآن
قصائد مجاهدة	إليك يا رسول الله	27	القرآن
براءة أرجوزة الأحزاب	براءة	7	القرآن
الهجرتان	الهجرتان	9	القرآن والحديث الشريف
قراءة في آية السيف	وحدي مع الله	35	التراث الصوفي

تحمل هذه العناوين إشارة إلى النصوص القرآنية المتناص معها وإلى الحديث الشريف كذلك ويجب التنويه إلى أننا أغفلنا الكثير من العناوين ذات الدلالات الدينية من حيث معانيها ومن حيث إشعاعاتها ذات الأبعاد الدينية، وقد تم اختيارنا للعناوين السابقة لأنها تجسد الوساطة الفعلية بين خارج النص وداخله وتشي بعلاقة النص الحاضر بالنص الغائب من خلال بنيتها السطحية، كما تعكس دور الشاعر الإبداعي في التعامل مع النص القديم واستثمار توهجه في ابتكار الجديد، الذي يتناسب مع التجربة الشعرية، ولا يمكن أن نعتبر «العنوان في النص مجرد خادم للنص وتابع له، وقد نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة، مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة...»[1]، لأننا نعتقد أن الشاعر الغماري مثل بقية الشعراء يصطدم في بعض أحواله «بتمنع عوالم يبنيها انطلاقا من لغة تعبيرية محتجبة في دلالاتها ومتحولة في معانيها ومتداخلة في مقاصدها، وبذلك يواجه سؤال العنوان مواجهة ليست أقل صعوبة من مواجهته لسؤال الإبداع ذاتها وهي

[1]_ رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1998، ص107.

تعانده وتراوغه، قبل أن تسمح بولوج بعض منافذه في لحظة سديمية غامضة»[1]، ومن هذا المنطلق صار ينظر له بالإضافة إلى كونه عنصرا من عناصر النص، على أنه يمتلك سلطة يمارسها في تنظيم وتوجيه القراءة، لأنه بنية لغوية تتأثر بمخاض ميلاد القصيدة، وباعتبار موقعه الاستراتيجي في بناء النص فإنه دليل ظاهر على ما هو في الباطن وتمهيد وتفسير له «وعنوان الموضوع في المنطق هو مفهوم الموضوع ووصفه، والموضوع في القضية المنطقية هو المسند إليه»[2]، إذ يرد العنوان عبارة عن فكرة رئيسة يتمحور حولها النص الشعري، وكل مستوى من مستويات إنشائه، هي في الحقيقة مرحلة من مراحل تمطيطه، لأنه يرد مكثفا بطبيعته، ومختزلا للكثير من الدوال والدلالات التي يكون النص مسرحا لتفصيلها والخوض فيها، وإنما هي في الحقيقة استنتاج من تأويل العنوان لغناه الدلالي وحمولته المتراكمة من التصورات الذهنية التي كان تعالق معها في الماضي، وهو على استعداد أيضا للدخول في تعالق جديد في المستقبل، وهذا ما يعكس وجهه التناصي المرن، رغم طبيعة تشكل بنائه اللغوي المختزل، ولذلك يكون دور الشاعر التجديدي مرتكزا على حسن اختيار الدوال اللغوية المناسبة للحظة إبداع النص الراهنة، فإذا استعصت اللغة عن إنتاج معانيها داخل قوانينها لدى الشاعر، فإنه يعمد إلى تفجير طاقاتها خارج علاقاتها الدلالية المألوفة إلى علاقات تربطها بنصوص غائبة يتوسل بها لتفرج عن مكامنه وتفصح عن دواخلنصه، وللغماري عناوين أخرى يتناص فيها مع مراجع أخرى تثبت هذه المفاهيم نذكر منها:

---

[1]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[2]_ سعيد الكرمي: الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1992/1، ج2،ص282.

الديوان	العنوان	الصفحة	المرجع
أسرار الغربة	هيلانا	7	الأسطورة
	بين قيس وليلى	23	التراث الأدبي
	بين يدي إقبال	79	الأدب الحديث
	نجوى إلى إقبال	85	الأدب الحديث
قراءة في آية السيف	وسل الأمير	9	التاريخ الحديث
بوح في موسم الأسرار	يا حادي الغول	7	الأسطورة
	أجل يا قدس	65	التاريخ القديم
حديث الشمس والذاكرة	وادي الغضا	41	الأدب القديم
	من يرد التتار؟	77	التاريخ القديم
عرس في مأتم الحجاج	عرس في مأتم الحجاج	9	التاريخ القديم
خضراء تشرق من طهران	مسيلمة القرن العشرين	113	التاريخ القديم
قصائد مجاهدة	مذكرة مجاهد في ليلة أول نوفمبر	119	التاريخ الحديث
	لومبا يعود	137	التاريخ الحديث

باستقراء العناوين السابقة يتجلى اقتدار الشاعر على ربط خارج النص بداخله، كما يبرر تمكنه من جعل العنوان بؤرة يختزل فيها النص بكامله، ويكون جملته الأولى التي تمهد له ومؤشره الذي يحيل إليه بشيء من التميز والانزياح الخاص، ولعل العنوان بذلك يمنح نصه القيمة التي يستحقها ويميزه عن باقي النصوص الأخرى ويحدد طبيعته ومضمونه، كما عمل الشاعر على شد انتباه القارئ إلى عناوينه، بما يعده به من تلبية رغبته القرائية وتحقيق لذاته وإغناء فضوله، ولعل القارئ يزداد فضولا وتهيج رغبته بالغموض والتميز، اللذين يعتوران العنوان فيمنحان القراءة مرونة أكبر، حين تتعدد

التأويلات بتعدد القراءات المتفاعلة معه، وما من شك في أن ذلك سينعكس على نص الشاعر وفق العلاقة التبادلية بينهما القائمة على التأثير والتأثر، وإذا ما أجرينا مقاربة للعناوين كلا على حدة، فإننا سنجد أن كل واحد منها بقدر ما هو دال على نصه وداع إليه فإنه مع استقلاليته له خصوصيته وشروطه المحفزة على القراءة انطلاقا من محدودية الدلالة التي يشي بها، لكن النص هو الذي يثري دلالاته ويشرحها ويزيدها توسعا، فما ينفك القارئ يلازم القراءة حتى يستغرق النص برمته فيشبع نهمه القرائي، من أجل فك ما رمز وغمض في العنوان المثير، حيث نلمس هذه الإثارة التي تنطبع بها عناوين الغماري، كعنوانه (يا حادي الغول) و(من يرد التتار) و(عرس في مأتم الحجاج)، فتثير فينا الغرابة والدهشة من خلال دمج المعقول واللامعقول، والجمع بين المتناقضين وتوفير عنصر المفاجأة والتشويق، فيدلنا ذلك على إدراك الشاعر لأهمية عناوينه التي جعلها ألقابا لنصوصه وأداة لإنتاج المعرفة، ومطلعا على طبيعة الأنساق التي استقى منها مادة هذه العناوين مراعيا لطبيعة الذوق المميز للمرحلة الزمنية التي أنتجها فيها، والمحيط الجغرافي الذي ترد فيه، وإن جو الإثارة الذي أحدثته العناوين يفرض على القارئ تسخير طاقته المعرفية المخزنة في الذاكرة الذهنية كما يقبض على ما تكتنزه بنيتها وقوالبها اللغوية ومكوناتها الدلالية.

إن وظيفة العنوان لا تنفصل عن وظيفة النص، على اعتبار أن العنوان هو نص في حد ذاته يحمل خطابا مشفرا معينا إلى قارئ معين، لكن نفاذ هذه الوظيفة مرتبط ومقيد بوظيفة النص الذي يصاحبه، فلا يمكن بحال فهمها وإدراكها بمعزل عنها، أي بصفة مستقلة مهما توفر عنصر المفاجأة والتشويق الإغوائيين، ومهما أدى وظيفته الجمالية المنتظرة منه، فإن ذلك لا يغنيه عن ممارسة وظائفه الأخرى (الإحالية – التأثيرية – التواصلية – التناصية...) في حضرة النص، حيث تقوم هذه الوظائف جميعها بمهمة أساسية هي الإفصاح عما يحتويه النص من أفكار ودواخل فنية وجمالية[1] فالعلاقة بينهما إذن جدلية فنية وموضوعية، تفرضها الضرورة القائمة على أساس فهم العنوان من فهم النص والعكس أيضا، وهذه علاقة طبيعية لا لبس فيها، لكن ما يزحزح العلاقة بين العنوان ونصه ويجعلها معقدة، هو الوظيفة التناصية التي تجعل العنوان يحيل إلى الخارج النصي أي أن العنوان ينشئ علاقة أخرى خارج النص أثناء تداخله مع نصوص سابقة مثلما يشير إليه الجدولان السابقان فيفترق العنوان بهذا الشكل عن مرجعيته الأصلية، فيراوغ ويماطل بما يحتاج إلى مفاوضة عنيدة لفك شفرته وإعادة تصوره ضمن لعبة تأويل جديد، كأن التناص أو التداخل سبب فيه والأمثلة من عناوين المتن كثيرة

[1]_ بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1/2002،ص33.

نذكر من بينها عنوان قصيدة "لومبا يعود"[1]، فإن هذا العنوان يوحي لنا باستقلاليته وحريته في التعالق والتلاقح مع النصوص الغائبة المتعلقة بالأحداث التي تقبع في الذاكرة وتختزن في لاوعي الشاعر التي تخلد ذكرى "باتريس لومومبا"[*]فنتعامل مع هذا العنوان التناصي وفق أشكال التناص وقوانينه مثل تعاملنا مع نصه الدال عليه تماما، ولنا بعد ذلك أن نتصور كنه العلاقة التي تجمع بينهما بناء على هذا المنظور، فلا مواربة في أن العنوان لا يتوقف دوره في المتخيل الشعري، عند تعيين المعني بهذا الاسم فقط وإنما يتعدى ذلك إلى أغراض رمزية وإيحائية جمالية تفرضها علاقة الترابط البدهي بين الحضور والغياب النصي، التي قد تنتهك فيها اللغة المعيارية التواصلية، وتعوض باللغة الانزياحية، كما يبرزها عنوان قصيدة "وحدي مع الله"[2] وعنوان قصيدة "عرس في مأتم الحجاج"[3]، حيث يحل التعبير المجازي غير المباشر محل التعبير الحقيقي المباشر، إذ القصد من ذلك هو بناء العنوان وتشكيل الفهم عبر الانزياح الأسلوبي الذي يقود القارئ إلى الحفر في طبقاته لاكتشاف النص المتناص معه بدافع الاستفزاز والتحريض على القراءة تلو القراءة، للتطلع على ما يخفيه خلف بنيته السطحية أولا، ثم التطلع إلى ما عسى أن يجليه النص الغائب المفضي إليه بعد ذلك، لأنه كما نلاحظ لا يسلم نفسه بسهولة نتيجة غرابته التي تعمي دلالاتها المتمنعة ويراهن على التناقض، ولعل هذا ما يجعلنا نشعر بجمالية هذه العناوين، المحددة بالعلاقة التبادلية بين العنوان وقارئه، كما يجعلنا ندرك أيضا الجهد الإبداعي الذي بذله الغماري في إيجاز المشاهد الكلية لنصوصه حيث يشكل حضور النص الغائب في ألفاظ العناوين وفي تراكيبها، ظاهرة تستحق من الدارسين عموما الوقوف على ثقافة واسعة ومعارف عالية بالأدب والشعر لاسيما التراثي منه، الذي يطفح به إنتاجه الشعري المتصل بها اتصالا وثيقا، وإذا ما توغلنا في جيوب النصوص المصاحبة للعناوين فإننا نجد الشاعر يقوم بشرح وتوسيع بنية العنوان في النص، ويضع القارئ في الطريق الذي يوصله إلى النواة الدلالية المتمددة في عمقوتلافيف البنية النصية، إن لم تكن نائمة في البنية العنوانية، لأن محتوى النص سيكون امتدادا لها شارحا لمعانيها وموسعا لمداركها ومنشطا لإستراتيجية القراءة[4] ونلاحظ كذلك بأن العناوين المذكورة المزوجة

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص137.

[*]_ باتريس لومومبا هو شخصية كونغولية مناهضة للاستعمار البلجيكي (ولد1925 - مات1961) أسس الحركة الوطنية بالكونغو عام 1958، وقد حظي بالتفاف شعبي كبير وقاد مظاهرات ومواجهات ضد الاستعمار كانت نتيجتها الاستقلال واختياره رئيسا للبلاد سنة 1960، لكن الحكومة لم تدم بسب فتنة أدت إلى إعدامه عام 1961.

[2]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص35.

[3]_ مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، ص9.

[4]_ بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص49.

بالنص الغائب، هي في الحقيقة ترجمة لتناقضات الواقع باعتمادها على جملة من الإشارات ذات مرجعيات متعددة، وهي في الوقت ذاته عتبة لنصوص لصيقة بالواقع عاكسة لأبعاد ومفاهيم فكرية متمظهرة في البعد الديني والبعد الوطني والبعد الإنساني، مع تفاوت في الاستغراق في كل منها، وهي تبعا لهذه الأبعاد والتصورات لا ترد بكيفية واحدة إنما بكيفيات مختلفة تتحكم فيها مؤثرات المرجعية المتداخلة معها، والظروف الواقعية التي ينتج فيها النص، لذلك نجدها ترتدي زيا مناسبا للمنحى الفكري الذي يتقمصه الشاعر، وهو ما يسمح للقارئ بأن يسبر أغوارها عبر هذه البوابة الفكرية التي تمكن من الكشف عما تحتويه من أفكار ورؤى تعكس انشطارية الذات الشاعرة المشتتة بين رفضها للأوضاع السائدة وبحثها الدائب عن البديل بشكل ملفت، مما أنتج في مدونة الشاعر عناوين غلب عليها طابع الصراع الذي يتحيز فيه إلى دينه وعروبته ووطنه، ولهذه الرؤية طبعا بنيتها المعجمية ودلالاتها الخاصة التي تنعكس على صياغة العنوان كما هو الشأن بالنسبة لعنوان "الهجرتان" وهو عنوان ديوانه أيضا الذي يحتوي على قصيدة مطولة تتحدث بأسلوب سردي عن هجرتي الصحابة الأولى والثانية للحبشة، وهو عنوان تعييني يستغله الشاعر في الإشارة المكثفة والمركزة لحدثي الهجرة اللذين لهما علاقة بالعقيدة الإسلامية وبالفترة الزمنية التي بدأت فيها، وهذا من شأنه أن يثير عاطفة القارئ الدينية ويكتسب تأييده ودعمه لموقفه، ويستثمر الشاعر الوظيفة التناصية للعنوان لعلاقتها الإلحاحية بموضوع النص الذي تشير إليه وتمهد له ويمتد أثرها إلى عمق النص، أين يكمن تعميق الدلالة المركزية أو النواة التي يشي بها العنوان.. الرأس، حيث يمكننا اعتباره في هذا المستوى أصلا ونصه فرعا له لأنه قام بتوسيع مستوياته ودلالاته المكثفة، فالهجرتان هما حادثتان تعكسان عمقا فكريا وتحولا تاريخيا للحياة العربية والبشرية جمعاء في تلك الفترة، وتحركا نشيطا على المستوى الزماني والمكاني والنفسي كذلك، فلا يمكن بحال تخطي العنوان وتجاوزه دون قراءته بعمق وتمعن لأنه كما يرى محمد مفتاح هو القمة التي تتبعها القاعدة فهو الذي «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته... إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه»[1] لذلك فالغماري من الشعراء الذين يعولون كثيرا على العنوان في فهم مقاصد النص الشعري وفك مغاليقه، فهو مفتاح ذهبي لأنه الإشارة الأساس التي يرسلها إلى القارئ للشروع في تمهيد الطريق نحو حل شفرة التشكيل سواء كان إجابيا أو سلبيا، متفقا أو متضادا مع رؤية النص المركزية مثل عنوان قصيدة "يا حادي الغول"[2]، الذي تقوم دلالاته على توظيف هذا الرمز الأسطوري وهو مبعث الخوف والهلع في

---

[1]_ محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3/2006، ص72.

[2]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص7.

النفس، توظيفا يتخالف مع الرؤية السائدة في النص لكن حضوره كان ناجحا في إغناء الفكرة، من خلال لغته ومعناه الانزياحيين، كما نجد الشاعر يمزج بين الوظائف في إنتاج عناوين مثل عنوان قصيدة "بين قيس وليلى"[1]، التي يمزج فيها بين الوظيفة التناصية والوصفية تعكس طبيعة مضمون القصيدة، الذي هو عبارة عن حوار سردي بين شخصيتين على شاكلة المسرحية الشعرية، وتتضح وصفية العنوان انطلاقا من بنيته التريكيبة التي تعتمد على المباشرة والمنطقية التي لا انزياح فيها، ويرد نصه لشرحه وتوسيعه كما يتضح هذا الاستخدام عند الشاعر من خلال مزجه بين الوظيفة التناصية والوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة، كما في عنوان قصيدة "قراءة في آية السيف"[2]، حيث نلاحظ بأنه لا يقوم بتعيين النص، ولكن ألفاظ تركيبه تستشعر نوع النص وموضوعه، إذ تشي بالنزعة الإسلامية والنبرة الدينية للفكرة المركزية التي تهيمن في النص، حيث تحيل الكلمة ذات التركيب الإضافي (أية السيف) القارئ إلى الآية الكريمة في قوله :

﴿ وَقَٰتِلُواْ ٱلۡمُشۡرِكِينَ كَآفَّةٗ كَمَا يُقَٰتِلُونَكُمۡ كَآفَّةٗۚ وَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ مَعَ ٱلۡمُتَّقِينَ ﴾[3].

وكذا عنوان قصيدة "أرجوزة الأحزاب"[4]، تحيله إلى قوله تعالى:

﴿وَلَمَّا رَءَا ٱلۡمُؤۡمِنُونَ ٱلۡأَحۡزَابَ قَالُواْ هَٰذَا مَا وَعَدَنَا ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥ وَصَدَقَ ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥۚ وَمَا زَادَهُمۡ إِلَّآ إِيمَٰنٗا وَتَسۡلِيمٗا ﴾[5].

هذان العنوانان الموضوعيان يوحيان بما يحملان من إشارة إلى موضوعي القصيدتين اللذين يتعلقان بحال الأمة الإسلامية، بابتعادها عن تعاليم الدين الصحيح في القصيدة الأولى، والمكائد المدبرة من أعداء الدين، للدين وأهله، وما أشبهها بمكيدة الأحزاب التي اجتمعت على الرسول وصحابته في موقعة غزوة الخندق، وتتضح من ذلك وظيفة عناوين النصوص الشعرية عند الغماري ذات الخصوصية المتجلية في تشكيل من الوظائف، تحتوي على قدر من الجمالية والجاذبية المغرية بالقراءة ويمكن ملاحظة هذه الجاذبية التي تتدثر بها عناوينه، في استثماره لوظيفة أخرى مع الوظيفة التناصية،

---

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص23.

[2]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص91.

[3]_ سورة التوبة، الآية 36.

[4]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص41.

[5]_ سورة الأحزاب، الآية 22.

التي ترتكز عليها الدراسة وهي الوظيفة الإغرائية من خلال عنوان قصيدة "عرس في مأتم الحجاج"[1] وعنوان قصيدة "أضغاث حلم"[2]، فمثل هذين العنوانين يثيران فضول القارئ ويفتحان شهيته للقراءة، وإن أقل ما توصف به هذه العناوين ذات الوظيفة الإغرائية أنها مستفزة وتدفع على القراءة بعنف وعلى اقتحام عالم النص إشباعا لرغبة الكشف (عرس/مأتم) – (أضغاث حلم) والتلهف لإيجاد الإجابة للاستفهامات التي تعتور نفس القارئ وإرواء ظمأ السؤال وإزاحة الحيرة ودفع الغرابة التي تكتنف جسد العنوان، كما يتضح في عنوان قصيدة أخرى هو "مسيلمة القرن العشرين"[3]، ولعل مركز الجاذبية والافتان في هذه العناوين ذات الطبيعة الإغرائية تنحصر في براعة الشاعر واقتداره على استخدامه للغة الانزياحة وانحرافه البنائي الذي يثير في القارئ تساؤلات لا يشفى غليلها إلا بولوج عوالم نصوصها التي تفشي الأسرار وتفتح المغاليق بما تقدمه من شروح للحقائق والرؤى التي أبرقت بها العناوين التي كانت بمثابة المذاق الشهي الذي لا يقاوم ويرتجي المزيد، فالشاعر إذن يتبع إستراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة بشكل لا يمكن التخلص منه، إلا بالوقوف على النص، وهي بمثابة الشرك الذي ينصب لاقتناص المتلقي بالإضافة إلى جنوح الشاعر إلى الجمالية المتميزة.

رابعا: المعجم الشعري

نود الدخول لهذا المجال عبر الدراسة والتحليل عن طريق رأي رائد الحوارية "ميخائيل باختين" حين قال بأن «الألفاظ ليست محايدة وكلها مستعمل من قبل، وإن من يستخدمها يستعيرها بما علق بها من آثار أصحابها السابقين»[4]، ومن هذا المنطلق المفاهيمي ستكون دراستنا لمعجم الغماري منصبة ومركزة على الألفاظ التي يشيع استعمالها عنده ناسجة علاقة تواصل بالماضي البعيد أو القريب مع المعاجم السابقة، وفق علاقة التشابه، لكنها مشابهة ستفضي حتما للاختلاف، الذي يشرع للشاعر تفرده بقاموسه الخاص والمناسب لرؤيته الشعرية، ومن ثم سيكون المعجم حسب منطق هذه الدراسة آلية تناصية معيارية من خلالها نستطيع تأويل درجة التحول في النص الشعري الحاضر، على اعتبار أن لكل نص معجمه الخاص به، فهو إذن وسيلتنا التي نميز بها النصوص الغائبة المتداخلة مع

---

(1)_ مصطفى الغماري: عرس في مآتم الحجاج، ص9.

(2)_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص113.

(3)_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص113.

(4)_ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي – عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، مصر، ط1/1996، ص17.

نص الغماري ونميز بها أيضا بين لغات الشعراء في مختلف العصور، تحدونا القناعة بأن معجم الشاعر- أي شاعر- يتطور تبعا لتطور لغة المجتمع الذي يعيش بين أحضانه، وأن هذا المعجم

«قابل لأن يتغير تبعا لمقدرات الشاعر على الخلق والإبداع... فليس هناك معجم شعري وحيد في كل زمان وفي كل مكان ضمن لغة ما، وإنما هناك معجم شعري متطور محكوم بشروط ذاتية وموضوعية»[1]، ولذلك سنهتم في دراسة المعجم الشعري على الكلمة ذات القدرة الإيحائية ومتابعة استعمالاتها الدلالية وعلاقتها بين القديم والحديث، كأن يستعمل الشاعر الألفاظ العتيقة والمستحدثة المبتدعة أو المستعارة من لغات فرعية أو أجنبية، وكذا استعمال أسماء الأعلام [2]، لأن الشعر من حيث المعجم كما يرى محمد مفتاح «يستند إلى قوانين اللغة العامة ولكنه يثور عليها أيضا، ولذلك يجب مراعاة هذه الثورة عند استكناه النص الشعري بتجاوز ما يوحي به ظاهره إلى خبيئه ولكن لا لنبذ الظاهر نهائيا وإنما يجب الجمع بينهما»[3]، ولتحقيق غايتنا وهي الكشف عن الأساليب المعجمية المشار إليها في تعالق النص الحاضر بالنصوص الغائبة المجسدة لخاصية التحول في النص الجديد، تقيدنا بمفهوم المعجم عند التوليديين من علماء النحو فاعتبرنا الكلمة مدخلا متعدد المعاني نقوم بمقاربتها محاولين استنتاج التشابه والتخالف أو التشابه من أجل التخالف المفضيان للتحول والتجدد والانفتاح المستمر على القراءات.

وإذا ما غصنا في نصوص الغماري سنلاحظ تشابه القاموس الشعري عنده من خلال استخدامه لعدد من السمات الأسلوبية وبنية الصورة الشعرية والضمائر والرؤية إلى الدين والهوية والتاريخ والوطن والأرض، حين يتكئ على إعادة إنتاج ما سبق إليه ولكنه يستثمر مخيلته الشعرية وتجربته الذاتية وموهبته الواضحة لإضفاء طابع الجدة والتطور على نصه الشعري الحاضر ليؤكد قدرته على تطوير تجربته وتحقيق الإضافة ويكتسب المشروعية الإبداعية، وقد حقق الشاعر حضوره الفعلي المتجدد بواسطة لغته البلاغية والفنية وثراء ألفاظه، رغم أنه ظل يشتغل على تيمات محددة تعكس رؤيته الفكرية وتوجهه السياسي والديني، وعلى الرغم من محاولته المزج في معجمه الشعري بين لغة عالية البلاغة ولغة اللسان الاجتماعي فيؤكد لنا هذا، تعدد المرجعيات النصية واللغوية التي استند إليها في إنتاج نصه وألح ذلك على الشاعر على مداومته على خلق عالمه الشعري الخاص، وعلى الاشتغال داخل معجم دلالي مهيمن سمته الإغراق في تشكيل التجربة الشعرية عبر التشكيلات

---

[1]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص62.

[2]_ المرجع نفسه، ص63.

[3]_ المرجع نفسه، ص68.

المتنوعة للنصوص الغائبة المتداخلة معها، وبما أن المعجم هو عبارة عن «قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها، كونت حقلا أو حقولا دلالية»[1]، وحيث أن الكلمة هي المادة الأولية لبناء النص، فإن تحليل هذا المستوى من بنية النص الشعري ينطلق من خصوصية الشاعر أي من عالمه الشعري النوعي حسب ما تنسجه خيوط معجمه الشعري، وقد اهتدينا بعد مداومة الرحيل بين نصوص المتن واستقرائها وتسليط الضوء على أنماط تشكيل المعجم إلى الحقول الدلالية المعجمية الآتية:

1- حقل الصراع والثورة والرفض:

تعامل الشاعر من خلال تجربته مع موضوعات ترتبط بالصراع المذهبي والفكري ومواجهة التيارات العالمية الهدامة المعادية للفكرة الإسلامية والشخصية العربية، والتصدي لآلة القهر والاستبداد داخل المجتمعات المستضعفة، فاستخدم معجمه الخاص الذي يربط الحاضر بالماضي تجاوبا مع طبيعة هذا الصراع الذي يتشكل مفهومه العام من مضامين قديمة في الأصل، فقد أثرى معجمه بعدد هائل من الألفاظ الدالة على الرفض والتمرد والتغيير، وإن كثرة عددها في المتن الشعري أجل من أن يحصر في هذا المجال الضيق، وحسب الدراسة أن تلقي الضوء على البعض منها الذي يحمل دلالة واضحة على هذا الصنف.

الرفض- نرفض- يرفض - ثورة الرفض - رفضا يبعث - الرافضين الليل - سنرفض - تواثب الرفض- تغذيه بالرفض - أنت الرفض - مؤتلقا في الرفض - دروب الرفض - موتي في الرفض - الرفض مسجونا - فجرا رافضا - سورة الرفض - غناك رفضا - جرح الرافضين رفض يبعث الماضي - حد الرفض - أن تثور- ثورة - ثورة الأشجان - ثورة ماجت - ثوري - ثائرا - ثورة صوفية - ثورة في دروب - ثائر الخطا - ثائرا صوفيا - شرف العقيدة ثورة - الغضب - متمرد - الرعود - أمطر بسيف - الألم العنيد - فكري - مذهبي - التعصب - العداء - شيوعية - الديانة - أفيون - ماركس لينين - الحق - راكعة - الطاغوت - الحقد - ريح الصليب - تفجرت - تتمرد الأحقاد - صراع مرير- الجمر الرهيب - ينشد عدلا - أفتك قتلا - الضاربون في الليل - دمدم الحقد - جبهة الليل - قيئ مذهبي - إسلاميه - يمتصنا الحقد- دهرنا الكافر - بثي النار - رياح ثأر - آتون - راي عقبة - خيول محمد - أقسمت بالثار - قصور متخمات - فرية سوداء - دروب الحاكمين - أسطورة تحزبت - دعوى عقور - فاز الكلاب - نار إصراري - سفن التحدي - الموج العنيد - الطغاة - اللائكية - صناعة التكفير - مغامرون - الكاهن - يعلبون الفكر.

[1] _ المرجع السابق، ص58.

يلاحظ من خلال متابعتنا لتردد كلمات المعجم بنفسها أو بمرادفاتها أو بالتركيب الذي يجسد معناها بدقة، كيف أثرى الشاعر معجمه الخاص بوحدات لغوية تجمع بينها خصائص المعاني المشتركة، لتجسد مفهوم الثورة والرفض الذي يعكس نزعته في تجربته الذاتية والشعرية، وهي الخيط الواصل بين كل نصوصه الإبداعية، وهي المنظور الذي يتمدد في كامل مدونته، ويلاحظ أيضا كيف اغترف من اللغة الاصطلاحية المدركة، لكنه لم يوظف هذه الألفاظ كاصطلاح متعارف عليه ومدرك ضمن معناه الذي وضع له، بل إنه أدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها فاعلية ودلالات جديدة حين استخدمها بطريقته الخاصة حيث فجر وظيفتها التعبيرية الجمالية وأخرجها من طبيعتها القاموسية إلى طبيعة أخرى يفعل فيها الانزياح فعلا يتناسب مع السياق الشعري الجديد، ويتضح لدينا تعامل الشاعر مع اللغة بطريقة تجديدية في تعالقه مع المصطلحات التي استخدمت من قبل عندما قام بتعليقها بوحدات لغوية أخرى لإنعاش نزعته الرؤيوية الحديثة من خلال انفتاح دلالاتها السابقة على الدلالات المستجدة، ولعل هذا ما نعثر عليه في الحقول الأخرى أيضا.

2- حقل القوة والاعتزاز والنصر:

أحارب — أرمي – السيف – شادوا – سادوا – يزهو – يحلو – النشوان — عطر – هيلانا – زيتون – أفراحي – كرمه — ليلاي – مقلة التاريخ – قيثارة الله – يثمر الدرب – يورق الحلم – أنتشي – قممي – أنت الذكر – أنت الوجود – يا وطني – قصيدتي– قرآني – معجزتي – راحي – ريحاني – حبي – إيماني – شريعتي الخظراء – خضراء – بيضاء – تطعمني – تسقيني – تخضر ألحاني– ملحمتي – يزهق النكسات – أهازيج الأولى – كتابي – انتحر الظلام – العرب الألى – ملامحي – رجولتي – كبرى – أنا السلام – الله ملء دمي– الله في شقي – في يدي ضوء الهدى – رأيت الخلود – جرى الوحي – تصب الربيع – في يدي مصحفي – قرآننا السرمديا – مقلة الشمس – ليس نرهب شيئا – تشرئب – تنشل أشباحي – أزرع – تشرق – برعمت – اشنق – قافلة الإيمان – انتصارات – الفتوحات – يورق – تفتح – أنا الهب – أنا الماضي – أنا الثائر – تستلهم التاريخ – تعصر ناره – تصنع وجهه – فجره – الحاملون – ورد يكللنا – نهب النفوس – سجدوا – نحن ربيعه – نشرق من إسلامها – فلتنتحر يا كفر – ولتنكسر – شلت عيون – إنا الحياة – وعدا إلهي الحدود – تتحطم القضبان – أنت الطوفان – كوثر – تورق صلاتي – صوفية – طوفان الشهادة – يسخر بالمنون – يخضر في دمه – ترمي معاصمنا القيود – للحق ساعد من مضاء.

نعتقد أن الشاعر قد أفلح إلى حد بعيد في اختيار الألفاظ الملائمة، كما أفلح في إحداث التعالق فيما بينها لإنتاج دلالات القوة والعزة، التي تشكل هاجس الشاعر الذي سخر له كل مدونته، وقد استمد معجمه من منجم اللغة الذي يعج بالكلمات، وكل كلمة استخدمها لإنتاج المعنى وإثراء الموضوع العام المذكور، كانت تجر وراءها تاريخا مديدا من الاستعمالات والمغازي التي وعيها الشاعر كاملة أو بعضها على الأقل، فلا يخفى سعيه الموفق في تطوير الاستعمال والمعنى اللذين يشهدهما معجمه، من خلال تعهده ورعايته للبذرة المزروعة لتؤتي أكلها في خيال قارئه ولو بعد حين، ويلاحظ من خلال الألفاظ والتراكيب استخدامه اللغوي الخاص ليقوم بمهمة غير عادية ولذلك يتجاوز الاصطلاحات اللغوية المحددة بالقواعد المعروفة ويتجاوز أيضا اصطلاح غيره من الكتاب على استخدامات معينة لهذه الألفاظ فيلمح حرصه على تفجير كل طاقاتها لتخدم نسيج نصه وجوهر رؤيته، فيستثمر من أجل ذلك وهجها الفلسفي والديني والسياسي والفقهي، كما أحسن اختيار مواقعها في نصوصه التي تسهل وتيرة نموها وتوالدها، فأحسن توليدها وضمن لها الفصاحة والقدرة على التأثير بحلاوتها وعذوبتها، مراعيا تغير الزمان والمكان والظروف الاجتماعية بصفة عامة، كما يلاحظ نفخه فيها من روحه الانفعالية بشحنة اقتضتها ضرورة بنائه الفني، ونحس ونحن نتلمس ملامح القوة والعزة والنصر في ألفاظ وتراكيب الشاعر المتوزعة في متنه الشعري وكأننا نقرأ حماسة أبي تمام والبحتري والمتنبي، التي تردنا إلى سالف الأزمان لكننا لا نلبث أن نعود إلى عصر الشاعر وواقعه من خلال لغته ومعجمه الشعري الخاصين وتعاطيه الخارق للمسافة بين اللغتين الاصطلاحية القابعة في الذاكرة والمبتكرة التي ما هي إلا نتاج للأولى أعيد تنفيذها بوجه مغاير آخر وليد لعصره الذي ابتكر فيه، مؤسس على التزاوج الذي أحدثه الشاعر بين الدوال فأفضى إلى ميلاد علاقات دلالية منفتحة على الادهاش والتغريب والتعجيب (مقلة التاريخ – قيثارة الله – يشرق الله – تخضر ألحاني– انتحر الظلام – برعمت صلواتي – سيف عاشق... وغيرها) فتشكل عالمه الشعري الشخصي المحدد لرؤاه الشعرية والفكرية التي تسمه وتسم لغة معجمه الخاص المتفرد، وهذا نابع من اعتقاد الشاعر بأن الألفاظ موضوعة للخوض في كل معنى، وأن الدلالة في الشعر ليست هي الدلالة ذاتها حتما، حسب النظام النحوي والقاموسي بل إن إنتاج الدلالة تتحكم فيه المنهاجية والغاية والتقنية التي توخاها هو ذاته.

3- حقل الضعف والقهر:

موتي – أقاد – الأوهام – الأشباح – تنتقم – أتصلبها – جرحا – سفاح – يفنى السلام – يطول الشقاء – تصلب – يجرح – ظلام شربناه – فؤوس القهر– عصب الليل – يقتات منه الوهم – تزرع النار – تهاوى القيثار – أيها الجرح – حل الزيف– الليل يغتال – الجراح السود – يدوس الليل – تجثم الأرزاء – شكواي – الدروب السود – المصير المر – ليلى الأسيرة – الضياع – القهر – الغلب – سكاكينا – ذكرى فلسطينا – غارات – خناجر الليل – تندس أوبئة – ذبح قافلتي – أضعت الله – ذبحوا تاريخنا – يزرعون النار والعار – تعلكنا القيود – الكلمات مقهورة – أمطر القهر – عمقت الجراح – ندمن فيه القهر – انحناءة الجباه – التهريب – التعريب – تاجا مهينا – خناجر الزمن الكسيح – خمر الهزيمة – عدم أنا – الرهق النكير – نهب الرعاء – جوعها يتنامى– قهر المنافي.

من خلال اطلاعنا على ألفاظ وتراكيب هذا الحقل اتضح لنا تنوع وحداته اللغوية وتناسقها فهو يستقي من القاموس القديم ومن القاموس الحديث أيضا، ما يخدم نصه الشعري ويثري قاموسه وبثقافته التراثية الواسعة ومعارفه الحديثة، عكس ذلك على إنتاجه الشعري فجاء صورة مطابقة لتكوينه المتشعب وهو ما جعله يحمل الكلمة أكثر من دلالتها الحقيقية ويكسبها دلالة جديدة تتواءم مع واقعه المعيش وتعبر عنه بأسلوب معاصر باعتماده على استعمال المجاز، الذي مكنه من توظيف اللغة بكل إمكاناتها الإيحائية، فكثيرا ما نجده يجمع بين المتناقضات، أو الجمع بين ما لا يجمع في اللغة الاصطلاحية (خناجر الليل – الليل يغتال – ذبح قافلتي – أضعت الله – خجل التاريخ – أمطر القهر – يزرعون النار... وغيرها)، فأكسب الألفاظ ضمن تراكيبها معنى آخر يعبر عنه ضمن المقام والظروف المحيطة بنصوصه، ويصرفها عن معناها الحقيقي إلى معناها المجازي ويطبعها بطابعه بائتلافها مع الألفاظ الأخرى لتحقيق الملاءمة الدلالية للمعنى العام الذي تتحد الألفاظ لتجسيده وكذا المطابقة لظروف الكلام، وهي تحمل في داخلها دلالات سياسية واجتماعية ودينية معبرة عن موقف الشاعر الذي وجه لغته نحو هذا الصنف من حقوله المعجمة الدلالية، وهو من صنع من هذه الكلمات بنيات رمزية دالة على معاني الضعف والقهر وشحنها بطاقة تعبيرية شديدة مفصحة عن المشاعر التي يعج بها العالم الداخلي لذاته، تعكس تجاربه القلقة والحزينة وتصور يأسه وأساه من جراء علاقة الذات بالآخر.

4- حقل الغربة والألم:

الغربة – الليل – السفر – خجل – أشواقي – ألمي – مصلوب – الظلام – السود – تجرحني – الأس – دجى – الضياع – رؤيا مرة – النكد – مضطهد – انتحر الربيع – مولولا – المدى الليلي – الحزن – ظامئة سفائني – مات اللحن – جف العطر – أطلال – شكوى – أنا المسافر – بح نداء – يدفن – الحيرة – سافرت في الأبعاد – غربتي – شكاتي – تثمر الحزن – أفنى فيك يا سفري – الألم – حادي الألم – أنا الألم – تأكل الأسفار خطوي – رعشة الآه – قطفنا الحزن – أوزار غربتنا – الحزن يهواني – نار آلامي – تنبت غربة – شجر اغترابي – أقسمت بالألم – وجه الغربة الساحر – غربة الروح – كلانا زاده ألم – مسافر أبدا – دموع الصمت – تبحر غربتي – الدمع الخضيل – يعشق الأرق – يبرعم أحزاني – يلهب الحزن – سفر مقيم – وجودي غربة – الأمل الخالد – راية الألم البهيج – غمست آلامي – قصائد الأحزان – تصلبني على كهف الأسى – عصرت الجرح – شظايا وحدتي – تورق الآلام – سكينا – تشربني الظلماء – كبد الظلماء – يمضغي الظلام – ينتشي سحرا أساه – أنا غربة – أنا لوعة – صدأ اغترابي – كبد الأسى – منفى لحوني – جمر اغترابي – ناي الظلام – وهج غريب – شوك الظنون – أسود النجوى.

الغربة والألم عنصران هامان من العناصر المشكلة لمعاناة الشاعر وخصوبة تجربته واستمرار ثروته اللغوية المبنية على أشكال من التناقض المنطقي، والمخالفة أحيانا للسائد الممنطق بقوانين الكتابة المألوفة، لأنها صدرت من الشاعر في "لحظة جنون" بلغت فيها الغربة والألم أقصى مداهما فتتلاشى فيها صلة القرابة بينها وبين المنطقي والمعقول والمألوف، فنلاحظ بأن الشاعر يبحث عن المتنفس وعن منفذ للانفراج، فيجد نفسه في حاجة إلى الاتكاء على غواية الحروف والكلمات التي استقاها من القواميس، وعلى المفردات المشاكسة الحبلى بالقلق والتوتر، وبمعنى آخر نلاحظ أن الغماري يهيئ للحظة كتابته ضمن هذا الحقل المعجمي لتجارب الكتابات التي سبقته حضورا في بناء نصه، فالتراكمات التي التقطها مرئية كانت أو مسموعة أو مقروءة فهي المورد المشكل لمناخ وحقل الغربة والألم، ولاشك في أن معجم الشاعر اتسع لهذه المفردات بواسطة قراءته النوعية، وبمعايشته للأحداث حضورا عينيا أو ذهنيا أيضا، وإذ نلاحظ الاغتراب الذي يلف الاستخدامات اللغوية لهذا الحقل مثل سابقيه، فإنه لا يعني خروجها المطلق عن الدلالات الوضعية، وإنما تبقى الألفاظ مرتبطة حتى وإن كانت بروابط ضعيفة والغماري هو صاحب الفضل في اختيار طريق الخروج أو الاتصال

بالاصطلاحات اللغوية الموضوعة، وهو الذي قام باستفزاز المعاني الدفينة في الألفاظ وما تحمله من بعد جمالي قائم على أساس أصواتها، فأبرز ذلك كما أبرز صور الاغتراب والحزن والألم التي تتأسس في متنه من خلال إحساسه بضياع عناصر هويته وأفول نجم شخصيته واندراس مقومات ذاته.

5- حقل الشخصيات:

محمد – فاطمة – الحسين – عيسى– يزيد – قابيل – هابيل – آدم – يوسف – موسى – صالح – الخضر – علي – معاوية – المثنى – عقبة – طارق – سعد – عمرو – عمر – حسان – ابن الوليد – خالد – ابن العاص – صلاح الدين – إقبال – بابلونيرودا – نيرون – أسماء – لومبا – ماركس – لينين – هيلانا – الغول – العنقاء – ليلى – قيس – خضراء – بيضاء – سمراء – رسول السلام – فهر – نزار – أزاد – المسيح – بوذا – السامري – الحاخام – ميسون – فرعون – شداد – ذويزن – الإمام – الوليد – الرشيد – ذو الفقار – الحجاج – الفرزدق – بنت عقبة – الرسول – ابن مريم – جعفر – ابن آدم – عفلق – أحمد – حمزة – أبوسفيان – ابن هند – الصدر – النمرود – فتى الاخشيدي – أموي – زياد – هشام – الأمير – أم المغاوير – أم النبين – الغافقي – نبي الله – ميشال – جمال – عثمان – ماري – النبي – الشاه – شعيب – مروان – البشير – ابن باديس – معتصم – داود – كسرى – صدام – ابن الطليق – شابور – بنت البتول – بنت الحسين – قيصر – ناصر – الحلاج – النفري.

لجأ الشاعر إلى استعمال أسماء شخصيات تاريخية يعج بها معجمه الشعري وهي أسماء خلدها وحفظها التاريخ سواء كان هذا التخليد ايجابيا أو سلبيا وسواء أكانت من التراث العربي الإسلامي القديم أو من التاريخ الحديث، تركت بصماتها عبر الزمن ولا يمكن لأي مؤثر أن يغفلها أو يمحوها يتخذها الشاعر رموزا قادرة على الإشعاع المتجدد، الذي من شأنه تحريك الركود واستنفار القوة وبعث الهمة وقد تمكن من ابتكار ملامح جديدة لها أصالتها من الناحية الفنية، تزاحم الحقائق التاريخية التي تعد روافد أساسية في عملية الاستدعاء، مستعينا بوهجها وبثقلها التاريخي، وبتأملنا في هذا الحقل نجد أن أسماء كثيرة قد تكرر ورودها في عدد من المواقع في المتن سواء باستدعاء الاسم ذاته أو بواسطة الكنية أو اللقب أو الصفة التي يشتهر بها، لكن استعانته بطاقتها وامتصاصه لوهجها مرهون كل مرة بالموقع والسياق الذي ترد فيه ضمن نصوصه الشعرية، وهي على العموم شخصيات رمزية تتوزع في نصوص الشاعر مكتسبة معاني ودلالات جديدة تنضاف إلى إيحاءاتها السابقة عندما يجعلها

تتحرك بحرية داخل النص فتتحدث عن ذاتها موحية بما يريده من إسقاطات على عصره الراهن، ولذلك نجده يختار الشخصيات الثرية بالمعاني المتنامية الحضور، فقد تكون ثائرة رافضة ومحرضة، وقد تكون مقابلة للأولى أي قامعة ومستبدة وحضورها في النص معا يغذي الفكرة المحورية التي تهيمن على النص، أو الرؤية المفصلية التي تربط كل نصوص المتن ببعضها البعض.

6- حقل الأماكن:

مكة – الجزائر – أوراس – عدن – لاهور– كتشاوى – الأندلس – قرطبة – توباد – بدر – أحد – صفين – وادي الغضا – أفغان – سدوم – ثقيف – القدس – الأقصى – الفاتيكان – طهران – القادسية – حطين – قم – جلال – الفرات – عبدان – بغداد – لاهور – أندونسيا – حلب – بخارى – الفليبين – عدن – الهند – اليرموك – كابول – مصر – فلسطين – النيل – القاهرة – قندهار – الرصافة – الجسر – معبد – عمورية – كوثر – ويل – روما – أندلس – سيناء – لبنان – يافا – شامة – درنة – فرنسا – مراكش – افريقيا – موبوتو – زائير – سبتا – أهواز – تلمسان – زغوان – بارباس – باريس.

المتأمل للأسماء الواردة بهذا الحقل يجدها متنوعة، فهي إما دالة على البلدان أو المدن أو مواقع للقتال والحرب، كما تدل على الأبعاد الفكرية المشكلة للرؤية العامة التي يتبناها الشاعر وتوحي بطبيعتها الشمولية والعالمية، فهي لا تتعلق ببلد أو وطن واحد بعينه، بل إن وطنه المقصود هو كل شبر عربي وإسلامي فلا يفرق بين الجزائر ولاهور وطهران والأندلس، مادام الإسلام يتجذر في ربوعها ويشكل هوية وأصالة شعوبها، لكن ذكره لهذه الأسماء سواء المتعلقة بالبلدان أو بالمواقع فإنه مرتبط بماضيها وتاريخها، الذي لازال يفرز معاني الفخر والثبات ويرمز للتضحيات، ويلاحظ تكرر ذكر أغلب الأسماء في المدونة لأنها ذات إفرازات دلالية متعددة منفتحة على القراءات التأويلية المنتجة.

7- حقل الطبيعة:

الظلام – الغسق – الليل – الدجى – الضحى – الفجر – المساء – الأصيل – المجرة – أقمار – الأنوار – السحر – النار – البدر – الماء – الجمر – الواحة – المطر – النهر – الشلال – الطين – الكروم – العنبر – السوسنة – الزنبقة – الربيع – الرعد – الزهر – الغاب – صحراء – الريح – الدوالي – الشمس – الشفق – خضراء – بيضاء – سمراء – الصفراء – حمراء – الزرقاء – السود – الزعتر – المشتري – زحل.

إن علاقة الشاعر بالطبيعة علاقة قوية تبدو لنا واضحة في متنه، حيث يلاحظ استدعاؤه لكم هائل من الأشياء الطبيعية، فنراها ماثلة في عدد معتبر من موضوعاته المختلفة، وهي عبارة عن شبكة كبيرة من الألفاظ التي تدل على حضور الطبيعة القوي لسبب جمالي، فهو يختار الظواهر والمظاهر التي لها دلالات مليئة بالحياة والحيوية، فهي أحيانا المخيفة الباعثة للنفور والقلق والمتسببة في تعميق الأزمة ورمز للقهر والاستبداد والانحطاط (الظلام – الليل – الطين)، وهي في أخرى القريبة والأنيسة والباعثة للسعادة والراحة والطمأنينة، وهي ملجأ نفسه المتعبة والقلقة ومفرجة الهم والغم بما تحتويه من آيات دالة على الجمال وبديع صنع الله تعالى، وهي منبع ثر يغذي خياله ويحيله على مكامن وأسرار الإبداع، ولعل هذا ما يشير إلى طبيعة نفسية الشاعر الجامعة بين التفاؤل والتشاؤم وبين الأمل والألم وبين الثورة والرفض والحب والسلام، لذلك يستعمل أسماء طبيعية تتراوح بين الدلالة على الحقيقة السافرة والدلالة على الحقيقة المتوارية خلف البنية اللفظية المتسربلة بسربال المجاز المفضي للقراءة الواعية.

8- حقل الحيوانات :

أشقر – الحسون – قرود – عجل – البومة – أفراس – الهزار – خيول – الهر – الكلب – الحمام – الغراب – الدب – الذئاب – الفيل – الببغاء – عقبان – الحمر – النواهق – الليت – النمر – الأفاعي – ديك – التنين – عترة – الجياد الفهد.

ينتشر في المتن ذكر لأسماء حيوانات مختلفة، يوظفها الشاعر لأكثر من دلالة، فأحيانا تدل في نصه على التسلط والتجبر والقوة والقهر كـــ (الليث – النمر – الفهد) وأحيانا تدل على الجيش العرمرم وعلى الإقدام والنجدة كـــ (الخيول – الجياد)، وأحيانا أخرى تحمل دلالات أخرى كالمكر والدهاء كـــ (الأفاعي والتنين)، ودلالة السيطرة كـــ (الدب والذئب)، كما تدل أيضا دلالة مباشرة على من يتخذونها رموزا لهويتهم، وهي في مجملها ذات ملامح دلالية يرمي الشاعر من ورائها إلى إبراز قيم أخلاقية وفكرية معينة.

ولعله من الجدير بالتنويه إلى أن الشاعر يعتمد بشكل كبير على المجاز باعتباره من أكثر وسائل التطور والنمو اللغوي للكلمات وتوالدها الدلالي[1]، من خلال ما نلاحظه في استخداماته المتكررة لهذه الألفاظ المشكلة لحقوله الدلالية التي ذكرناها ولاسيما في تزواجها ضمن سياقاتها التي تمنحها

[1]_ هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1/2008،ص182.

معاني مجازية تزحزحها عن معانيها الحقيقية الاصطلاحية، إذ لا يمكن بحال إخراج الكلمة من إطار السياق الذي ترد فيه.

وبعد الجرد الذي قدمنا للوحدات اللغوية المعجمية ضمن الحقول الدلالية، نلاحظ بأن حقل الصراع هو الذي يؤدي دورا هاما في تشكيل نصوص المتن الشعري وهو المهيمن، وهذا يعود إلى الثنائيين المترابطين البارزين في المتن وهما: (القوة/الضعف) و(الثورة/الألم) إنهما حقلان دلاليان رئيسان يتفرعان ويمتدان إلى نصوص المتن كلها، ويؤسسان المعجم الشعري الذي يتنوع بين السياسي والديني والفلسفي (الصوفي)، بالإضافة إلى الحقول الدلالية الأخرى التي تتفاعل معها، وهو ما يجعلنا نستنتج أن هاجس (القوة/الضعف) هو الذي جعل لغة الصراع تطغى في بنية المعجم عند الغماري، وإذا وضعنا في الحسبان تفاعل الحقول الفرعية وتضافرها، أمكننا أن نستغني بواحد منها عن الحقول الأخرى في تنويع الحقل المهيمن وتأكيده، كما يقوم بوظيفة تفجير المعنى العميق الذي يثوي خلف البنية الدلالية لنص الشاعر الغماري، ونلمس عبر هذا النسيج المعجمي الذي تشد مفاصله هذه الحقول الدلالية، أن الرؤية الشعرية التي تسود في المتن تتقاسمها مجموعة من الثنائياتوهي التي تحدد مسار الدلالة العامة وتؤسس صرحها بالمتن الذي يفيض شعرية انطلاقا من شبكة العلائق التي تتوزع على عدد من المحاور الأخرى للنصوص، لكن هذه الثنائيات لا تكشف إحداها عن ذاتها بمعزل عن الأخرى، وإنما تتفاعلان وتتضافران لإثراء النص وتعميق تفاعله مع كل النصوص الأخرى بالصورة التي يصبح معها المتن نظاما دائريا حول حقول دلالية لا تحيد عن ذات الشاعر وعن توتره، فهي تستحوذ على كل الكلمات والتراكيب والصور التي تؤسسها، وتتنوع من نص لآخر داخل المتن، لكنها تبقى وحدة تتسرب إلى ثنايا المتن على نحو يذيب جميع النصوص في شكل متناغم وكأنها نص واحد يحوم حول نفسه، ويأخذ التواتر المعجمي الذي يسفر عن تلك الثنائيات والحقول بعدا أعمق وأشمل هو الدلالة العامة أو المركزية المتمددة في متن الشاعر وهي: "قوة العقيدة الإسلامية" التي ترسخ الإحساس لديه بالتفوق، والثنائيات كذلك تتقاطع لتؤلف فضاء حماسيا تطغى عليه عناصر القوة مما يطبع المتن الشعري بطابع القوة والاعتزاز، وهو طابع له بعده وأثره في القديم، إذ يذكرنا بطرائق القول وتشكلاته في مواقع التصادم لدى الشعراء القدامى أمثال: عمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد والمتنبي وغيرهم، وبتأملنا لهذا النسيج المعجمي، نلاحظ أن المواد المعجمية التي أسهمت في تشكيل القصيدة الحماسية في متن الشاعر لا تخرج عما نجده في النصوص التراثية، لاسيما النصوص التي أفرزتها البيئة والحضارة الإسلامية مثل نص المتنبي ونص أبي تمام، وهذا ما يجعلنا نحكم على التجربة الشعرية عند الغماري بأنها تتماهى مع روح التراث وتنظر إليه بعين الإحيائي الذي يريد استنطاقه

واستجلاب نماذجه المشرقة من خلال طرق تعبيرها وأحاسيسها على أن الشاعر لم يكن يقتفي دائما القديم أي الذي سبقه فيحذوه حذو الحافر بالحافر، بيد أنه خرج مثل المعاصرين من الشعراء على القوالب القديمة، وسلك مسلك التحرر من قيد الوزن والقافية لكنه لم يكن هو في حد ذاته، متمردا على الدلالات التراثية، فقد تحمل نصه دوما رؤيته التي تتقمص القديم وتنافح عنه، ومفردات معجمه المبثوثة في نصوصه مزودة بصورها وروحها التقليدية لكنه نفخ فيها من روحه وانفعاله فتتضح لنا مزاوجة بين القديم والحديث دالة على تنوع معجمه وثرائه، مما جعله يكسب هذه المفردات دلالة جديدة مع دلالتها الحقيقية، حتى يفجر طاقاتها الإيحائية لتتناسب مع واقعه المعيش.

خامسا: إستراتيجية العدول

يبحث الشاعر دوما عن الفسح التي تطل على مساحات أرحب لإبداعه فيتمكن تعبيره من الاستعاضة بها عن المألوف من الإنشاء والقوالب الجاهزة، وفي هذه الوجهة تبرز أهمية الحديث عن إمكانية بلاغية تحوي الإجابات المبررة لقيم التجاوز للقاعدة اللغوية المعيارية، هذه الإمكانية تتمثل في "ظاهرة العدول"، فعبرها تتحقق الوقائع الأسلوبية المختلفة التي تحدث في الإنشاء الشعري لتحقيق العنصر الجمالي الذي تصبو إليه البلاغة والشعر معا فـــ"العدول" هو مصطلح تراثي صميم يتقاطع مع المصطلح الأجنبي الحديث "L'écart"[1]، المترجم إلى اللغة العربية بـــ"الانزياح"، حيث يرى واضعوه بأن النص ينتج جمالياته من خلال صياغته أي «من خلال نظامه الذي تتشابك فيه مستويات الصياغة فتنتهك المثاليات المألوفة في الأداء»[2]، ويبرز نمط كتابة الشاعر المشكل لصورة شخصيته الإبداعية والفنية.

يقف العدول أو الانزياح كظاهرة بلاغية وراء إنتاجه الاستثنائي المفاجئ والمدهش والمستوعب لعناصر التفرد، بما يتيحه من إمكانات متعددة للتعبير كالتخير الذي يتميز به الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني الذي يقصد به «العدول عن معنى من معاني النحو إلى معنى آخر لأداء دلالة لا يعطيها المعنى الأول»[3]، والتحول أيضا وهما ميزتان إذا ما توفرتا في الكتابة الجديدة تفضيان إلى تقديم الإضافة الإبداعية والجمالية الجديدة المميزة للنص الحاضر، وكذا التغيير والتأثير[4]، وهي وسائل

---

(1)_ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2/1982، ص126.

(2)_ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص356 - 357.

(3)_ شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1986، ص35.

(4)_ تمام حسان: الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1982، ص14.

مختلفة أو آليات يستخدمها المبدع الذي يريد إكساب لغته مرونة أكبر حين عملية الإبداع معتمدا على قدرتها الانزياحية في صياغة التحول وتكوين خصوصية الشخصية الشعرية كما تكون «الثراء في اللغة الانفعالية أو الشاعرة وهكذا يخلق المعجم اللغوي الشعري الفني الجديد الذي يضاف إلى المعجم الدلالي المألوف»[1].

وقد تطور مفهوم العدول، وأدخل ضمن باب التوسع في استعمال اللغة الأدبية، فصار يعرف بأن العزوف عن الخطاب المباشر وتحري عدم المباشرة هو الأسلوب المميز للشعراء حيث يرى الأصمعي بأن «خير الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة»[2]، فيشير إلى أن الشعر الجيد هو الذي لا تدرك معانيه بصفة مباشرة، بل إن الجيد هو الذي «يحتمل مع فصاحته وكثرة استعمال ألفاظه وسهولة تركيبه وجودة سبكه، معاني شتى يحتاج الناظر فيه إلى تأويلات عدة، وترجيح ما يترجح منها بالدليل»[3]، وبإثارة انفعالات الغرابة والمفاجأة والدهشة والتعجب، يقع التأثير في المتلقي وتنجذب نفسه نحو لغة الشعر التي تتعالى عن اللغة العادية والبسيطة، وذلك لأن الشيء كما يرى الجاحظ «من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب، كان أبدع... والناس وكولون بتعظيم الغريب واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى مثل الذي لهم في الغريب القليل وفي النادر الشاذ»[4].

وقد تناول النقاد العرب المحدثون مفهوم العدول مختلطا مع المفهوم الوافد الغربي وهو مصطلح مرادف، حيث كان حاضرا في العديد من الدراسات الأسلوبية، بالإضافة إلى اهتمامهم أيضا بمصطلحات مشابهة أخرى فكان الانزياح والانحراف والخرق والانتهاك والشذوذ، عاملا مشوشا على قارئ الأعمال النقدية تلك التي جعلت من الانزياح خاصة وكأنه موضة الدراسات البنيوية والأسلوبية، لكننا مع بعض النقاد والبلاغيين العرب نميل إلى توظيف مفهوم العدول في هذه الدراسة لأنه المصطلح والمفهوم المتداول في البلاغة العربية وله علاقة حميمية بالبيئة الاجتماعية والجغرافية التي

---

[1]_ أحمد محمد المعتوق: الحصيلة اللغوية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص127.

[2]_ حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون 436هـ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2013، ص229، نقلا عن ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، دار التعاون للطبع والنشر، مصر، 1995، ص455.

[3]_ المرجع نفسه، ص.ن.

[4]_ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان،د.ت، ج1، ص89-90.

نشأ فيها، وله انعكاس مؤكد على الإبداع والإنتاج الأدبي عموما والشعري خصوصا والأخص من ذلك أنه آلية مناسبة لاكتشاف مواطن الإبداع والتحول في إنتاج الشاعر مصطفى الغماري، وهو الذي يولي اهتماما خاصا للتراث، ستكون لنا معيارا نقيس به شعرية نصه ونحاول القبض على مميزاته الفنية الخاصة من خلال علاقاته وتداخله مع النصوص السابقة، انطلاقا من طبيعة استقصاء الشاعر المستمر لما في اللغة من طاقات وإمكانات أسلوبية ترقى بعمله، وتتيح له قدرا أكبر من الحرية والحركة للتعبير عن الأحاسيس والأفكار الخاصة الراهنة بانسيابية ومرونة يتلاءمان مع المعاني المستحدثة.

1-آلية الإطناب.. التمطيط:

هو شكل من أشكال العدول تؤثر الدراسة توظيفه كمفهوم بلاغي بدل مفهوم التمطيط الذي شاع استعماله في الدراسات الحداثية الأجنبية على الخصوص[1]، لكون الأول مفهوما عربيا أصيلا وابنا شرعيا للبلاغة العربية، لكن هذا لا يعني البتة إقصاء مصطلح التمطيط، لأن الدراسة ستتعامل بهما مع المدونة على أنهما مرادفان لمفهوم موحد هو المجمع على أنه عبارة عن «عملية توسيع للنص وتمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية»[2]، وهو «كون الكلام زائدا عما يمكن أن يؤدى به من المعاني في معتاد الفصحاء لفائدة تقصد»[3]، وقد تقيد هذا المفهوم بشرط حصول الفائدة من الزوائد اللغوية التي تقتحم البنى الأصلية للنص، حتى لا تكون مجرد حشو أو تطويل معيبين وممجوجين، وقد أشار الجاحظ إلى ذلك بقوله: «الإيجاز في غير عجز والإطناب في غير خطل»[4]، وذهب الدارسون إلى أن عملية التوسيع الذي يجريه المبدع في نصه يبرره مسوغان، الأول نفسي، حيث يحقق له الراحة والفسحة للتعبير عن مواقفه، والثاني بلاغي يتعلق بقارئه من حيث إخباره بمحتوى ومعاني النص وإمتاعه بشكله ومبناه[5]، المتماهية مع أفكاره وتصوراته، وبإمعاننا النظر في متن الغماري وجدناه قد تحاور فنيا مع العديد من المضامين الشعرية والنثرية ضمن عملية التداخل بين النصوص فأفضى ذلك إلى ائتلاف على مستوى وجوه بلاغية معينة، لكن التوافق أو الاشتراك البادين ظاهريا بين السابق واللاحق ينطويان أيضا على اختلافات فنية تعكسها التقنيات التناصية المستخدمة من قبل الشاعر فمن

---

(1)_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص125، وانظر ميكائيل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط، المغرب، ط1997/1، ص75.

(2)_ محمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص79.

(3)_ عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1996/1، ص60.

(4)_ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص97.

(5)_ حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، ص263.

شأنها أن تحقق لنصه شعريته وفرادته، وتمكن في الحين ذاته القارئ من اكتشاف مكامن تحويله لمكونات النصوص السابقة، وتنم عن درجة الاختلاف، فمن خلالها «يسمو النص إبداعيا حسب حجم هذا الاختلاف، ويتراجع حسب اقترابه من التوقع»[1]، ومن نماذج الإطناب أو التمطيط عند الغماري ضمن العملية التداخلية التفاعلية مع النص السابق قوله:

قالت قريش.. ما لسحر "محمد"

يغوي وجوها ما لهن صدور

"واللات والعزى" وما قسم بها

دين، ولا داع لها منصور

كذبت قريش.. حين أقبل جمعها

ودعت.. وداعيها غدا مقهور

يا حامل التوحيد في درب الأذى

لا تأس.. عقبى الظالمين دحور

قدر وما قدر السماء بمخلف

أن سوف يكتسح الظلام النور

إن الهدى من غير سمحة لم يكن

والحب إلا من يديها زور

ما قيمة الأجفان إن لم تكتحل

بالنور؟ ما حور بها ؟ وفتور؟

القلب دون الدين كهف خطيئة

أو روضة – إنكانه وغدير[2]

---

[1]_ عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1994، ص162.

[2]_ مصطفى الغماري: الهجرتان، ص10 - 11.

يبدو تميز الشاعر في كيفية تناوله للمعاني التي يطرحها النص وفي طريقة ابتداع طرحها حيث يبدو وأن الإطناب المعتمد في النص هو الذي أضفى على معانيه فنية في التعبير في الوقت الذي كان بإمكانه أن يقتصر على الصياغة الموجزة المستقاة في صورتها المعروفة في السيرة، لاسيما وأنها مساوية لمعانيها المجتلبة، (ما لسحر محمد يغوي وجوها؟ – واللات والعزى)، بيد أنه يعدل عن ذلك إلى التمطيط وهو الأسلوب الأنسب للقالب السردي المتعلق بفكرة النص، فنجده يضيف كل الأبيات التي توالت بعد العبارة المذكورة، فإذا بها تسدي ألقا أكبر للمعاني السابقة بإضافة معاني جديدة فكان التمطيط زيادة في جلب الفائدة للنص الحاضر بضم معاني: (فساد الادعاء الكاذب – نهاية الظالمين الخسران – تغلب النور على الظلام – سبيل الدين هو أقوم سبيل) إلى المعنى القديم الدال على ادعاء قريش على محمد ﷺ بالسحر والكذب، وإن كانت هذه المعاني القديمة والجديدة تقترب من دلالة بعضها البعض، فكل منها يوحي بالدلالة العامة التي يتضمنها النص وهي محاولة قريش الالتفاف على الدعوة المحمدية وتقويضها منذ الانطلاقة الأولى، لكن الشاعر بتفسيره وتعليله لحيثيات الحدث جعل الناس يقبلون لهذه الدعوة ويحفلون بها لإبرازه لإيجابيتها، فيكون التمطيط بذلك وسيلة بلاغية اعتمدها الشاعر لتوصيل المعنى للقارئ، إذ أصبح مشاركا في المفهوم والتصور الذي أراد أن يبلغه له، كما أمكنه بهذه الآلية أن يحدث التحويل للمعاني والصياغة المقبوسة من النص السابق كما تمكن الشاعر فضلا عن ذلك من توفير الجانب الامتاعي بتحقيق عناصر الدهشة والغرابة والتعجب في النص عبر إشباع المعنى بالتمطيط.

ومن تمطيطه البديع الذي يتكرر في نصوصه، اعتماده لعناوين تكتسي صفة الإبهام ويعتورها الغموض بسبب الإجمال والتكثيف ويكون القصد منه إثارة عنصر التشويق والإغراء بقراءة النص المتضمن لتفصيل المجمل، من خلال ذكر الحيثيات الكاملة للموضوع واستدراجها حتى النهاية وتكون عتبة العنوان عاملا رئيسا في ربط داخل النص بخارجه من حيث اختيار الكلمة أو التركيب اللذين يكون دور كل منهما محوريا في النص ويشكلان نواة يبدأ بها الحديث وينتهي إليها فيتضح للقارئ بألا استغناء له عن التسلح بمعارفه السابقة التي تمكنه من استيعاب الأفكار والمعاني الجديدة ونلاحظ هذا على سبيل المثال في قصيدة بعنوان (ليدع ناديه)[1] هذه الجملة النواة أو المركز ولد الشاعر منها نصه، فتفرعت عنها جمل وتراكيب أخرى تخدمها وتشترك معها في الدلالة الرئيسة أو المركزية من خلال دلالاتها الجزئية التفصيلية التي عمد الشاعر إلى تمطيطها في متن نصه، ولعل الأبرز

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص53.

في هذا المتن هو الرابط المصطنع بين العتبة وحيثيات وتفاصيل الموضوع وهو الضمير المتصل (حرف الهاء) الدال على المفرد الغائب الذي تعمد الشاعر إخفاءه ضمن لغة مشبعة بالرمزية قصد القراءة المنفتحة، بالإضافة إلى عناية الشاعر بالبداية والنهاية المتعلقة بالجملة المركز.

وليدع من عشق الطاغوت ناديه

فليس إلا رماد الكفر ناديه[1]

حيث حافظ على ذكر الشخصية المخصوصة بالموضوع في البداية والنهاية معا محققا الربط بينهما بضمير المفرد الغائب المذكور.

الأمر نفسه نلمسه في عنوانه المتناص "وسل الأمير"[2]، وهو عنوان مجمل منفتح على الداخل والخارج النصي، اتخذه الشاعر عتبة أساسية في مواجهة مع الماضي الذي يحتوي على تراكم تاريخي يعج بالأحداث الأميرية بواسطة فعل الأمر المناسب للإلحاح (سل.. إسأل) على ضرورة الاطلاع على ذلك الماضي الحافل وفي مقابلة الواقع الحاضر (الداخل النصي)، الذي يتضمن تفصيلا للمجمل المكثف المختزل بواسطة الجملة الفعلية المتشكلة من فعل الأمر والفاعل الضمير المستتر المقصود بالخطاب وهو المتلقي والمفعول به، محل الخطاب ولعله العنصر الأساس في الموضوع الذي تدور حوله عملية التفصيل ويدور حوله مضمون النص فهو المركز أو النواة التي تتم الإشارة إليها في مبتدأ القصيدة وقد توارد ذكرها صراحة أو الإشارة إليها في المتن دلالة على محوريتها، بالإضافة إلى أن شخصية الأمير فجرت الكثير من التفاصيل التاريخية التي لها علاقة بالراهن من الأحداث المستوجبة للتأسي بها والسير على منوالها.

– وسل الأمير يجبك تاريخ تدجى بالقضب

بعمائم الأحرار في لغة الجهاد المحتســـب[3]

– وسل الأمير ترى الأمير يدا وأخلاقا وحب

في مقلتيه جزائرى أم المغاوير النجب[4]

---

[1]_ المصدر السابق، ص56.

[2]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص9.

[3]_ المصدر نفسه، ص13.

[4]_ المصدر نفسه، ص.ن.

ثراء هذه الشخصية جعلها محلا للتساؤل الملح ومصدرا لا غنى عنه للإجابة المفصلة والمضيئة للكثير من الجوانب التاريخية، من خلال تناسل النص ونموه عبر المفردات الدالة على المعاني التي تتمحور حولها الدلالة الرئيسة وهذه المفردات ما هي إلا تراكمات تفصيلية استدعتها الجملة المركزية تكون جمعت بينها وبين مركزها علاقة المشابهة إذ تؤدي كلها المعنى المنجر عن مساءلة الأمير ومحاورته التاريخية عبر إشباعها بالتمطيط أو الإطناب المفيد والممعن في تكديس معاني المجد والبطولة والثورة والأصالة، ويجعلنا هذا البسط نكتشف ذلك التحويل لمكونات النص الغائب الذي يظل طاقة تفجير لنص القصيدة ومصدر توليد ألفاظها ومعانيها، ومكمن الرؤية الشعرية الجديدة المتمخضة «عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة»[1]، ركزت اشتغالها بتوضيح ما أبهم، وتفصيل ما أجمل، وتكميل لذة العلم بما علم به ناقصا ضمن عملية التداخل بين النصين السابق واللاحق.

وفي موضع آخر من نصوصه يستغل الشاعر مزية التمطيط ليعبر عن أفكاره مزاوجا بين الإقناع والإمتاع من خلال أحد ضروب الإطناب وهو الإيغال:

تر مسلمين وما لهم من دينهم إلا غثاء.. قيل فيض تطهر[2]

فبالإضافة إلى امتصاصه لمضمون نص الحديث النبوي الشريف، فإنه أوغل في تعميق المفهوم الذي أراد أن يبلغه للمتلقي، من خلال الزيادة التي تعلن عن وجهة نظره الشخصية الداعمة للمعنى السابق، فختم بيته (قيل فيض تطهر) بهذه العبارة التي يتم المعنى بدونها كزيادة المبالغة[3]، فمعنى الغثائية في الدين استقر في ذهن القارئ بمجرد ذكر الاسم المحصور بأداة الحصر "إلا" وهو اسم المصدر الدال على حدث الغثاء الذي يعني حسب سياق النص الحاضر الفتات أو المظهر، أما ما يرد بعده مسبوقا بنقطتي الفراغ المنفتح على القراءات فهو إيغال لإفادته معنى زائدا، لكن الشاعر استفاد منه باعتباره ملمحا أسلوبيا ناجحا في إيضاح المعنى، ويمنحه حرية أكثر في إبراز فكرته الحالية المرتبطة بالفكرة المتناص معها ويعطيه قدرة أكبر على الإبداع والاستقلالية في إنتاج نصه.

ويستمر نص الغماري المتداخل مع النصوص الأخرى في تفصيل دلالاته عبر صور الإطناب فكل جملة من جمله تستفتح بمعنى يعمل الشاعر على تفصيله في الجملة الموالية بما يقترب منه ويشابهه:

---

(1)_ عبد الله الغدامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1994، ص130.

(2)_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص29.

(3)_ عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3/1992، ص278.

قتلوا الحسين وأردفوا أبناءه قربى لرب في النفوس مصور[1]

فقد عقب الشاعر العبارة المتكونة من جملتين فعليتين بصدر البيت الدالتين على القيام بفعل القتل ضد الحسين وأبنائه، بعبارة أخرى تشمل معناها وتكمله وتقويه فترد كتوضيح للهدف من الفعل المقترف، وذلك بواسطة التذييل الذي لا يجري مجرى المثل[2]، لأن العبارة.. الهدف، الواردة بعجز البيت (قربى لرب...) لا يمكن أن تستقل بمعناها فهو متوقف على ما قبله، وتأتي الزيادة في النص الحاضر لتدمج المعاني الجديدة مع المعاني القديمة فتسلكان المسلك الموافق للمنطق الذي انتهجه الشاعر في نصه، فيكون ذلك علامة على أدبية نصه وعلى التحول الحقيقي لمكونات الحدث التاريخي المتناص معه، ونستطيع إذن بنظرة فاحصة أن نتلمس بنية التمطيط المعتمدة في النص لفهم لبناته المصممة لتوسيع معنى واحد وتوضيحه، ويبدو اشتغال العبارتين اللتين لا يمكن الاستغناء عن إحداهما لأنهما بدلالتيهما معا يفعلان المستوى العميق للنص، بحيث لا يمكن انفصالهما، لأن تضافرهما في سياق واحد أعطى للمعنى المقصود وهو فداحة وشناعة الجرم المجترح الذي يجر صاحبه إلى فساد معتقده، توكيدا وتقريرا لم يكن ليحصل لولا آلية التذييل التمطيطية ونقف كذلك عند هذه الجماليات الإطنابية المميزة للشاعر من خلال استخدام آخر للتمطيط عبر آلية الشرح حيث يلجأ إلى جعل بيت قصيدته الأول محورا'يتمدد في أوصال القصيدة بتقليبه في صيغ مختلفة تنمي الفكرة وتنشط الحركة داخل النص من أجل القبض على المغزى العام الذي يوحي به المحور ويحتويه، ففي قصيدة: "إلى القمامة حتى القيامة"[3] يرتكز مضمونها على مستهلها المختزل للحدث التاريخي الذي شهده القرن العشرين وهو توحيد الألمانيتين الشرقية والغربية والتخلص من النظام الشيوعي الذي ظل جاثما على صدر الألمانيين ردحا من الزمن، حيث يقول في المطلع المحور:

للمجد ما قد صنع الألمان من بعد ما تقسم الوجدان[4]

ثم يتدرج باقي أبيات القصيدة في شرح تفاصيل الأوضاع العامة التي ميزت الواقع الألماني أثناء الانقسامات الحزبية، والتشرذم المذهبي والفكري المفتت للحمة والموهن للقوة والمفرق للوحدة ثم الانتباه إلى فساد النظام الاشتراكي الشيوعي والأخذ بأسباب القوة والعودة إلى الوحدة بتحطيم جدار الفرقة والعدواة، وذلك بداية من البيت الثاني:

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص29.

[2]_ عبده عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحية، ص279.

[3]_ مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، ص71.

[4]_ المصدر نفسه، ص73.

يا وطنا روعه الأحلاف وامتد في أعماقه الخلاف

وانتهاء بالبيت الرابع والثلاثين:

مصيرها.. كفكرها القمامه

إلى قيام الناس في القيامـــه[1]

المعاني التي تطرحها القصيدة وتناقشها بشكل مستفيض، قد تختزل في ألفاظ أقل ومع ذلك تظل محتفظة بالدلالات الإخبارية التي تحملها في ثناياها، إلى جانب محافظتها على وظيفة الإمتاع بفضل بلاغة الإطناب التي انتهجها الشاعر في إضاءة جيوب مسألة الوحدة الألمانية واستعراض مساوئ الفكر الشيوعي، فكان الشرح أساسا في تشكيل شعرية النص الناتجة عن اجتماع عناصر متعددة فنية وأخرى موضوعية، ومن بينها موقفه النفسي والفكري الرافض للفكر الإلحادي ولمواقف بعض المجتمعات العربية والمسلمة المنبهرة بهذا التوجه المراوغ، فكون لديه هاجس الدفاع عن الأمة وعن هويتها وعقيدتها، وحرقة لا يطفئ نارها سوى الإبداع والخيال من خلال ركوب آلية الشرح التمطيطية للمعاني حتى صارت ظاهرة وجلية للقارئ خادمة له من حيث المزاوجة بين إخباره بها وإمتاعه بقالبها الفني، ولا يخفى أن للشاعر في ذلك أيضا متنفس يعبر فيه عن مواقفه (فكرة تسكنه سخيفة – ما أخرقه – لا يرى نهار – مشئومة – مهضومة – حكم الذئاب – الكفر مدسوس – أعلامهم نكست منكسرة – كيدهم مازال – موطئ الإمام لا يرام – ثوروا واحذروا – ما بقي الدين فلا فلاح – خبرنا فكرهم عشرين سودا – شربنا عبرها الغسلين...) ويبعث الراحة في نفسه، تدلنا على ذلك نتائج الشرح والبسط المتوصل إليها.

كأنهم لم يسمعوا بلحيه
يلهو بها في المهملات الصبيه
محروقة في عملة مخروقه
وصورة كرمزها مشنوقه!
مصيرها.. كفكرها القمامه
إلى قيام الناس في القيامه[2]

---

[1]_ المصدر السابق، ص79.

[2]_ المصدر نفسه، ص.ن.

ولعل الملفت لانتباه الدارس هو مزاوجة الشاعر الاستفادة من آليات الإطناب في نص القصيدة ذاتها حيث يستغل آلية الشرح وآلية ذكر الخاص بعد العام في بناء نصه وصياغة أفكاره فنلاحظه يستثمر التمطيط بشكل مكثف لتمرير دلالة هيمنة الفكر الماركسي والتوجه الشيوعي بشكلها العام على شعوب العالم.

كم باسمها قد ركب الشعوبا حتى رأت خيرا لها شـــــعوبا

تعاون الذب مع الـــــذئاب فزرعوا الخلاف في الأنســـاب[1]

ثم يخصص الحديث والشرح لأثرها على الأمة العربية والإسلامية، مستخدما الألفاظ الدالة على ذلك (الإمام – خبرنا – شربنا – نراه – الرفاق – أيها العمال) وخير دلالة هي نون الجماعة التي تنسب الأفعال، المجترحة، إلى الذات الجماعية، وتخصيص العام نابع من إحساس عميق لدى الشاعر بقيمة خطابه النصي وعمق تأثيره في المتلقي، فذكره للذات الجماعية العربية والإسلامية، نابع من اعتبارها جزءا لا يتجزأ من العالم يتأثر بمثل ما تتأثر به بقية الأجزاء، بالإضافة إلى أنها حاملة للرسالة المحمدية والفكرة الإسلامية المعادية والمناهضة للكفر والإلحاد المحدقين، ورغم ما يبدو من إمكانية الاستغناء في المستوى الإبلاغي للنص عن بعض العناصر المنتمية إلى المعنى العام أو المعنى الخاص أو الاحتفاظ بأحدهما دون الآخر، فإن جانب اللذة والتذوق اللذين يتوخاهما الشاعر في النص، لا يمكن عزلهما والتخلي عنهما لأنهما أصلان يحققهما بشعرية التمطيط، ذات الدلالة الخفية العاملة على تأجيج المشاعر، الرافضة لهيمنة الآخر والداعمة لعقيدة الذات (النحن)، وإذا كان التمطيط قد أعان الغماري في تمثل مواقفه الرافضة، فإنّ أسلوبه الساخر الذي اعتمده في خطابه (فلسفة الدب – شنشنة – حكم الذئاب يرهب الخراف – بكارة فضها لينين – جِعْلٌ مبهم ظنين – لحية يلهو بها الصبية) يعكس مفهوم النص دلاليا ويثبت أن الشاعر له قدرة رهيبة على إخراج لغته الشعرية المخرج الذي يريده، وتمثل الموقف الذي يختاره ويشتهيه ضمن دائرة التناص والتجديد سويا وما التمسناه في التركيب المحور داخل النص، نلتمسه أيضا في الكلمة المركزية المكثفة ذات الإيحاءات المتعددة، المتفجرة إلى تراكم من المفردات والمعاني المتسقة حول المعنى العام للنص الذي تفرزه كلمة "حبيبة" المتصدرة في البيت الأول من القصيدة:

حبيبة.. آه عاودني الحنين ولج بي اشتياق.. لا يلين[2]

---

[1]_ المصدر السابق، ص 74.

[2]_ مصطفى الغماري: ألم وثورة، ص91.

أثارت هذه الكلمة ذات النبض المتوهج والحمولات الدلالية المركزة جملة من النفحات الروحانية والطفح الصوفي، التي تطالعنا بها أبيات القصيدة الخمس عشرة، مجسدة للواعج العشق الطاهر التي لا تخلو من المعاناة، وتكبد المشقة في سبيل الإخلاص لهذا الحب، ثم تصور الأبيات المتحركة دوما ضمن دائرة "الحبيبة"، اشتعال قبس العشق وتأجج ناره بازدياد شوق المحب وحنينه إلى العرف الأقدس والنفس الإلهي الذي تداعى إلى خلده بتشمّم النسيم المتطيب بروائح المحبوبة.

أيا ذكراي.. يا ذكرى اغتـــرابي وقصة عاشق.. غده حزيـــن

ويا خصلات ضوء.. قد تنـــآى فليل حاضري.. شبقٌ أفين

فهل تسرين في الأعماق سُكرا إلهيا.. فتخضر السنـــــين[1]

إنّه شوق إلى تجلي الحبيبة لا حد له، تشرحه الأبيات من خلال تراكم الصور والألفاظ المتوزعة في جسد القصيدة.

2-آلية التكرار:

ومن الطرائق التي تحصل بها الزيادات الإطنابية المفيدة المعتمدة في نص الغماري التكرار أو التكرير Répétition، كظاهرة بلاغية جمالية، لم يولها الناقد العربي القديم اهتمامه، ولم يوظفها كصورة فنية، بل إنّه كان يعتبرها سلبية تتردى بمستوى النص الأدبي إلى الابتذال والرتابة، رغم وجود التكرار في تراثنا الأدبي وفي أسلوب القرآن الكريم، إلاّ أن الدراسات النقدية والبلاغية تصدت للحؤول دون تكريس هذا الحكم المسبق والعفوي على بلاغة التكرار بتسليطها الضوء على قيمته الأسلوبية المتجلية في وجوه لغوية وجمالية كثيرة، ويعد الجاحظ من الأولين الذين تحدثوا عن هذه الظاهرة الأسلوبية مبينا محاسنها ومساوئها على حد سواء، فقال: «ليس التكرار عيّا ما دام لحكمة كتقرير المعنى أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعي ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث»[2]، فدل على أن هذه المزية الشائعة في الكلام العربي والمتداولة على الألسنة لها حدود وضوابط تتناسب مع المقام الذي يؤول إلى الفهم، كما حظي التكرار باهتمام كل من ابن رشيق وابن الأثير وقسماه إلى أقسام مفيدة وغير مفيدة[3]، حيث اعتبر ابن الأثير أن استعماله يكون للدلالة على العناية بالشيء الذي تكرر فيه الكلام، إما على سبيل المبالغة أو المدح أو الذم أو نحو

---

[1]_ المصدر السابق، ص92 - 93.

[2]_ الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص79.

[3]_ أنظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص92.

ذلك[1]، لكن الدراسات اللغوية والبلاغية الحديثة، نحت به منحى جديدا حين اعتبرته ضرورة من ضرورات الجمال في أي نص من النصوص الشعرية، فترى نازك الملائكة، بأنّه إلحاح من الشاعر فتقول: «إن التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[2] فتعتبر "نازك" الحالة النفسية التي تعتور الشاعر سببا جوهريا لحضور التكرار أثناء الكتابة وتوارده في ذهن الكاتب، ويرى بعض الباحثين أن التكرار اكتسب جماليته كإبدال فني في نص الشاعر العربي الحديث والمعاصر من الشعر الغربي، من خلال كتابات الشاعر الانكليزي "توماس ستيرنز إليوت – T.S.Eliot" فأصبح التكرار ظاهرة فنية تدخل ضمن العناصر المكونة للبناء النصي لفظا ومعنى وإيقاعا[3]، ويرى محمد بنيس بأنّ التكرار له علاقة بالتوظيفات اللغوية التي يجريها الشاعر في نصه إذ يستخدمه في الاستعاضة به عن أدوات الربط التي قد تسيء إلى جماليات النص، والقلة من استخدامها «ترفع عنه عبء الرتابة وتطلق له حرية الانسياب الباطني الذي يمتح منه الشاعر»[4] كما اهتم محمد مفتاح أيضا بظاهرة التكرار، فأولاها أهمية كبيرة، حيث يعتقد بأن «تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب لغوي، ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية»[5]، ويقر بأن جهودا بلاغية عربية قد أولت اهتماما بالتكرار واعتبرته محسنا من المحسنات البديعية، وصنفته ضمنها دون البحث في مقاصده، لكن الدراسات المحدثة اجتهدت في الكشف عن أسراره في خدمة النص الشعري، ولاسيما الدراسات الغربية التي لم تنظر إليه كمجرد تكرار في الكلام أو محسنة ترصيعية للنص بقدر ما اعتبرتها ظاهرة ذات أبعاد فنية وجمالية ونفسية، تساعد على الكشف عن خصوصية اللغة في الخطاب الأدبي بعامة والشعري بخاصة.

ونعتقد بأن التكرار بالإضافة إلى كونه آلية أسلوبية وبلاغية، فإنّه يحوز أيضا صفة التواصلية لأنّ الغرض الأساسي منه هو تحقيق التواصل بين الشاعر والقارئ، فلا تتحقق غاياته التأثيرية والجمالية المتجاوزة لمستوى الإخبار والتوصيل، إلا بالتكرار حين يختاره الشاعر قاصدا جعله كوسيلة

---

[1]_ أنظر ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999، ص147.

[2]_ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، العراق، ط1965/2، ص242.

[3]_ عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007، ص165.

[4]_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص76.

[5]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 39.

يقوم من خلالها بعدة وظائف في نصه، ومنها الوظيفة التناصية، ونعني بها توظيف آلية التكرار ضمن آلية التناص الكبرى المحققة لتوالد النص بصفة مستمرة، من خلال تعالقه مع النصوص الأخرى فنقوم نحن بمحاولة الكشف عن كيفية تأمين أسلوب التكرار، لإنتاج النص الشعري الحاضر بواسطة علاقاته بالنصوص الغائبة ليعيد إنتاجها من جديد، ويُحقق في الوقت نفسه ذاته عن طريق التحويل الذي ينجزه في فضائه، حيث نشهد ذلك عبر تناص الشاعر الداخلي، أي بين نصوصه المتعددة أو داخل نصه عينه والتناص الخارجي، ولعلّ ما ولد لدينا القناعة بأهمية آلية التكرار في إنتاج نص الغماري المتعالق، هو تمسكنا بمبدأ تشارك الشعراء في عملية الإبداع، وسيطرة الذاكرة على المخيلة المحققة لمبدأ أكبر منه، هو تواصل وحوار الثقافات والمعارف الإنسانية، ففي نص قصيدة "هيلانا"[1] تتكرر عبارة (بعيد عنك هيلانا) التي تبرز في المقطع الأول على شكل النواة أو التركيب المركزي الذي تتحرك في دائرته كل التراكيب والألفاظ الأخرى المشكلة لدلالات القصيدة المتصلة اتصالا وثيقا بوهجه المتمركز في الرمز الأسطوري "هيلانا"، الذي يغذي كل المقاطع بالصور والأخيلة المتوزعة عبرها، وبما أنه هو المصدر فإننا نجده يتكرر عدة مرات في النص بأشكال لغوية مختلفة، فأحيانا يكتفي الشاعر بذكر الضمير الذي يعوض اسم العلم (بعيد عنك راحلتي – بعيد عنك لا نايا – إلى لقياك تبتهل – من عينيك تكتحل) وأحيانا أخرى لا يستطيع التغاضي عن مخاطبة الشخصية الرمز باسمها الشخصي (ففي عينيك هيلانا – أما سافرت هيلانا – وكم غناك هيلانا – أهيلانا بعيد عنك...)، وبقراءة واستعراض كل أبيات ومقاطع القصيدة نجد أن الاسم تكرر ذكره بمخاطبته عبر أسلوب النداء عشرة مرات، وتكرر بواسطة ذكر ضمير المخاطبة المؤنثة الدال عليه (الكاف: عشرة مرات – وأنت: مرة واحدة)، ضمن صيغ وعبارات مختلفة، وبمقاربتنا للتكرار الوارد في النص نقف على حضوره كسمة أسلوبية فاعلة خدمت تجربة الشاعر من حيث تجاوبها مع حالته الشعورية والنفسية زمن الكتابة، و"هيلانا" هي أمله المرتقب الذي ملأ كيانه واهتزت له مشاعره، لذلك كان وجودها مستحوذا على كل أجزاء القصيدة وموزعا في كل تفاصيلها، وبلغ تعلقه بهذا الأمل إلى مستوى الحلول الصوفي، فتمتزج الذات بالموضوع، ويأتي التكرار ليقوم بوظيفته النفسية، فيكون بمثابة المفرغ للشحنات الانفعالية والدفقات الشعورية، ويقوم بوظيفته الفنية والجمالية المستطرفة فيكون مؤكدا ومثبتا للمعاني المنتشرة في النص، وممكنا لها في نفس المتلقي الذي يتابع تناميها وتصاعدها من خلال التكرار، ودوره الفاعل في تكثيف البث الإيحائي والجمالي.

[1]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص13.

ويلاحظ أيضا استناد الشاعر على التكرار كآلية تناصية تحقق ربط النص بجزئيات الواقع الذي يعيشه، وما يحيط به من مفارقات وتناقضات، وتسهم في الوقت ذاته في تمطيط النص مكانيا والكشف عن المعنى العام المتمركز في إحساس الشاعر بالغربة والأمل، وهي ثنائية تلازم نفسية الشاعر، وتغطي كامل إنتاجه، وتكون بمثابة العلامة المميزة له، ولعلّها هي السبب القوي الذي يربط شخصيته بالماضي والحاضر، وتتجلى هذه المؤشرات في قصيدته: "غنيت جرحك"[1]، من خلال مساهمة تكرار الجملة الفعلية المذكورة، اللافت إلى حد تصبح فيه بؤرة للتوتر والاستقطاب، وتعمل على تمطيط النص وانسجامه إيقاعيا ودلاليا، فتتكرر خمس مرات مؤكدة الدلالة العامة.

-غنيت جرحـــك يا خضـــراء ميعادا متى اللقاء يجوب الدرب أعـــــيادا؟

غنيت جرحك.. لا صبحي بـــمقترب مني.. ولا همسك العذري مـــــيادا[2]

-غنيت جرحك فانســـاب الحنين على همس المناجـــاة.. واخضرت صحاراه[3]

-غنيت جرحك هـــذا الدرب يقرأني ذكرى شهيـــد يلم الشـــــوق أورادا

أعطيته من مقلتي العطشى .. ومن شفتي حتى أرى صبحك البدري مـــــيادا

ويـــــصرخ الوتر الضمآن مـــلتهـــبا ما عـــاد لليل أن يمتد ما عـــــــادا

ما عاد للصمت أن يغتال قافلـــــــتي قد حطم الدرب رغم الصمت أصفادا

سواعد النيل لا تعنو لهيكلـــــــــهم وإن تمادوا بها "كسرى" و"شـــدادا"[4]

اعتمد الشاعر على الفعل (الحدث): "غنى" الذي يوفر أجواء الحركة والصراع، وهذا ما مثلته تجربته في علاقتها بالواقع وخصوصا في بحثها عن الموقف التغييري المتحرك والمتمرد على الجمود والسكونية (اخضرت صحاراه – صبحك البدري – حطم الدرب...)، حيث قامت الجملة الفعلية المتكررة في مقاطع القصيدة بالدور الحياتي، الذي يعتقده الشاعر في تجربته تجاه الواقع، وموقفه من تناقضاته المصيرية، وتشير البنية السطحية للنص بأنّ الكلمة النواة هي "الجرح"، ولذلك تعدد تكرار الجملة الفعلية المشكلة من الفعل "غنيت" المتصل بتاء الفاعل والمفعول به المشكل من المضاف

---

[1]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص13.

[2]_ المصدر نفسه، ص15.

[3]_ المصدر نفسه، ص19.

[4]_ المصدر نفسه، ص20 - 21.

والمضاف إليه "جرحك"، ويبرز من خلال ذلك إلحاح الشاعر على الفعل وعلى مفعوله الذي يعمل النصب فيه متأثرا به من حيث نحو الجملة، ويؤثر فيه معنويا من حيث ملازمته فيعمق دلالة الانهيار والقهر والضعف التي انتشرت في كل مكان، غير أن المفارقة في هذا السياق الشعري، هي اقتران الضعف (الجرح) في زمن النفير (سيفك البدري) بالرفض والتمرد المعلنين من خلال كثافة الفعل (غنيت)، وكأن الشاعر أراد من ملازمة الفعل للمفعول به، لدحضه وتبديده ومطاردته للقضاء عليه وإفنائه، ولعله هو السر المتواري خلف عملية التكرار الدالة على الإصرار وعلى يقينية التفوق، التي تعكس ثقافة الشاعر الدينية التي أخذها عن التصور الديني لطبيعة الأشياء وسنن الحياة، ولاسيما ما يتعلق بطبيعة المكاره، فما من عسر إلا ويعقبه يسر وهو ما تدل عليه الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿فَإِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ۝٥ إِنَّ مَعَ ٱلْعُسْرِ يُسْرًا ۝٦﴾[1].

كما تقوم الجملة الفعلية المكرورة ببث الحياة في النص، من خلال تناسل المفردات والتراكيب المفضي إلى توالد الأفكار المؤدية بدورها إلى ميلاد الرؤية والفكرة العامة، التي تكتنزها الجملة الفعلية في البدء، فتتسبب هذه الجملة في إحداث الإطناب المفيد من خلال آلية التكرار الذي يجعلها فاصلة في النص ذات تأثير فني جمالي بديع.

كما نلاحظ الشاعر في مواقع أخرى من قصائده يورد الجمل المتكررة التي تخدم بؤرة النص أو الكلمة النواة، وتمطيط معانيها الملحة على إبراز انفعاله، بما يختلج في نفسه من صراع داخلي يظهر هذا من خلال حشده للعبارة وتكريرها، بما يتناسب مع ثقل المعنى المراد وتلقائية التدفق الشعري كما في قصيدة "أنا المجنون يا ليلى"[2]، تكررت هذه العبارة بالإضافة إلى العنوان مرتان، فأسهمت في تعميق أفكار النص بحمولتها المعنوية القديمة، وأسهمت أيضا في تمطيط النص وزيادة فضاء الكتابة الذي يتمحور حول النواة، وهي "ليلى" التي يتوارد ذكرها في صيغ مختلفة مقرونة بحرف النداء "يا" الدال على إلحاح الأنا الشاعرة على تعلقها الشديد بها، ويأتي هذا التكرار للكلمة في النص لتكثيف طاقته الدلالية الإيحائية وتماسكه، فقد تكررت سبع مرات في مقاطع القصيدة (أنا المجنون يا ليلى ثلاث مرات – ويا ليلى الهوى العذري – ولولا الحب يا ليلى – ليلى سنلقاها – أنا المقرور يا ليلى – أنا الظمآن يا ليلى) ويلاحظ في هذه الصيغ أن للفظ "ليلى" في كل موقع من هذه المواقع المذكورة دلالتها المتميزة المنفتحة على التأويل الذي يؤدي وينتهي حتما إلى معاني جديدة، وتتخذ هذه

---

[1]_ سورة الشرح، الآيتان 5 – 6.

[2]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص107.

العبارات المتضمنة للفظ المكرور بعدا دراميا، لأنّها مشحونة بنبرة حزينة ومتألمة.

ومن تناصاته الداخلية وجوه عديدة للتكرار تشيع في نصوصه، حتى تصير من أبرز الخصائص المتميزة في أسلوبه المحققة لتوالد النص بصفة مستمرة، من خلال علاقاته البنيوية والمعنوية الداخلية فتساعد على انسجامه من حيث الإيقاع ومن حيث الدلالة، فنجد الشاعر يعمد أحيانا إلى عبارة معينة فيكررها مستقلة في ثنايا النص، فتكتسب صبغة إيحائية تستغرق حالته الشعورية، كما في قصيدة "أصون الهوى"[1]، فيبدو تعاطي الشاعر مع قيمة التكرار بفنية راقية تبوئه مكانة رفيعة ضمن فئة القامات الإبداعية السامقة في الوطن العربي، أمثال عبد الوهاب البياتي وأمل دنقل، ومحمد عفيفي مطر وأحمد مطر ومحمود درويش وبدر شاكر السياب... وغيرهم من الشعراء العرب الذين تشيع ظاهرة التكرار في إنتاجاتهم، ففي القصيدة تتكرر العبارة المتكونة من جملة فعلية هي في الأساس العتبة، فبالإضافة إليها تتكرر سبع عشرة مرة على صيغة لغوية موحدة، يستهل بها صدر أغلب الأبيات، فتأتي على شكل دالين أحدهما العامل وهو فعل مضارع مسند إلى الفاعل المفرد المتكلم، وهو أنا الشاعر وثانيهما هو المعمول المفعول به، وتتعلق بكليهما دالات من شأنها أن تصنع فاعلية خاصة في السياق وتجعل بنية التكرار متنامية بدلالتها، وتتسع في علاقاتها البنائية المتواصلة فتؤدي إلى علاقة التماثل الإيقاعي في الصوت وفي حركة المعنى، التي تؤول في النهاية إلى حالة نفسية الشاعر البارزة من خلال تشابك وانسجام الدوال، فتبدو مقاومة ومتفانية في الإخلاص الكلي للمبدأ المرموز إليه بالدال المركزي الذي يبدو في البنية السطحية للقصيدة الأكثر استيعابا وتعلقا بالدالات الأخرى وهو "الهوى"، وكمؤشر لهذه الكثافة العلائقية ترديد دال "الهوى" في بعض الأبيات مرتين في كل واحد منها على حدة.

-أصون الهوى رمزا على سفر الهـــوى ... وملء يدي ورد يشفُّ ونســـــــــرينُ

-أصون الهوى. أفديك يا واحة الهوى ... بنفسي. وهانت في رضاك القرابـــــين

-أصون الهوى من أن تتاجر بالـــهوى ... وجوه على دعوى الزمان فراعـــــين

-أصون الهوى من عالم يحمل الهـــوى ... سرابا.. فتذوي في يديه الرياحـــــين

-أصون الهوى منه.. أيعتز بالـــــهوى ... وحاديه في الأرض الخراب السلاطينُ[2]

---

[1]_ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص39.

[2]_ المصدر نفسه، ص39 - 42.

تتراكم (الهوايات) في بداية الصدر وفي نهايته فتحدث توازنا صوتيا إيقاعيا، وتزاحما للدالات على تحديد الموقف والرؤية الكلية المتمددة عبر هذه الوحدات، والوحدات الأخرى وتثير بعدا جماليا وفنيا، يحدثه التماثل المكثف في بنية التكرار الأولى (أصون الهوى) الذي يتفجر في البنية اللغوية فيشكل بنية تكرارية أخرى تتعلق به، ترد في نهاية الصدر (الهوى) في كل بيت من الأبيات المذكورة وهو الذي يضمن إحداث علاقة التواصل السياقي فيما بينها، ويصهر الصور بعضها ببعض لتشكل صورة كلية يتضمنها النص، ويتناص الغماري أيضا مع الضمير داخليا، فيوظفه مكررا لإدراكه لأهميته الأسلوبية والدلالية، فيدفع بالقارئ إلى إنتاج دلالة معينة، سواء من خلال رد هذه الضمائر إلى مرجعها أو بتقريرها أو بتقديرها في بعض الأحيان[1]، ومن هذه الضمائر التي تعامل الشاعر معها ضمير المتكلم مجاورا لضمير المخاطبة المؤنثة كما في قوله:

أنا أنت في الجمر المقدس موغل

أنا أنت في مقل الصباح الحاني

أنا أنت فاختصري المسافة وازرعي

خصلاتك الخضراء في أكواني[2]

يورد الضميرين مفردين متصلين بالذات مباشرة، ذات الشاعر وذات المخاطبة المؤنثة حبيبته الصوفية (العقيدة)، كما يورد ضمير المتكلم متصلا بالذات من خلال توحدها بالآخر، وهو كثير في نصوصه كما في قوله:

– وينتحر اخضرار اللحن

يا قدري

يموت براحتي وتري

– أيا قدري

إذا انتحرت أغاريد الضياء الرطب

امتدت ليالي اليأس من حولي[3]

---

[1]_ محمد عبد المطلب: قراءة في أسلوبية الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1995، ص144.

[2]_ مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، ص25.

[3]_ مصطفى الغماري: أسرار الغربة، ص73.

يتجلى ضمير المتكلم المفرد المتماهي في تمازج مع ما نسب إليه من دلالات إيحائية وهو "الياء" في (قدري – راحتي – وتري – حولي)، ويستخدم ضمير المتكلم المفرد أيضا منصهرا في ضمير الجماعة (نحن) كما في قوله:

نرفض باسم الفكر أن تمارس العهاره

نرفض باسم الفكر أن تزيّف الحضاره[1]

يتصل حرف المضارعة (النون) العائد على جماعة المتكلمين والدال عليهم، بالفعل رَفَضَ ويركز الشاعر عليه اهتمامه متكررا ضمن الدالات المتوالية (اسم – الفكر) لأنّه يوحي بالتوتر والانفعال اللذين يقصد إبرازهما، ويتجلى ضمير الجماعة منفصلا في استخدامات أخرى.

نحن الأغاني..

ونحن البنادق

تغَرّبتِ عني..

وحيدٌ أنا في زمان الهجير

أقاتل باسمك ألف جدار

وكم قتلتني الوجوه الصّغار

ولكنني باسمك الصعب أحيا[2]

يتضح ضمير جماعة المتكلمين بحمولته الإيحائية، وبتكراره مرفقا بحرف العطف (الواو) الدالة على أن الذات الجماعية تختزن مزيجا من المعاني المزاوجة بين اللين والشدة، وهو تزاوج متخالف، يشي من خلال الضدية والتكرار بالثبات والإصرار، وإذا تحدث الشاعر باسم الجماعة ونسب الحدث لها فإنه في الحقيقة يشمل "أناه" المنتمية إليها لاشتراك الجميع في الموقف وفي الفكرة.

وتتجلى أهمية الضمير مفردا كان أو جماعة متكلما أو مخاطبا أو غائبا، حسب النماذج التي ذكرناها، في كونه خاصية اللغة الشعرية لأنّه «يقرب التعبير من المنطق ويومئ إلى مباشرته»[3]

---

[1]_ مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، ص30.

[2]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص68.

[3]_ يمنى العيد: في القول الشعري، ص14.

فيخترق بذلك قلوب المتلقين، حتى ينتج لديهم شعور بمعايشة الحدث في لحظته من ناحية، ومنه يتفجر المعنى الدلالي ويصير بمثابة الهوية والسكن والشخصية (الذات/الآخر = الأنا/الآخر "هو") من ناحية أخرى، كما يكون وجوده المتكرر -كما لاحظنا في النصوص المستقات- لزيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة، وفي الانتباه عن طريق إثارة الدهشة، وعن طريق رغبة الاستطلاع.

ومن وجوه الإطناب المعتمد على التكرار التناصي الداخلي أيضا، يبرز في نصه تكرار الحرف الذي يركز الشاعر اهتمامه وإلحاحه عليه في القصيدة، ويعني به أكثر من غيره، لأنّه ذو دلالة خاصة في تلك القصيدة، تشد انتباه القارئ وتجعله يفكر في دورها الأساسي في أي تفسير أو تأويل وباستقراء متن الشاعر نجده قد استخدم العديد من حروف المعاني كحرف الجر مثل "في" الدال على الظرفية و"من" الدال على ابتداء الغاية المكانية أو الزمانية أو التبعيض، وحرف النفي مثل: "لا" و"لم" الدالين على نفي حدوث الفعل، وحرف الاستفهام مثل: "هل" التي تفيد طلب التصديق لكن هذه الدلالات والمعاني التي تحوزها الحروف المذكورة، هي ذات بعد عام، يحصل تقييده بالموضع أو السياق الشعري الذي ترد فيه، كما سنرى في نماذج من نصوص الغماري الموضحة لمفهوم الحرف في حالة ارتباطه بالمعنى العام، ثم دلالته المنجرة عن تكراره التناصي المفضي إلى تغيير محمولاته الدلالية وتنويعها، لأنّ هذا الحرف على بساطته يتحول إلى عنصر له نفوذ خارق وتسلط قوي في فضاء النص.

في الخلايا

في مرايا الشمس

في عقم المرايا

في لهاث الريح

في عبيد الخبز

في خبز العبيد

يا إلها من حديد[1]

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص132.

يتخذ الشاعر من الحرف "في" نقطة تكثيف مشاعره التي تجمعت في هذا الحرف الموحي بمعاني الانتشار والاستحواذ والاحتواء، وتكراره يؤكد دلالة الاستغراق والاستفحال الذي يشمل حيزا متعددا (الخلايا – مرايا الشمس – عقم المرايا – عبيد الخبز...)، ويقوم تكرار الحرف "في" بدور ضم جزئيات المعنى وتوحيدها من خلال ضم الدالات الموالية للحرف المكرر في كل سطر من النص فيضيف بذلك إلى دوره التعبيري دورا عاطفيا يعمل على شحن الطاقة الإيحائية والإيقاعية معا في المقطع.

هل يسمع الجرح شكوانا ويلتئم؟

وهل يفجر نار الجيل.. معتصم؟

وهل سينشر ما يطوي الزمان غدا

وهل سيطويك يا أوراق من هزموا؟

أجل.. في كبرياء الدرب يا وطني

جرح يثور بسيف الفتح.. ينتقم[1]

يتعلق الأمر في هذا المقطع باستخدام الشاعر لحرف الاستفهام "هل" المتكرر تناصيا، كظاهرة بارزة تتكرر في الأبيات للتأكيد على جزئيات واقعية عاشها الغماري تتعلق بما يحيط به من مفارقات وتناقضات، فيعمق الاستفهام الدلالة على الحيرة والتوتر في فهم الواقع العربي الإسلامي، وهذا ما جعله يتخذ من صيغة الاستفهام بالحرف "هل" أداة لكشف المفارقة وتعريتها للقارئ من جانب ويبرز توقه الشديد وحلمه الجارف إلى التغيير من جانب آخر، وكأن بهذا الاستفهام يكشف عن نفسية مثقلة بتراكم الماضي والحاضر فتجمع بين ثنائية: (الحيرة/الحلم) أو بين ثنائية: (الهزيمة/النصر) وتقوم هذه الثنائية المؤسسة على التعاكس بإبراز الرؤية التي تسود المقطع فتلح بالاستفهام المتكرر على استرجاع الماضي لتبديد ليل الحاضر، فيكون بذلك قد أدى وظيفة تبدو منطقية وأقرب إلى لغة الواقع، ووظيفة جمالية تنطوي على كثير من الإبداع الممتع، كما يبدي لنا قناعة الشاعر بالتشبث الملح بإرادة الحياة والانتصار.

[1]_ مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، ص109.

ويلي.. ويرحل قلبي في مآسيه

الشمس تنشره والليل يطويه

مسافر.. زاده أشلاء زفرته

وباقة تتلاشى في أمانيه

ويلي.. وقد أجهشت أيامه ألما

وأفرعت بالأسى أهداب واديه

لا شوق حاضره يندى فيسعده

وليس يورق بالآمال ماضيه

ولا ربيع الهوى يخضل في غده

ولا طيور الضحى تدنو.. تحييه

جفت دواليه.. وامتد الضياع بها

لم يبق إلا هشيم من دواليه[1]

يتجلى تكرار حرف النفي "لا" ممططا للبنية النواة (ويرحل قلبي في مآسيه) فيأخذ النفي امتدادا رأسيا يتصدر البيت هادفا بذلك إلغاء حركية قلب الشاعر وهو لبّ أو مركز كينونته بما يعني شخصيته، وتجريد هذه الشخصية من الإمكانات التي توفر لها الحركة والانتشار والتفاعل، فتصبح مسلوبة من الآخر، ويتضح دور تكرار النفي في العبارات المنفية (لا شوق – لا ربيع – لا طيور) حيث يعكس عبره حجم الأسى والألم الذي تتعرض له الذات، التي تعني الشاعر في حد ذاته أو الجماعة التي ينتمي إليها، لأنها ذات متوحدة ينصهر فيها الضميران (أنا.. نحن)، ويكشف حقيقة المآسي من خلال تمطيط الحديث عنها، وإضاءة جوانبها بواسطة "اللاءات" التي تنفي وجود بوارق الأمل، وتكشف عن حقيقة وطبيعة القيود والمحاصرة التي تطوق الذات وتعمق من دلالاتها، ويتحول بذلك تكرار حرف النفي "لا" من كونه مجرد أداة ربط لغوية تدخل ضمن منطق اللغة التواصلي إلى بنية جمالية تكشف عن بواطن الجمال في النص المذكور وعن بواطن الواقع، حين تفصح عن الموقف

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص53-54.

والرؤية الآنية للأحداث، وعن الخوالج التي تعتمل في نفس الشاعر وفي فكره.

سادسا: إستراتيجية الإيجاز

هو الآلية الإستراتيجية الكبرى الثانية بعد التمطيط، حيث اعتبرها محمد مفتاح، هي أيضا آلية تناصية مثلها مثل التمطيط، مع اختلافهما في مستوى الدلالة ومستوى الاشتغال في عملية التناص بين النصوص، وجعل التمطيط مقابلا للإيجاز[1]، لذلك تحاول هذه الدراسة أن تسلط الأضواء على نصوص الشاعر وتتوغل في بواطن متنه من أجل اكتشاف مدى استغلاله لهذه الآلية في تداخله مع النصوص الغائبة ومدى نجاحه في تشربه من رحيق هذه النصوص، والمحافظة على استقلاليته، وإبراز قدراته الإبداعية والفنية في تقديم الجيد والجديد، الذي لا غنى له عن القديم، لكن إتقانه لاستخدام الآليات الأدبية واللغوية والبلاغية كالآليات التي ذكرت سابقا، والإيجاز أيضا في تعامله مع نصوص من سبقوه في شتى المعارف ولاسيما النص الشعري، فإن ذلك ما يكفل الأصالة والجدة لنصه والتفوق والتميز لشخصيته الفنية، وينفي عنه شبهة الابتذال والتمحل والتقليد والاجترار المقيت.

فالإيجاز كجزئية تنشط ضمن دائرة التناص، تقوم باختصار النصوص الغائبة وتدخلها في الفضاء النصي الحاضر، ويعتبر هذا الإجراء مؤشرا على التحول الذي يشهده النص الجديد بتحويل النصوص المراد توظيفها فيه، فهذه الظاهرة اللغوية، يميل كل مستعملي اللغة إليها حبا في الاختصار والاقتصاد اللغوي، لأنها تؤسس على حذف العناصر المكررة في الكلام، حيث يمكن للمتلقي أن يفهمها من سياق الكلام، أو من القرائن المحتواة فيه، وقد خصها علماء اللغة والبلاغة العربية قديما باهتمامهم، فقد عرّف السكاكي الإيجاز قائلا: «هو أداء المقصود من الكلام بأقل من عبارات متعارف الأوساط»[2]، واعتبره الخليل بن أحمد الفراهيدي من البلاغة، بل هو البلاغة في حدّ ذاتها فقال: «البلاغة كلمة تكشف عن البقية»[3]،وإن حاجة الناس منذ القديم إلى استخدام الأساليب والأقوال الموجزة، جعلهم يتخيرون الإيجاز لاستيعاب أكبر قدر ممكن من المعاني، ويسهل عليهم الحفظ والتذكر، بيد أنه أصبح مع الزمن مطلبا بلاغيا وهدفا للتنافس بين أصحاب البلاغة والمولعين بالبيان، وقد وصفه الجاحظ بأنّه الجامع للمعاني الوفيرة بالكلام القليل، لكنّ مفهوم الإيجاز عنده لا

---

[1]_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري،إستراتيجية التناص، ص129.

[2]_ أبو يعقوب يوسف بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/1983، ص277.

[3]_ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده وآدابه، ص245.

يرتبط بطول الكلام أو قصره، لأنّ الغاية منه هي وقوف الكلام عند منتهى البغية[1]، وعدم تجاوز مقدار الحاجة منه، وعرفه الرماني بقوله: «الإيجاز تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى يمكن أن يعبر عنه بألفاظ كثيرة، ويمكن أن يعبر عنه بألفاظ قليلة، فالألفاظ القليلة إيجاز»[2] أما عبد القاهر الجرجاني فقد أبعد مفهوم الإيجاز عن المفهوم الكمي أي التقليل في الألفاظ والتكثير في المعنى، وحصره في المقدرة اللغوية والمقدرة الذهنية للمتلقي على التأويل للمعاني المضمرة[3]، ولا أدل على طبيعة الإيجاز التي هي إحدى سمات اللغة العربية من القرآن الكريم الذي يزخر بالآيات ذات الأساليب الموجزة، فبلغت منتهى الفصاحة والبلاغة وثراء المعاني والدلالات، وكذا الحديث النبوي، وقد أشار الرسول الأكرم ﷺ، إلى تفضله على سائر الأنبياء والمرسلين، بأنّه منح جوامع الكلم واختصر له الكلام اختصارا[4]، ووفق هذا المفهوم العام الذي يسود في الدراسات البلاغية حول الإيجاز أو الاختصار أو التقليص، فإن الدراسة ستتخذ منه دافعا إلى اكتشاف التحول عند الغماري ثم إبراز بعض النصوص المتناص معها التي خضعت لتطبيق الآلية بشكل يتلاءم مع قدرات الشاعر، ويستجيب لتطلعاته الإبداعية ويتناسب مع رؤيته ومنظوره الفكري والفني، دون الإخلال بمعاني الإيجاز المذكورة سابقا، كاتخاذه مجرد وسيلة تهدف إلى تحقيق التحويل، بتشويه النصوص السابقة الموظفة في النص الحاضر، ومن أجل هذه الغاية التي تروم الدراسة بلوغها، ستقوم بالقبض على النصوص المتناصة المحلقة في فضاء النص الشعري، من خلال وجهين من وجوه استخدام الإيجاز هما الحذف والتلميح.

1- آلية الحذف:

الإنسان بطبعه ميال إلى السهولة والاختصار، لأنّ النفس تهواهما ويتقبلهما العقل، ويوفران الحفظ للذاكرة دون كبير عناء، فالتيسير إذن ظاهرة يتطلبها الحال ويفرضها التعامل مع الألفاظ والتراكيب خاصة عند الشعراء أهل الفصاحة والبلاغة وأصحاب الذوق الجمالي والفني، ولاسيما عند الشاعر الذي يتصيد الجودة والألق والرونق والتأثير في قارئه، ولذلك يكون الحذف أحد أهم الآليات

---

[1]_ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، مج6، ص7 - 9.

[2]_ نور الهدى باديس: بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة، مبحث في الإيجاز والإطناب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2008/1، ص29.

[3]_ أنظر عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، علم المعاني، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، ط1991/2،ص117.

[4]_ فضل حسن عباس: البلاغة، فنونها وأفنانها، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1997/4،ص455.

الضامنة للإبداع والتجديد نظرا لوظيفته المتنوعة، فهو يحقق التواصل بين النصوص السابقة واللاحقة ويوفر المفاجأة والإدهاش للقارئ، بسكوته عن إيراد المتوقع من الألفاظ وتجاوز أفق انتظاره، وهو ما يجعل تفكيره يستيقظ وذهنه ينفتح ليفهم المقصود، فيقوم بإكمال النقص وملأ الفراغات التي تم السكوت المقصود عنها، بفضل ذكائه وفطنته ومهارته التي يراهن عليها الشاعر، فيتعمد الحذف كتقنية فنية لا لإظهار التنميق والمهارة فحسب، بل إن الكلام البليغ والمؤثر في حاجة إليه، وقد اعتبر محمد عبد المطلب «الأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنية للمعبّر في استخدام هذا النسق من الأداء، بحيث يكون العدول عنه إفسادا له»[1]، وهذا يتفق تماما مع ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني حين اعتبر «ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[2].

وأجدر بنا أن نشير أيضا إلى أن اللغة تكون عاجزة أحيانا بمفردها عن الكشف عن كل مدلولات النص، فيكون اللجوء إلى سياقه ضرورة ماسة للفهم، لأن «المعنى يفهم من السياق أكثر مما يفهم من الوحدات الصريحة التي تؤلفه، أي أن السياق قد يعطي المدلولات التي لا يمكن أن تعزى بشكل بسيط إلى وحدة معينة، أو وحدات مضمومة بطريقة آلية» [3]، أي أننا لا نستطيع فهم علاقة الحذف إلا في ضوء فهمنا للعلاقات الأخرى كعلاقة الذكر، كما أنه لا يمكن فهم علاقة الحذف في نص الغماري، إلا إذا ارتبطت بالعلاقة السياقية التداخلية التي تربط نصه بالنصوص السابقة له، كما سنلاحظ من خلال استقصاء الظاهرة في بعض نصوصه، لأنّنا لا نستطيع محاصرة النصوص التي يستخدم الشاعر فيها هذه الآلية تحقيقا للإيجاز المحبب لنفسية القارئ لكثرتها، ولا يخفى على الدارس شيوعها اللافت في نصوص غيره من الشعراء المعاصرين، حتى أصبحت ميزة تطبع الإنتاج الإبداعي المعاصر، فلم تكن قصرا على إنتاج شاعرنا فقط، فنجده في أحد المواضع يقول:

إنا فتحنا.. فانتحر يا أيها الرهق البليد

إنا نموت مجاهدين.. وملء ثورتنا الخلود[4]

لجأ الشاعر إلى الحذف كآلية تكثيفية تساعده على اختصار الألفاظ وتغنيه عن ذكر كل آيات

---

[1]_ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص313.

[2]_ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص170.

[3]_ محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ص321.

[4]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص122.

الجهاد والانتصار التي ورد ذكرها في سورة الفتح المستهلة بقوله تعالى:

﴿إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا ۝١ لِّيَغْفِرَ لَكَ اللَّهُ مَا تَقَدَّمَ مِن ذَنبِكَ وَمَا تَأَخَّرَ وَيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَيَهْدِيَكَ صِرَاطًا مُّسْتَقِيمًا ۝٢ وَيَنصُرَكَ اللَّهُ نَصْرًا عَزِيزًا ۝٣﴾[1].

واكتفى بذكر التركيب المركز (إنا فتحنا) المحمل بكل الدلالات والمكثف لكل الإيحاءات، التي تشي بها الآيات التسع والعشرون المشكلة للسورة، فصارت علما أو مؤشرا للانتصار والتفوق المؤكد وعلامة على القوة التي لا تقهر، وقد دلّ الشاعر على الحذف المستخدم لغرض الإيجاز بالنقطتين على السطر، وعلى القارئ ملؤهما، بما حذف حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب وحصول الغاية التي يرجوها.

ونعثر على مثل هذا الحذف في عدة مواضع يتجنب فيها الشاعر الإطناب لغير فائدة، من أجل كسر أفق توقع القارئ والاتكال على معرفته وفطنته:

في كل درب تثور الذكريات.. فدى

لصانعيها... ووجه الرعب يستعر

ناجيت فيها بطولاتي... وعانقني

قوم عن الله ما حادوا وما غدروا

على جبالي أراهم مثلها شمما

وفي المزارع منهم يسكر الزهر[2]

دلالة الحذف التي تشير إليها النقاط في الأبيات تبرزها الألفاظ التي تسبقها (الذكريات – صانعيها – بطولاتي) فتجتمع حول مضمون واحد هو الرصيد التاريخي الذي يستودع الكثير من الصفحات المشرقة وبطولات صانعيها، والشاعر بواسطة هذا الحذف الذي يخفي وراءه تراكما من الأحداث المتناص معها، يحرص على إحداث التماسك الصوتي، فيتأسس حذفه حينئذ على القيمة الفنية والجمالية وربط القارئ بماضيه الذي يشتركان فيه وتوثيق الصلة به، لأنّ علاقته بالواقع المعيش لازالت قائمة، فلا ينبغي للقارئ إغفالها في ذهنه، فهو إلحاح عليه إذن بضرورة العودة إليه والاقتناع به.

---

[1]_ سورة الفتح، الآيات 1 – 3.

[2]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص51 – 52.

تلك الروابي.. كم أخضلت مشاعلها

وكم تشظت على أعدائنا شهبا

تلك الروابي.. كم انهل النضال بها

مُدى.. فأثمرت الفتح الذي وثبا

الفاتحون.. وحبي فيض نخوتهم

الممطرون على أبعادنا سحبا[1]

الشاعر في إطرائه وثنائه على أمجاد أسلافه يشير إلى المواقع التي تخلد ذكرهم وتشهد لهم بحسن البلاء، فيتعمد ذكر المبتدأ باستعمال اسم الإشارة (تلك) الذي يوحي بعظمة المشار إليه (الروابي)، لكنه عند ذكر أبطال تلك الروابي وصناع انتصاراتها وبطولاتها (الفاتحون – الممطرون) أغفل ذكر المبتدأ (أولئك الفاتحون – هم الممطرون)، وهذه لمحة ذكية منه لأنّ لهؤلاء الفاتحين من ذيوع الصيت والاشتهار بالعظمة ما يغنيه عن استعمال اسم الإشارة أو الضمير للتنويه بذلك بالإضافة إلى دور القارئ في ملء الفراغات المتروكة في شكل نقاط من خلال ما يقبع في ذاكرته من معلومات ضافية حول تلك الروابي وأولئك الفاتحين، فيكون الحذف إيجازا مغريا بالقراءة ومعمقا للدلالات التي يسهم القارئ في صياغتها من خلال ملء الحذف وتعويض النقص، ولعلّ ذلك ما يعمق القناعة في ذهنه ويضخم المعاناة في نفسه.

وفي تناصه مع الفكر الصوفي يحاول الشاعر أن يتخذ من الحذف قيمة تضفي على نصه أبعادا جمالية ومعرفية تلمح.

تلك الجدائل تأبى أن يحيط بها

رمز عن الحب ما غنى ولا شربا

رمز يجف على أبعاده صيد

يضاجع الليل والأوهام والنوبا

مسافر أنا أفكاري مشردة

---

[1]_ المصدر السابق، ص125.

كما العصافير.. لا مأوى ولا أربا[1]

يتعمد الشاعر استخدام الأسلوب الموجز عبر آلية الحذف بواسطة الفراغ المنقط الذي يحمل دلالة على توتره تجاه حالة التشرد التي انتقلت إلى أفكاره بعدما كانت صفة ملازمة للعصافير فحذفه للحال أين يلاحظ الفراغ المنقط (العصافير..) فيه دلالة على أن العصافير لم تعد تعيش هذه الحال المضطربة بعد أن وجدت مأواها وتحصلت على غايتها فيعمق ذلك من قلقه واضطرابه.

ومن وجوه الحذف الإيجازي التناصي التي يتعامل بها الشاعر في نصه قوله:

ما سلّم الأقصى سوى من أسلموا — للريح سوقا ليت سُـــوقًا تجزمُ

صنعوا هزيمتهم بليل واســـتووا — صبحا فأي الأدعياء المبـــرم؟

أفذاك ما صنعت يداك فـــربّمـــا — هانت أم الأعداء فيك تجسّموا؟

أفأنت تسمع من أصـــمّ وما بـــه — وقرٌ ويفهم عنك من لا يفـــهم؟

أفأنت تهدي من يضـــل وما لـــه — هاد سواه.. وساء علجٌ أعـــجَم[2]

يدير الشاعر حوارا بينه وبين الضمير الجمعي المعبر عنه بضمير المخاطب المفرد (أنت) ويتأسس هذا الحوار على التناص مع مضمون الآية الكريمة في قوله تعالى:

﴿ إِنَّكَ لَا تُسْمِعُ ٱلْمَوْتَىٰ وَلَا تُسْمِعُ ٱلصُّمَّ ٱلدُّعَآءَ إِذَا وَلَّوْا۟ مُدْبِرِينَ ﴿٨٠﴾ وَمَآ أَنتَ بِهَـٰدِى ٱلْعُمْىِ عَن ضَلَـٰلَتِهِمْ ۖ إِن تُسْمِعُ إِلَّا مَن يُؤْمِنُ بِـَٔايَـٰتِنَا فَهُم مُّسْلِمُونَ ﴿٨١﴾ ﴾[3].

ويرتكز على حذف ضمير المفرد الغائب (هو) المنفصل المؤكّد للضمير المماثل المتصل "هاد سواهُ" المشار إليه بالفراغ المنقط، فهو (الغائب/الحاضر) المعلوم المفْصَحُ بترك ذكره الذي بيده الأمر كله والبائن بلا إبانة، ولذلك فضل الشاعر الصمت عن النطق بذكره فهو أنطق ما يكون إذ لم ينطق به، فزاد الصياغة جمالا ورونقا والأسلوب تناغما والتجربة الشعرية نموا وثراء، وما على قارئه سوى أن يحسن التذوق ويتموضع ضمن الفراغ المثبت لينصت إلى صمته ويستخلص جمالية نصه.

وكذلك قوله في موضع آخر يتناص فيه مع النص الغائب الشعري المتشكل ضمن فضاء النص

---

(1)_ المصدر السابق، ص72.

(2)_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص78.

(3)_ سورة النمل، الآيتان 80 - 81.

الحاضر عبر الانكسار اللغوي، الذي يحدث على مستوى التركيب حين يلجأ الشاعر إلى التعبير بأسلوب الحذف الذي يزخر بحمولته الدلالية، من خلال استخدامه للعلامة الدالة على الكلام المحذوف، ويكتفي ببعض القرائن السابقة واللاحقة الدالة على المقصد.

حضورك يا كرم المناجاة.. غيـــــبة وحسّك يا وادي الفناء.. بليد

ونايك في البعد الجريـــح مولـــول كأنك عيسى، والزمان يهـــود..

أجل.. يا وريقات الصبا متنَ حسرة فإني على شدق الظلام قعـــيد

تساقطن من فرع يشـــــيخ رواؤه ولا عجب.. إما يشيخ ولـــيد[1]

بالتأمل في هذه الأبيات ولاسيما البيتين الأخيرين نجد أن المعنى يتشكل عبر علاقة الخرق القائمة بين النصين السابق واللاحق، عندما قام الشاعر بمحو ممنهج لمكونات النص الشعري السابق للشاعر العباسي أو الحسن علي بن العباس ابن الرومي:

قد يشيب الفتى وليس عجيبا أن يُرى النورُ في القضيب الرطيب[2]

وإعادة كتابته من جديد وفق منظور الشاعر الواقعي الحالي ومراعاة سياق النص ومنطقه الجديدين، واستجابة لرغبة الشاعر التحويلية والتجديدية القائمة على تحريف وكسر اللغة القديمة ومحاكاتها في الآن ذاته، فتتجلى نظرة التحول لدى الشاعر في اعتماده على الحذف كآلية تناصية تحويلية من خلال استخدام علامة الحذف، وهي الفراغ المنقط في الشطر الثاني من البيت الأخير (ولا عجب..) فيجعله معبرا عن المسكوت عنه الذي يعمد القارئ إلى استكماله، بمخيلته متكئا على ما تحفظه الذاكرة من النص الأصلي، فيدرك أن تشبيها وظفه الشاعر ضمنيا بقلب ركنيه المعروفين سابقا، إذ جعل المشبه وهو مشيب المرء، مكان المشبه به وهو تحلي أغصان الشجر الغضة بالزهر الأبيض في فصل الربيع، فصار تساقط أوراق الأغصان الغضة هو المشبه ومشيب الوليد هو المشبه به، وبواسطة هذا القلب المخالف لأفق توقعات القارئ وللمنطق السائد، يثير الاستفهام التحريضي حول انقلاب الموازين ويلح على القارئ لمعرفة وإدراك المسكوت عنه بالحذف المصطنع في النص، ولعل الحذف هو الذي يساهم في تعميق الحيرة لدى الشاعر والقارئ معا، ويحفزهما إلى التطلع للتغيير، فهما

---

[1] _ مصطفى الغماري: ألم وثورة، ص65.

[2] _ علي بن العباس بن جريج ابن الرومي: الديوان، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2002/3، ج1، ص79.

شريكان فاعلان في عملية الإبداع وفي التجربة الشعورية، والقارئ وحده القادر على التأمل والتأويل، لما يتوفر عليه من الشروط التي تمكنه من الربط بين عناصر الأسلوب المذكورة أو المحذوفة، ونجده أيضا في موضع مشابه يتناص مع النص الشعري السابق، مسترفدا بمعانيه ومنسجما مع لغته فيتجلى استيقاؤه الصريح لبعض ألفاظه مضمنا لها في فضاء نصه ومحافظا على ترتيب أجزائه.

وأصمُّ يسترق الحســـــيس وإنه أعمى يُغازل جفنهُ الأنوارا

يعطيك من طرف اللسان، وقلبه حِمَمٌ على رمَمٍ جرينَ حِرار[1]

فتجنبا للإطالة والمماطلة وجنوحا إلى الاختصار، عمد إلى حذف آخر كلمة مشكلة للشطر الأول من البيت الشعري المتناص معه وهي: "حلاوة" الواقعة مفعولا به.

و إذا الصديق رأيته متملقـــــــا فهو العدو، وحقه يتجنـــــب

لا خير في ود امرئ متملـــــــق حلو اللسان، وقلبه يتلهـــــب

يلقاك يحلف أنه بك واثـــــــق وإذا توارى عنك فهو العقــرب

يعطيك من طرف اللسان حلاوة ويروغ منك كما يروغ الثعلب[2]

فالحذف هنا له دلالة معروفة، ولعلّ الشاعر حذف اللفظة حفاظا على التماسك الصوتي وعلى جمالية الأسلوب المنتهج والرؤية الشخصية المتبعة، وإيقاع الكلمات، كما أن للحذف الموجز مبرر آخر هو شهرة هذا البيت الذي يرد كثيرا على ألسنة الخطباء والوعاظ، وقد أسند لعدد من الشعراء وُجد مضمنا في قصائدهم، كالإمام علي ﷺ والإمام الشافعي وصالح بن عبد القدوس الأزدي وغيرهم، وفي أحد مواضعه أيضا:

أمد إليك يا ألمي وهـــمي صلاة الضوء مزهرة بصـــــدري

وأتلو سورة الإسراء.. أتلو فتوغل في دمي شفقا.. وتســـري

وأحمل سيفي البدري بعدا يضيء مداه – رغم الليل – فجري[3]

---

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، ص63.

[2]_محمد دياب الأتليدي: إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، ص381. هذه الأبيات من قصيدة لصالح بن عبد القدوس، وهو من حكماء الشعراء في عهد بني العباس، كان متهما بالزندقة فقتله المهدي من أجل ذلك وصلب على جسر بغداد سنة 783م، وسميت القصيدة بالزينبية نسبة إلى لفظة زينب الواردة في أول بيت منها.

[3]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص29.

بالتأمل في البيت الثاني نلاحظ أنه عمد إلى جعل النقطتين (..) بديلا عن الكلام المحذوف أو المسكوت عنه، وهي بمثابة الدعوة الصريحة لتتمة البنى اللسانية الناقصة التي نعتقد أنها مضمون سورة الإسراء المتكونة من مائة وإحدى عشرة آية مفتتحة بقوله تعالى:

﴿سُبْحَانَ ٱلَّذِيٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَٰتِنَآ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ﴾[1].

ثم يورد الفعل أتلو مكررا، ولكنه خاليا من معموليه الفاعل والمفعول به، المقدرين بناء على ما سبق من سياق الكلام، وكأن الشاعر أراد أن يعبر عن حالة شعورية خاصة، واكتفى بإيراد الفعل المضارع وحده قاصدا دفع التكرار وطلب التخفيف من عبء الكلام، لكن تكرار الفعل "أتلو" موجزا فيه دلالة على الإلحاح في التلاوة التي تبث في نفسه اليقين، والاستشراف بمستقبل واعد ويمكننا أيضا ملامسة الجمالية الكامنة وراء سد الفجوة وتوسيع دائرة معاني النص، فيكون الحذف وسيلة من وسائل اتساع النص، لأنّه يقوم بمهمة التنبيه والإيحاء، فيدفع القارئ إلى التوغل في عمق البنية اللغوية فيكون ذلك سببا في اتساعها من الداخل مفرزة دلالات مكثفة:

يداها صلاة المواسم
أنشودة الرمل للياسمين
تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر
يداها..
ويندلع الحزن شلاّل شوق قديم
وبركان عشق إلى الموسم المقمر
يداها
واعتصر الحلم الرطب
تبحر في الشواطئ ألف غد مزدهر
يداها..[2]

---

[1]_ سورة الإسراء، الآية 1.

[2]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص63.

نلاحظ بأن النص يمارس تأثيره فينا بما ينقصه ويوحي به، فإذا ما تأملنا التركيب "يداها" المتكرر إثر كل سطرين فإننا نجده يوحي بالمحذوف الذي سبق التعرف عليه في السطر الأول "صلاة المواسم" وهو خبر المبتدأ، وقد أمكن الشاعر الاستغناء عنه، ليس من باب خرق اللغة وتحدي قواعدها الصارمة ولكن طلبا للإيجاز، وقد أباحت القواعد ذلك متى سبق العلم به من خلال القرينة الدالة عليه، سواء بالذكر الصريح السابق، كما هو الحال في هذا النص أو بمجرد الإشارة إليه والتنويه به، واكتفى بإيراد خبر واحد ناب عن البقية المحذوفة قاصدا فسح المجال الواسع للقراءات المتعددة والمتنوعة للكشف عن الكنه المغيب الذي قد يكون هو جوهر الحقيقة المخفية، ولعلّ الصمت أو الحذف أبلغ في إيصال الرسالة للمتلقي، ومن الطرق الخاصة بالغماري في التعبير الإيجازي تجزيئه أو اقتطاعه للكلمة أي حذف بعضها والاستعاضة عنها بأهم حرف فيها، فيكون أكثر دلالة على المعنى وأكثر إثارة لشغف القارئ لمعرفة الكلمة وثقلها في النص، ومن أمثلة هذا الحذف.

الكون بعضي أحاسيسا وتصـــــلية حرف الوجود يحيل الماء صهباء

ما أعظم الكلمة الخضراء تخلــقنين ارا ونورا وآلاما وأهـــــــواء

خلــقت فــردا وآتـــي الله منفردا وحدي مع الله أتلو السين والباء

وحدي مع الله في حزني وفي فرحـــي وحدي مع الله إسعادا وإشقاء[1]

يستعمل الشاعر لغة صوفية رقيقة مواتية لموقفه الشعوري ووجده العرفاني فيتخذ الحذف التناصي مع اللغة الصوفية التي تجنح إلى الترميز حين لا تقوى الصياغة على حمل تلك المشاعر الروحانية الفياضة، فيزين الرمز الأسلوب ويكسبه رونقا أكثر، وهذا ما يثيره الحرفان الرمزيان في آخر عجز البيت الثالث (السين والباء) الرامزان إلى سورتي: "ياسين" و"البقرة"، بهذا التعبير الموجز يزداد المشهد تكثيفا لمعاني الاندماج والتوحد في حضرة الذات العلوية، ويؤجج عواطف القارئ ويدفع فضوله لمعرفة فحوى (السين والباء) وإدراك قيمتهما العلائقية مع الذات الإلهية.

و نجد الصورة ذاتها للحذف الإيجازي في عملية التناص مع النص الديني في موضع آخر.

قالوا التصوف بدعة من شر أخلاق الهنودْ

قلت التصوف يا فتى شوق الخلود إلى الخلودْ

[1]_ مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص39.

لولا التصوف لم يكن سر الوجود ولا الوجودْ

جهلوك يا نون الوجود لأنهم حاء الجمود

أنت الفناء وفي فنائك ما نشاء وما نريدْ

عيْن البقاء فناؤك المحض الإلهيّ المديدْ

لم يعرفوا كشفا ولا عرفوا الشهادة والشهودْ

فتململوا زمرا يتيه بها الصّعيدُ إلى الصعيد

جرزا على صحرائه ضجت مسافات كنود

من ينشد العرفان في غير التصوف.. كم يحيد

زاد السبيل وهل بغير الزاد تختصر الحدود[1]

فيلاحظ أن حرفي: (النون والحاء) الواردين بالبيت الرابع، قد استطاعا أن يؤديا وظيفتهما الدلالية المقصودة، وتتجلى قدرتهما على ذلك من خلال تحركهما ضمن القرينة السياقية الواردة في النص، فهي التي توفر للقارئ الخلفية التي تمكنه من فك شفرتهما، رغم سابق الإدراك بأن الحرف بمفرده يعجز عن الدلالة، لأنّه مجرد رمز فاقد للقدرة على الحيوية والانتشاء، وأداء المعنى إلا في ظل غيره من الحروف وللقارئ قدرة أيضا على استجلاء دلالة حرف النون الذي يختصر كلمة أو فعل الأمر "كن" الذي يكون عرفه من خلال استعماله المطرد على ألسنة المتكلمين، ولاسيما الخطباء الذين يرددونه قائلين (يا من أمره بين الكاف والنون) وفي ذلك إشارة إلى الفعل الوارد في عدد من الآيات القرآنية المتوزعة ببعض السور كآل عمران والبقرة والنحل، ومنها قوله تعالى:

﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَآ أَرَدْنَٰهُ أَن نَّقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ﴾[2].

وهو فعل معجز يتجاوز التقدير العقلي البشري ويوحي بالقدرة الإلهية التي تفوق قدرة البشر وتصورهم، وقد أشارت الآية إلى وصف تقريبي لمعنى فعل الأمر الإلهي بقوله تعالى:

﴿وَمَآ أَمْرُنَآ إِلَّا وَٰحِدَةٌ كَلَمْحٍۭ بِٱلْبَصَرِ﴾[3].

---

[1]_ المصدر السابق، ص49 - 50.

[2]_ سورة النحل، الآية 40.

[3]_ سورة القمر، الآية 50.

ولعلّ لمح البصر يفوق مجرد النطق بالفعل "كن" الذي يستغرق وقتا أطولا، فكان إسقاط الكاف من النون محاولة من الشاعر لإبراز المعنى فكان أكثر إيحاء وجمالية، ويستطيع القارئ أيضا أن يفك ما رمز من حرف "الحاء" من خلال تتبع نسق النص وسياقه الذي يحتوي على إشارات عديدة لمقصد الحاء المتعلق بلفظ "الحدود" الذي تردد في عدد من الأبيات بمعان مختلفة (تختصر الحدود – بلا حدود – بحدود – صلبوا الحدود – الإلهي الحدود...) مؤسسة على التقابل والتضاد الذي يعمق الدلالة على جمود الفكر الذي يضع الحدود، والعوائق أمام فهمه وتواصله سواء كانت معنوية أو مادية، وفي تقابل حرف النون الدال على السرعة الفائقة وعلى النشاط والحيوية والفعالية، وحرف الحاء الدال على الجمود والخضوع والانكسار، إشارة قوية للصراع القائم بين نوعين مختلفين من التفكير، كما أنهما يحملان الإشارة إلى الطاقة اللغوية الفنية، التي يمكن أن تتفجر لاستيعاب الموقف الشعوري والتجربة الذاتية، وهذا ما يجسد الاعتقاد بأنّ «بلاغة النص الشعري الحديث ناتجة عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة العادية»[1]، وينبغي أن نشير إلى أن هذين الحرفين الرمزيين قد لا يبرزان للقارئ أي ملمح شعري إذا نظر إليهما بشكل معزول، لكن علاقتهما بالعناصر اللغوية الأخرى هي التي تمنحهما بعديهما الشعري، وهذا ما حاولنا إبرازه في التأويل السابق، ونعتقد أن الشاعر قد نجح في أن يخلق فينا الشعور بوجود دلالات مغيبة أو متوارية ضمن دائرة الصمت، وعلينا اكتشافها، لأنه أجبرنا على مشاركته في بناء نصه عن طريق إعادة تنظيم المستوى التركيبي للغة المضمرة، بسبب تحقيق التوتر النفسي والفني فينا، وإن لجوء الغماري إلى استخدام آلية الحذف كقيمة فنية جمالية، لم يكن فعلا بريئا ولا محايدا أو شكلا مفروضا عليه من خارج النص، وإنما هو عمل واع وسمة من سمات نصوصه ومظهر من مظاهر إبداعه، يستثمر بها الطاقات التعبيرية الهائلة التي تزخر بها اللغة العربية.

2- آلية التلميح.. التلويح:

هو آلية إيجازية تقوم على الإشارة[2] والتلويح إلى حدث من الأحداث الإنسانية، سواء كانت تاريخية أو اجتماعية لها علاقة بممارسات الإنسان، وسواء كانت بعيدة من حيث الزمان والمكان عن زمن الكتابة أو معاصرة له، وتشمل الإشارة والتلويح أيضا إلى قصة حواها الزمان في تلافيف الماضي وبقيت ترددها الألسن وترويها عبر امتداد الأزمان، كلما احتاجها العقل والروح للعظة والاعتبار

---

[1]_ مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص128.

[2]_ أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص99.

وتحقيق اللذة والمتعة، والإشارة كذلك إلى اسم شخصية أو مكان بوصفهما نموذجين بلغا مستوى من الشهرة وذيوع الصيت ما يجعلهما يتجاوزان الاعتبارات الواقعية، هذه العناصر الثلاثة عندما يوردها الشاعر في نصه متناصا معها، فإنها تتحول في فضاء نصه إلى شفرات حرة متفاعلة قابلة لتعدد الدلالة أثناء التوظيف في السياق الحاضر، وتسهم إسهاما واضحا في تعميق الدلالة المركزية الجديدة ولذلك يحرصُ الشاعر على إدماجها داخل بنية نصه وإذابتها إلى حد لم تعد تُرى فيه إلا جزءا من أجزاء النص المتأصلة التي لا غنى عنها، لكن دلالاتها العالقة بالماضي تبقى تلمح للخلفية الإبستمولوجية التي تمهد الطريق للفهم وتبنيه في ذهن القارئ.

أحضارة،، ويلج في طغيانها أشقى ثمود!

أحضارة.. ويدعها للموت أعداء الوجود

مزق الحيارى التائهين الراكضين إلى اللحود

الغانمين من السراب الغارمين من الجدود

المرجفين كما الرفاق الآبقين كما العبيد

الحاقدين على الأصيل عليك يا رمز الشهيد[1]

يلمح النص من خلال البيت الأول إلى ضرورة التقليب في صفحات التاريخ والتوغل في الزمن الماضي، حيث الأمم البائدة وعلى وجه أدق قوم ثمود، بإلماحته إلى شخصية مكثفة بالإيحاء (أشقى ثمود) ومركزة الدلالات، يمكن للقارئ أن يسترجع بواسطتها كل تفاصيل أحداث قصة هذه الأمة المتحضرة، التي عتت عن أمر ربها فدمرها تدميرا، فتكون هذه الشخصية السيئة الموجودة في النص شاهدة على فساد وطغيان الحضارة الحالية، ويزيد هذه الدلالة عمقا وحدة وكثافة، الاستفهام بالهمزة، فيجعل التركيب اللغوي مفعما بدلالة التعجب والإنكار، ولاسيما للاسم الذي تعلق به (حضارة) مباشرة، لأنّه هو محط الإنكار وهو المبتدأ الذي أسند إليه الحدث (الطغيان) المنافي لعوامل التحضر المسكوت عنها والمشار إليها بواسطة علامة الوقف (،،) الفاصلة المتكررة.

و في موضع آخر من القصيدة ذاتها التي اقتطفنا منها النص السابق نجد الشاعر:

---

[1]_ مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص88.

لا يوم عمورية يروى، ولا سود البنود

شاخت على الزمن الغثاء خرافة الزمن الحديد[1]

وكأن به يلمح إلى ذلك اليوم التاريخي المشهود المحفوظ في بطون أمهات كتب الأخبار الذي تم فيه فتح عمورية، فصار هذا الاسم الدال على المكان والواقعة رمزا يكثف الكثير من دلالات القوة والانتصار والعزة والمنعة ويختزل العديد من الأحداث، ويغري القارئ باستحضار ذلك الواقع فيسهم في بناء الرؤية الشعرية، وينساب مع الدفقة الشعورية، وقد اكتفى الشاعر بمجرد التلميح أو الإشارة لهذه الحرب دون ذكر تفاصيلها التي تسترجع بواسطة التأويل.

وعلى النسق ذاته يورد الغماري الكثير من الأحداث والقصص التي تروي واقعا ماضويا يستحضره في نصه عبر آلية التلميح فتغنيه عن إيراد تفاصيلها الدقيقة وتقيه من مغبة السقوط في خطل الإطالة التي تحجب بريق النص وتعصف ببنائه الفني، وللقارئ دور أساسي وفاعل في تشكيل وإنتاج النص وفق هذه المعمارية المقصودة، ومن هذه الاستخدامات المتقاربة الوجوه والأشكال التي لا نستطيع الإحاطة بها ولو حاولنا لضيق مجال الدراسة نحاول حصر بعضها لتشابهها في المفاهيم والأبعاد.

أمحال يا ربّ أن نزرع الحب

فتنشال في الربى غيماته

أمحال أن يشرق الرفض سيفا

قادسيا.. تروده آياته

ليس صعبا.. إن كان ملء دروبي

في دمي الله.. في يد كلماته[2]

يشير إلى حرب القادسية، فيكون استحضارها متلائما مع التجربة الذاتية والمعاناة الداخلية ويعمق الدلالة على الحيرة والتشتت وتصادم العواطف المتنوعة بين التشاؤم والتفاؤل في آن، ومجرد الإشارة لهذا الماضي يكفي لإيقاظ الوعي بضرورة المراجعة وإعادة ترتيب الأولويات، وبروح متفائلة

---

[1]_ المصدر السابق، ص91.

[2]_ مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، ص86.

يحدوها الأمل في تحقيق الأحلام يختزل كل التراكمات المعرفية والتجارب السابقة ذات الماضي الطويل، فلم يكتف باسترجاع حدث أو قصة معينة، بل إنه لم يجد للتجاوب والتمازج مع معاناته سوى تكثيف كل التاريخ وكل الوقائع والأحداث السابقة التي لا تخلو من الألم والأسى.

– أنا الماضي.. أنا الألم..

أنا الآتي.. أنا الحلم..

سأقهر عوسج الأحزان.. تاريخي..

وقرآني..[1]

– ومن حول المآذن نار قدسي

رماد في الضياع المستمر

ذوت أشواقها.. لولا بقايا

من اليرموك.. من أحد وبدر

هم الأنصار منطلقين نارا

بأفراس الضحى.. بعبير نصر

هم الشهداء يمتدون نهرا

لألف غد.. يميد بألف نهر[2]

ثمة إشارة إلى غزوات تاريخية معروفة هي: غزوة اليرموك وغزوة أحد وغزوة بدر، تحمل دلالات ذات أبعاد جديدة يقصدها الشاعر ويربط من خلالها الماضي بالحاضر، لأنّ آثاره ستبقى مترسبة في عمق الحاضر مهما كان انسلاخه عنه.

و في موضع آخر من المتن:

يا قدس يا أقصى الأمين وعــزّهولرُبما قُهر الأعزُّ الأكـــــرمُ

---

[1]_ المصدر السابق، ص91.

[2]_ مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، ص28.

أينال منك بنو العجول؟ بحائـــطهرمَ الزمان ووهمهم لا يـــهرمُ[1]

يعتمد على توظيف الأسلوب الاستعاري (بنو العجول) ليشير بذلك إلى المشبه وهم اليهود الذين لا يمكن لهم أن يتنصلوا من جرائمهم القديمة وعصيانهم وتمردهم على الله وعلى رسله، وما اتخاذهم العجل إلها إلا دليل على ذلك وهي الدلالة الجديدة المقصودة في النص.

ويعمد الشاعر أيضا إلى استخدام الأسماء المجردة كوجه آخر من وجوه التلميح التي يجتزئ بدلالتها على تراكم من المعلومات السابقة التي تتعلق بالشخصية المستدعاة، ونعثر على هذا التوظيف موزعا بكثافة في نصوصه، فقد وظف الكثير من الأسماء ذات الحمولات الإيحائية خاصة التراثية منها، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في موضع سابق من الدراسة.

[1]_ مصطفى الغماري: قصائد منتقضة، ص77.

خـــاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة :

شكلت ظاهرة التناص في شعر مصطفى محمد الغماري منطلقا إبداعيا فأتاحت له مجالا خصبا للتفاعل بينه وبين النصوص الغائبة القابعة في ذاكرته وفي الذاكرة الجماعية ووفر لنفسه ولقارئه الوقوف بقوة ضد محاولات الطمس والتشويه متعددة الأطراف لهذه الذاكرة التي تستمد منها الأمة الإسلامية عقيدتها وهويتها وأسبابمنعتها، فاعتمد الشاعر لتحقيق هذه الغاية على تعالقه مع النص الغائب المتنوع المصادر (المراجع) لتوليد دلالات جديدة، على أساس تداخل النصوص الشعرية الحاضرة مع النصوص الغائبة وفق القوانين والآليات التناصية المتعلقة بهذه الظاهرة الأدبية الحديثة التي عملت على تعميق مفاهيم التداخل ما بين النصوص،عندما اعتبرته ضرورة إبداعية لا فكاك منها أي أنه باب كل الشعراء داخله ولا مناص له من المرور به إلى عالم الإبداع، في منأى عن مفهوم السرقة الذي نعتقد أنه قد يكون حائلا –بحال من الأحوال– دون حرية الإبداع والتواصل ما بين النصوص إذا ما أسيئ فهمه من ناحية، وإذا ما ربط بالأخلاق من ناحية أخرى ولذلك كان لزاما في هذا البحث تحديد مفهوم النص الغائب واستجلاء نشأته وقوانينه وآلياته وتقنياته وعلاقته بمفاهيم ومصطلحات أدبية ونقدية أخرى ليكون ذلك هاديا لقراءة النصوص الشعرية ومقاربتها بشكل يجعل منها نسقا غير مكتف بذاته، بل لابد من فهمه فهما صحيحا باتصاله بالأنساق المتناص معها المكونة للنص والمشكلة لجماليته، وقد سار البحث حثيثا محاولا إيجاد الإجابات المناسبة للاستفهامات المتعلقة بالإشكالية التي يفترضها البحث، تنجر عنها فرضية تتطلب الإثبات بإجابة مفضية إلى الحقيقة الشعرية المقنعة الشافية، من خلال الفحص الدقيق والاختبار المعمق لبنيات النصوص الشعرية اللذين تحرَاهما البحث بالتوغل في مدخراتها التي لا تخلو من الرمزية والتشفير، ولذلك كانت الإجابات ذات طبيعة تحليلية وتأويلية تضع في اهتمامها الأول طبيعة السيرورة الدلالية للنص الشعري الحاضر المرتبط بالنصوص السابقة، كما اهتمت بتطبيق الأدوات النقدية التي تتضمنها نظرية التناص، فسعت إلى تحقيق المواءمة بين كل نص نموذجي والأداة النقدية المواتية له، حتى يتمكن البحث من الوصول إلى غاياته المحددة، فقد عكف على إضاءة عدة جوانب مظلمة من تجربة الشاعر مصطفى محمد الغماري الشعرية في أبعادها الفكرية والفنية وفق التحليل التناصي باعتباره مرتبة من مراتب التأويل للنص الغائب، حيث أثبت أن هذا الأخير ليس كائنا ميتا أو ثابت الدلالة، بل إنه لازال حيا يتمتع بحرية متجددة حينما أحسن الشاعر استثماره وتوظيفه للتعبير عن الواقع المعيش، ويتضح أن معايشته واهتمامه الشديد بتراثه وبأصالتهومتابعته للمستجدات من الأحداث المعرفية والسياسية والاجتماعية والأدبية الراهنة،

جعلته يفتح وعيه الشعري على أصوات تعكس ما يجري في أعماقه وأعماق مجتمعه من تفاعلات، فتنصهر مع شاعريته وتشارك فينسج نصه الشعري وفي بنائه الفني، وهذا ما لمسناه فعلا وبصفة جلية في تعاملنا مع نصوصه، حينما اعتمدنا على أدوات التناص واستعنا بها في تفكيك النص الشعري حيث مكنتنا من تفجير طاقاته الدلالية الكامنة فيه وأمكننا بواسطتها أن نضع أيدينا على كيفيات توظيف الشاعر للنصوص الغائبة ومدى قدرته على تكييفها لخدمة الأفكار المركزية التي تفرزها نصوصه، ومن ثمة بروز صياغات جديدة للبنى المستحضرة، تعكس محاورته لتلك النصوص بغية التجديد والإثارة، ودعم الدلالات الشعرية والغايات الفنية التي يتوخاها من خلال تنويع أنساق نصوصه التركيبية التي سعى البحث إلى تفصيلها في الفصل الرابع منه، ولاشك أن هذا التوظيف الفني للأنساق التركيبية المتنوعة، واستغلاله للآليات الأدبية والبلاغية واللغوية، قد وهب نصه الشعري خصوصيته الأسلوبية والتعبيرية.

و بعد كل ما تقدم من استخلاصات ومن استقراءات ونقد وتحليل في فصول هذا البحث، يمكن تقديم الخلاصات وأهم النتائج التي توصل إليها البحث على النحو الآتي:

- لابد من التأكيد على الغاية الأساسية التي تم تحقيقها من وراء هذا البحث وهي: مساهمته في تمديد اشتغال ظاهرة النص الغائب، ليس كمجرد مفهوم نظري فحسب بل كإجراء تطبيقي أمكن الباحث من مقاربة النص الشعري باختبار مفاهيم نظرية وأسس منهجية مغايرة ولكنها تنسجم وطبيعة الموضوع المدروس وسياقه الفكري والمعرفي واللغوي، مما يدل على أن طبيعة النص الغائب المنفتحة على غيره من المفاهيم أسعفت الباحث لعقد حوار نقدي بين عدد من المفاهيم الأدبية واللغوية والبلاغية التي تنتمي كلها إلى الشعرية والدرس النقدي العربيين وذلك لدراسة المتن الشعري دراسة تناصية.
- أظهر البحث أن النص الغائب مثل أداة فنية، وإن تعددت مسمياتها في الدرس النقديكالتناص أو التداخل أو التعالق، فإنها تعد بديلا شرعيا سمح للشاعر مصطفى الغماري بالممارسة الإبداعية الحرة باستنطاق الذات ولفظ مكامنها وكسر جدار الصمت الذي يقيده، كما يشكل النص الغائب أيضا قيمة جمالية في نصه فتحت أفقا رحبا أمام القارئ للاندماج في فضائه والتمتع بلذته والتوافق مع سلطته.
- أسهم البحث بالإضافة إلى إسهامات سابقة له أسدتها بحوث ودراسات أخرى في التأكيد على أن النص الغائب مفهوم لم يظهر إلا حديثا اهتدت إليه الدراسات النقدية المقارنة

المابعدحداثية المقوضة لأركان المدرسة البنيوية، لكن جذوره قديمة قدم الشعر وقد ظهرت دلائله في الكتابات العربية القديمة.

- سجل البحث امتلاك الشاعر لناصية اللغة العربية وفقه أسرارها والاطلاع على علومها حيث مكنه ذلك من التعامل السلس مع مختلف النصوص الغائبة، ولم يجد صعوبة في تلقفها واستحضارها في فضاء نصه، ولا يكاد القارئ ينتبه إلى تعبير نشاز أو تفكك مفصلي في لغة النص دال على تنافر ما بين النص السابق واللاحق، بل إن ما يبدو للعين الفاحصة هو الاتحاد والتمازج المنسجمين الدالين على نضج تجربته الشعرية نتيجة استعداده الفطري ورهافة حسه وتيقظ ضميره وتوقد فكره وممارسته الإبداعية الطويلة، ولم يظهر فيه التكلفوالتصنعوالتعمَل الذي ينفي الصدق الفني المعبر عن حقيقة الموقف والحالة النفسية.
- كشف البحث عن ظواهر أسلوبية – من خلال اقتفاء أثر تناص الشعر الذاتي أو الداخلي أي ما بين نصوصه السابقة واللاحقة – ذات بعد دلالي كالتكرار مثلا لها تأثيرها على بنية النص الكلية حيث ساهمت في تجسيد رؤيته لمضمون نصوصه المتشكلة من مجموعة من الأفكار والمعاني والتراكيب والألفاظ المتداخلة والمتكررة، ما يدل على أن الشاعر كان يمتلك تصورا معماريا مسبقا بهذه النصوص ويدفع الباحث إلى تصور التسلسل الذي يهيكلها فيصعب الفصل بينها.
- اجتهد البحث من خلال تأويلاته للنصوص الشعرية وفك ما رمز فيها وشفر في إماطة اللثام عن العلاقة الحميمة التي تربط بين عدة مفاهيم تشتغل منفردة في الحقل النقدي فتوصل إلى الكشف عن مدى تفاعلها وتكاملها في تفسير النص الواحد وإعادة بنائه وإنتاجه كانفتاح نظرية التناص على نظرية التلقي وتكامل مفاهيمهما، فما التناص إلا وسيلة لقراءة النص وتأويله تحمل المتلقي عبء إعادة إنتاج النص.
- يؤكد البحث على أن تعامل الشاعر مع مكونات النصوص المتداخل معها حدث بناءا على رؤية تحويلية تتكئ على قوانين وتستند على آليات تناصية تضمن له إثبات ذاته وعدم الخضوع لسلطة النص السابق والتآلف التام معه بل تجاوزه لتحقيق التحول والتجدد وتقديم الإضافة الدالة على الاستقلالية، لكنه لا يعني الخروج عن الأصل، بل يعني إعادة بناء الذاكرة الموضوعية والفنية من جديد، وجعلها مستمرة وفاعلة في الأذواق

الفنية اللاحقة بشكل يخدم المقاصد الفنية والفكرية الحديثة (الآنية).

- يغلب على الشاعر تعامله الواعي والقصدي مع النصوص الغائبة وذلك لاعتقاده بأهمية النص القديم ومدى تأثيره في تغيير الواقع وإسناده في تجربته الذاتية وإسعافه في معاناته الشعرية واستطاع من خلال تعامله هذا أن يعبر عن الكثير من الحقائق التي لها علاقة مباشرة بفكرته العقدية وتوجهه الإيديولوجي.

- تجاوز الشاعر مصطفى محمد الغماري المفهوم المسطح للمحاكاة والاجترار للقوالب النصية الجاهزة السابقة له القديمة منها أو الحديثة، عندما صنع لنفسه صياغات وسياقات جديدة لها امتداد في الماضي، لكنها ذات صبغة عصرية تتواءم مع طبيعة الشعر الحديث شكلا وموضوعا، ما عدا ما يلاحظ من اجترار محدود للنص القرآني لأسباب لها علاقة بالمعتقد وبالقيمة الفنية العليا التي لا تضاهى في هذا النص، أو اجتراره الداخلي لنصه السابق بسبب هيمنة الفكرة المركزية الموحدة التي تسود إنتاجه الشعري، وتنتشر في مفاصله وتتوزع في أوصاله .

- أسهم الشاعر مصطفى محمد الغماري في توسيع دائرة مفهوم النص الغائب حينما امتد تداخل نصه الشعري إلى فنون أدبية أخرى كالقصة، وإلى صياغات غير أدبية كالكلام العام، رغبة منه في التجديد والممازجة بين الشعر والأساليب والتقنيات الأدبية والفنية الأخرى ونعتقد أن هذا المنحى من أهم خصوصيات النص الغائب التي دعا إليها مبتدع المصطلح محمد بنيس.

- استفاد الشاعر كثيرا من تداخله مع النص الغائب في تطوير وإثراء معجمه الشعري وإنضاج تجربته الشعرية، وانفتاح مخيلته على أساليب وصور ضافية منحته القدرة على التميز بمعجمه الذي صار علامة عليه وعلى أدائه الفني الخاص.

- تفطن الشاعر الغماري إلى العناصر المشكلة للنصوص الغائبة المتناص معها وما قد توحي به من أسرار وألغاز فوظفها واستخدمها كالقناع مثلا، الذي يعلن عن وجهات نظره ويبدي من خلال موقفه تجاه ما يعترضه من مشاكل وما يعنو له من قضايا كما أتاح له التعبير عن ظواهر متعددة يتعذر عليه التعبير عنها بصورة تقريرية مباشرة، فأضاف إلى هذه العناصر شيئا من الطرافة والعجائبية والتشويق وطور مواقفها وهو الهدف الذي كان يتغياه من احتكاكه بالنصوص السابقة.

- حرص الشاعر الغماري على إغناء تجربته إغناء واسعا بإمكانات التعبير والتصوير من خلال تعامله مع النصوص الغائبة المتنوعة وكان هدف البحث هو رصد الميزات الفنية لظاهرة النص الغائب في شعره فتبدى حسن توظيفها لغاياته الفنية المتمثلة في الترميز، وإثارة الوعي الجماعي وإغناء الموقف الشعري، وتعميق الفكرة التي يطرحها في نصوصه الشعرية.
- تلمس البحث القيمة المضافة التي قدمتها النصوص الغائبة المختلفة وطرائق تداخلها مع بنى نصوص الشاعر، فأكسبتها أبعادا بنائية وقيما تركيبية مستحدثة، حققت للشاعر مقدرة متميزة وواعية وحاذقة أوحت بتفرده وخصوصيته وأدائه التعبيري المتوهج، وأكدت رؤيته للعالم المرتبطة بأفق انتظار الجماعة وبهمومها وبضميرها الجمعي، فضميره المفرد توحدي في أصله يمتد منه إلى الجماعة ويذوب فيها، وليس مقتصرا عليه أو خاصا به والتجربة الذاتية تتآزر مع الموضوعية.

و يمكن أن نشير في الختام إلى أن توحد الشاعر الغماري مع عقيدته منحه القوة والقناعة للثورة على العوائق وجعله يسخر شعره في سبيل نهضة أمته، وسلاحا للذود عن حوضها واسترداد حقوقها وضوء ينير دربها وصوتا يفجر في أعماق الكون طاقات الغضب والرفض والتمرد والتحدي مسترفدا بالنص الغائب الذي كان تقنية فاعلة لإبلاغ خطابه وإقناع متلقيه.

فهرس

المصادر والمراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

قائمة المصادر:

1- أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987.

2- أحمد شوقي: الشوقيات، دار العودة، بيروت، لبنان، 1988.

3- أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة: فؤاد زكرياء، ط1985/1، الهيئة المصرية العامة، مصر.

4- أفلاطون: محاورات أفلاطون، دفاع سقراط، ترجمة: زكي نجيب محمود، ط1963/1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر.

5- الإمام علي بن أبي طالب: الديوان، جمع وترتيب: عبد العزيز الكرم، ط1988/1، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان.

6- بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1969.

7- الجاحظ: البيان والتبيين: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، د.ت.

8-جلال الدين القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1993/3، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر.

9- جميل بن معمر: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982.

10- حسان بن ثابت: الديوان، شرح: عبد أ. مهنا، ط1994/2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

11- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

12- الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني: شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.

13- أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري: صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر.

14- أبوحفص عمر بن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان.
15- أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني الأزدي: سنن أبي داود، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
16- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه.
17- ابن رشيق القيرواني: قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، ط1926/1، نشرة الخانجي، مطبعة النهضة، مصر.
18- أبو زكريا يحي بن شرف النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تحقيق: ماهر ياسين الفحل، ط2007/1، دار ابن كثير، بيروت، لبنان.
19- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1982.
20- سليمان العيسى: المجموعة الكاملة، ط1980/1، دار الشورى، بيروت، لبنان.
21- الشعراء الهذليون: ديوان الهذليين، تحقيق: أحمد الزين ومحمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1965.
22- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، ط1985/1، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية.
23- طرفة بن العبد: الديوان، دار صادر ودار بيروت، بيروت، لبنان، 1961.
24- أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.
25- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، ط1998/1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان.
26- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، ط1998/2، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
27- أبو عبد الله محمد بن يزيد القزويني ابن ماجة: سنن ابن ماجة، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر.
28- أبو عثمان بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ومصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1969.
29- أبي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر للمؤلف، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، 1979.

30- أبو فراس الفرزدق: الديوان، شرح: علي فاعور، ط1/1987، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
31- محمد العيد آل خليفة: الديوان، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر.
32- محي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2005.
33- محي الدين بن عربي: ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: محمد علم الدين الشقيري، ط1/1995، دار عين للدراسات والبحوث، القاهرة، مصر.
34- مصطفى الغماري: أسرار الغربة - المقدمة، ط1/1977، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
35- مصطفى الغماري: أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.
36- مصطفى الغماري: ألم وثورة، ط1/1985، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.
37- مصطفى الغماري: الهجرتان، ط1/1994، دار المطالب العالية، الجزائر.
38- مصطفى الغماري: براءة أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، الجزائر، 1994.
39- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ط1/1989، مطبعة لافوميك، الجزائر
40- مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986
41- مصطفى الغماري: خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1980
42- مصطفى الغماري: عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
43- مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.
44- مصطفى الغماري: قراءة في زمن الجهاد، ط1/1980، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر.
45- مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982.
46- مصطفى الغماري: قصائد منتفضة، أسرار من كتاب النار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ديسمبر 2001
47- مصطفى الغماري: مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص34.

48- مصطفى الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978.
49- مفدي زكرياء: إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.
50- مفدي زكرياء: ديوان اللهب المقدس.
51- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.
52- نشوان بن سعيد الحميري اليماني: شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تحقيق: حسين بن عبد الله العمري وآخرون، ط1/1999، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان.
53- ابن هاني الأندلسي: الديوان، تحقيق: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1980.
54- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى الحلمي، القاهرة، مصر، 1952.

قائمة المصادر

1-إبراهيم الدهون: المرجعيات القرآنية في شعر حسان بن ثابت وأثرها في بناء النص الشعري، ط1/2011، مجلة المرجعيات في النقد والأدب واللغة، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، تموز 2010، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، مج1.
2-إبراهيم خليل: من معالم الشعر الحديث في الأردن وفلسطين، ط1/2006، دار مجدلاوي، عمان، الأردن.
3-إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
4-أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
5-الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999. ابن
6-إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1955.
7-إحسان عباس: فن الشعر، ط5/1992، دار الشروق، عمان، الأردن.
8-أحمد الطريسي أعراب: الرؤية في الفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع بالدار البيضاء، المغرب، الدار العالمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،.

9–أحمد الطريسي أعراب: الشعرية بين المشابهة والرمزية، دراسة في مستويات الخطاب الشعري، ط1/1991، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،.

10– أحمد زكي كنون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

11– أحمد سعيد (أدونيس): الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1989.

12– أحمد سعيد أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ط1/1993، دار الآداب، بيروت، لبنان.

13– أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، ط1/2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

14– أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط1/2004، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر.

15– أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

16– أحمد محمد المعتوق: الحصيلة اللغوية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

17– أحمد مطر: المجموعة الشعرية، ط1/2011، دار الحرية، بيروت، لبنان،.

18– أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد.

19– أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ط1/2007، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر.

20– أحمد يوسف: يتم النص والجينولوجيا الضائعة، ط1/2002، منشورات الاختلاف، الجزائر.

21– أدونيس: الثابت والمتحول، ط8/2002، دار الساقي، بيروت، لبنان.

22– آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

23– آمنة بلعلى: تجليات مشروع البعث والانكسار في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

24– الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، تحقيق: العربي دحو، ط3/2007، منشورات ثالة، الأبيار، الجزائر.

25– أنس داود: الأسطورة في الشعر المعاصر، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، 1975.

26– أنور المرتجى: ميخائيل باختين الناقد الحواري، ط2009/1، منشورات زاوية للفن والثقافة، أكدال، الرباط، المغرب.

27– إيفا.م.كشنر: الأسطورة والمعنى، دراسات مترجمة، ترجمة:جبرا إبراهيم جبرا، ط1980/2، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان.

28– بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط2002/1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن.

29– بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ط2006/1، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر.

30– تزفيتان تودوروف وآخرون: في أصول الخطاب النقدي، ترجمة: أحمد المديني، ط1987/1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

31– تزفيتان تودوروف: الإنساني والتفاعل الإنساني، ترجمة: أنور المرتجى، ط2009/1، منشورات زاوية

32– تزفيتان تودوروف: التناص، ترجمة: أنور المرتجى.

33– تقي الدين أحمد بن تيمية الحراني: مجموع الفتاوى، ط2005/3، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر.

34– تمام حسان: الأصول، دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1982.

35– تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، مصر.

36– تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ترجمة: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.

37– ثريا عبد الفتاح ملحس: حزب الشيعة في أدب العصر الأموي، ط1990/1، الشركة العالمية للكتاب ش.م.ل، بيروت، لبنان.

38– جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، لبنان.

39– جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط1990/4م، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة.

40– جابرقميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ط1987/1، دار هجر، القاهرة، مصر.

41- جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة:محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1971.

42- جوزيف فندريس: اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية - مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، 1950.

43- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط1997/2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

44- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط1986/2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

45- الحافظ أبي عبد الله محمد بن يزيد القزويني ابن ماجة: سنن ابن ماجة، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر.

46- الحبيب الدايم ربي: الكتابة والتناص في الرواية العربية، دراسة نصية لآليات الإنتاج والتلقي في خطط الغيطاني، ط2004/1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب.

47- حبيب مونسي: القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

48- أبو الحسن الندوي: ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين، مكتبة الإيمان، المنصورة، مصر.

49- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط1986/3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.

50- أبو الحسن علي الحسيني الندوي: سيرة خاتم النبيين، ط1985/9، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

51- حسن فتح الباب: شعراء الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

52- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1997.

53- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2001.

54- حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط2007/1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان - منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر.

55- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط2009/1، عمان الأردن.

56- حميد حماموشي: آليات الشعرية بين التأصيل والتحديث، مقاربة تشريحية لرسائل ابن زيدون 436هـ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2013.

57- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

58- أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.

59- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ط2000/1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

60- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1979/1، دار العودة، بيروت، لبنان.

61- الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ط1994/2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

62- الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، ط1992/1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

63- خليل الموسى: جماليات الشعرية، ط2008/1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

64- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

65- خليل الموسى: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث - مرحلتا الإحياء والرومانسية، ط2001/1، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا.

66- ربيعي محمد علي عبد الخالق: أثر التراث العربي القديم في الشعر العربي المعاصر، ط1989/1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.

67- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2003.

68- رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، 1998.

69- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط2002/1،دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع،الإسكندرية، مصر.

70- الرواية والتراث السردي، ط1992/1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

71- روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، السعودية.

72- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، ط1985/3، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب.

73- رولان بارت: نظرية النص، ترجمة: منجلي الشبلي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع27، تونس، 1988.

74- ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، ط1992/1، دار الآداب، بيروت، لبنان.

75- زكي نجيب محمود: قيم من التراث، دار الشروق، القاهرة، مصر.

76- سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، ط1997/1، دار الآداب، بيروت، لبنان.

77- سعيد الكرمي: الهادي إلى لغة العرب، ط1992/1، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

78- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، نحو ممارسة أدبية جديدة، ط2002/1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

79- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ط1985/1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

80- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط1989/1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

81- سعيد يقطين: تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، سلسلة ندوات ومناظرات رقم36، الرباط.

82- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط2005/1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

83- سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مقال: التفاعل بين النص والقارئ لفولفغونغ آيزر، ط2007/1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان.

84- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن الكريم، ط1982/7، دار الشروق، القاهرة، مصر.

85- سيد قطب: في ظلال القرآن، ط1980/9، دار الشروق، القاهرة، مصر.

86- شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1986.

87- شلتاغ عبود شراد: الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، مؤسسة الإخوة مدني، الجزائر، 2003.

88- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الثاني، ط2001/12، دار المعارف، القاهرة، مصر.

89- صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، العدد986/2، المغرب.

90- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.

91- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1997/1، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، القاهرة، مصر.

92- طراد الكبيسي: في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004.

93- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1998.

94- عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط1996/1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة.

95- عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، ط1950/3، مطبعة السعادة، القاهرة، مصر.

96- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980.

97- عبد الرحمن العكيمي: الاستشراف في النص، دراسة نقدية في استشراف المستقبل، ط2010/1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان.

98- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، القاهرة، مصر، 1960.

99- عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ط1996/1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - الدار الشامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

100- عبد الرحمن عطية: استلهام التراث في شعر ابن دراج القسطلي، مجلة قار يونس العلمية، العدد 1989/4، الجماهيرية الليبية.

101- عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1994.

102- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط1982/2، الدار العربية للكتاب، تونس.

103- عبد السلام المسدي: النقد الأدبي وانتماء النص، مجلة علامات، ج5 مكرر، 2 سبتمبر 1992، السعودية.

104- عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ط1998/1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر.

105- عبد العالي بوطيب: برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، المناهل، عدد55، يونيو 1997، المغرب.

106- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس2001.

107- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص، البنية والدلالة، ط1996/1، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب.

108- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي- دراسة نظرية وتطبيقية- أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

109- عبد القادر شريفة وحسين لافي:مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن، 1993.

110-عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.

111-

112- عبد اللطيف شرارة: شعراؤنا - إيليا أبو ماضي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982.

113-عبد الله البردوني: الديوان - الأعمال الشعرية، ط2002/1، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، اليمن، مج1.

114- عبد الله الغدامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، ط1994/1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

115- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط1/1985، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية.

116-عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ط1/1994، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

117- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

118-عبد الله الغذامي: تشريح النص، ط2/2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

119-عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، ط1/1992، النادي الأدبي بجدة، السعودية.

120- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ط1/2001، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر.

121-عبد المالك مرتاض: أ - ي دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

122-عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ط1/1995، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عنكون، الجزائر.

123- عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

124-عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية، علم المعاني، ط2/1991، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر.

125- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، ط1/2003، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر.

126- عبد الناصر حسن محمد: شعر محمد عفيفي مطر بين إيجابية الغموض وسلبية الإبهام، حوليات آداب عين شمس، مج 35 أكتوبر- ديسمبر2007، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

127-عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

128- عبد النبي اصطيف: في النقد الأدبي العربي الحديث، مقدمات - مداخل- نصوص، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1990.

129- عبد الواحد لؤلؤة: من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، ع82 - 83، السنة السابعة، جويلية - أوت 1991، ص15. ونشير إلى أن المقال نشر أيضا في مجلة الأقلام عدد/10، 11، 1994/12، بغداد.

130- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ط1993/3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

131- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، ط1998/1، دار محمد علي الحامي، تونس.

132- عبد الوهاب ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص.

133-ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، 1940.

134- عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، ط1992/3، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

135- عبير أبو زيد: شعر فدوى طوقان، جماليات التشكيل، ط2007/1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

136-عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

137- عدنان رشيد: مفهوم الجمال في الفن والأدب، العدد 2002/101، كتاب الرياض، السعودية.

138- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.

139- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، ط2006/1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

140- علي أحمد سعيد أدونيس: الصوفية والسريالية، ط1992/1، دار الساقي، بيروت، لبنان.

141- علي بن العباس بن جريج ابن الرومي: الديوان، شرح: أحمد حسن بسج، ط2002/3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

142- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ط2002/1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

143- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ط2003/1، دار الشروق، عمان، الأردن.

144- علي حرب: نقد النص، ط2005/4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

145- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006.

146-عماد الدين خليل: في النقد الإسلامي المعاصر، ط1981/2، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.

147- عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

148- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، ط1994/2، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

149- غالي شكري: مذكرات ثقافة تحتضر، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.

150- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط2006/1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

151-أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، ط1999/2، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية.

152-فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ط1997/8،دار علاء الدين، دمشق، سوريا.

153-فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، ط1991/1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.

154-فضل حسن عباس: البلاغة، فنونها وأفنانها، ط1997/4، دار الفرقان للطباعة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن.

155-أبو القاسم حاج حمد: المنهجية المعرفية في القرآن العظيم، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، القاهرة، مصر.

156-القاسم محمد كرو: الشابي حياته وشعره، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

157- الكتاب المقدس: إنجيل يوحنا، العهد الجديد، الإصحاح السادس،53 - 55، وسفر أعمال الرسل، الإصحاح الثاني.

158- ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ط2005/1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

159- مالك بن الريب: الديوان، تحقيق: نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية، الكويت.

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

161- مجموعة من المؤلفين: العلامية وعلم النص، ترجمة: منذر عياشي، ط2004/1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

162-محسن أطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1982.

163- محمد أبو ريان: الحركة الصوفية في الإسلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر.

164- محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية.

165- محمد أركون: الفكر الإسلامي، قراءة علمية، ترجمة: هاشم صالح، ط1996/2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

166- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ط1999/1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط، المغرب.

167- محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 2006.

168-محمد العمري: البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء،المغرب، 1999.

169- محمد العمري: المقام الخطابي والمقام الشعري في الدرس البلاغي، مجلة دراسات سيميائية، أدبية، لسانية، العدد 1991/15، فاس، المغرب.

170-محمد النويهي: طبيعة الفن ومسؤولية الفنان، ط1964/2، دار المعرفة، القاهرة، مصر.

171- محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، العدد 1997/32، تونس.

172- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ط1989/1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

173- محمد بنيس: حداثة السؤال، ط1985/1، دار التنوير، بيروت، لبنان.

174- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقاربة بنيوية تكوينية، ط1985/2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

175- محمد تحريشي: أدوات النص، ط1/2000، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

176- محمد جميل شلش: الموسوعة الصغيرة، قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة ومختارات، ط1/2001، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق.

177- محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط2/2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

178- محمد خير البقاعي: أزمة المصطلح في النقد الروائي العربي، الفكر العربي، عدد83/1996، بيروت، لبنان.

179- محمد دياب الأتليدي: إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، ط1/1990، دار صادر، بيروت، لبنان.

180- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002.

181- محمد زايد: أدبية النص الصوفي، بين الإبلاغ النفعي والإبداع الصوفي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.

182- محمد ساري: المنهج السوسيونقدي بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، عدد 15/أفريل جامعة الجزائر، الجزائر، 2001.

183- محمد سالم سعد الله: أنسنة النص، مسارات معرفية معاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2007

184- محمد سالم سعد الله: مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجا، ط1/2007، سلسلة النقد المعرفي1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن.

185- محمد سيد كيلاني: أثر التشيع في الأدب العربي، ط2/1996، دار العرب للبستاني، القاهرة، مصر.

186- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004.

187-محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، القاهرة، مصر، 2004.

188- محمد عبد الرضا شياع: فيديريكو غارثيا لوركا وعبد الوهاب البياتي، دراسة في التناص، رسالة لنيل ديبلوم الدراسات العليا – مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط، 1996.

189- محمد عبد العظيم: معاني النص الشعري - ضمن صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كلية الآداب بجامعة منوبة، تونس، 1992.

190- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1994.

191- محمد عبد المطلب: قراءة في أسلوبية الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1995.

192- محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ط1996/2، دار الشروق، القاهرة، مصر.

193- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

194- محمد علي الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي، ط2003/1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان.

195- محمد علي كندي: في لغة القصيدة الصوفية، ط2010/1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان.

196- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي - عربي، ط1996/1، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، مصر.

197-محمد فتوح: الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، مصر.

198- محمد قطب: جاهلية القرن العشرين، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1998.

199- محمد كامل حسين: دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، دار الكتاب المصري، مصر.

200- محمد لخضر زبادية وحبيبة الطاهر مسعودي: أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

201- محمد لطفي اليوسفي: تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985.

202- محمد محمد حسين: الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، ط1972/3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

203-محمد مفتاح: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، ط1994/1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

204- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط1/1999، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

205- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ط2/1986، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

206-محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، ط3/2006، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

207- محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

208- محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ط1/2000، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

209- محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، ط1/2002، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، م.ع.السعودية.

210- محمود السمرة: النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1/1997، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن.

211-

212- مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

213- مصطفى السباعي: السنة ومكانتها في التشريع الإسلامي، ط2/2000، دار الوراق للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا.

214- مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.

215- مصطفى السعدني: في التناص الشعري، مطبعة الجلال، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر.

216- مصطفى بلقاسمي: الإسلامية في شعر مصطفى محمد الغماري، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية،السنة الجامعية 1995/1994، المقدمة ص أ.

217- مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ط8/د.ت، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

218– مصطفى طلاس: ديوان العرب – شاعر وقصيدة، ط1995/3، دار طلاس للدراسات والترجمة، دمشق، سوريا.

219– مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، مطبعة زبانة 1978.

220– مصطفى محمد عمارة: جواهر البخاري وشرح القسطلاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

221– مصطفى ناصف: النقد العربي نحو نظرية ثانية – سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع255، مارس2000، الكويت.

222– مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، لبنان.

223– مفيد نجم: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، 317 – 318 تشرين الأول 1997، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

224– ممدوح حمدي: الإستلهامات الحديثة للأدب القديم، الأقلام، عدد 1976/12، العراق.

225–منير سلطان: التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2004.

226– مولاي سليمان بحاري: قراءة في مشروع د.محمد مفتاح، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس أكدال، الرباط، المغرب.

227– مولاي سليمان بحاري: قراءة في مشروع د.محمد مفتاح، ص93.

228– ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2000/2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

229– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل ناصيف التكريتي، ط1986/1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

230–ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1987/1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

231– ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال، المغرب، 1986.

232–نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط1965/2، مطبعة دار التضامن، بغداد، العراق.

233–

234–نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط1996/4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

235– نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة، ط2000/4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

236– نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، ط2000/5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

237– نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة، ط1993/1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.

238–نور الهدى باديس: بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة، مبحث في الإيجاز والإطناب، ط2008/1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

239– هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ط2008/1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن.

240–وليد محمود خالص: النص الغائب في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، دراسة في تفاعل النصوص، ط2009/1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.

241– يعقوب يوسف بن طاهر الخويي: فرائد الخرائد في الأمثال، معجم في الأمثال والحكم النثرية والشعرية، تحقيق: عبد الرزاق حسين، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، د.ت.

242–أبو يعقوب يوسف بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، ط1983/1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

243– يمنى العيد: في القول الشعري، ط1987/1. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب.

244–يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ط1978/1، دار الطليعة، بيروت، لبنان.

245- Gérard Génette, Seiols, Coll, Poétique, Seuil, Paris, 1987 .

246- Gerard Genette: Palimpsestes, Ed: Seuil, Paris,1982.

247- J.Kristiva: Semiotike, Recheche pour une semanalyse, Ed: Seuil, Paris,1969.

248- O.Ducrot, T.Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972.

فهرس
الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... **ب**

الفصل الأول: قراءة في إشكالية المصطلح.. النشأة والمفهوم **2**

أولا: النص الغائب **3**

1-سلطة النص الغائب.. حضور الغياب/غياب الحضور 9

2-النص الغائب.. إتباع الابتداع/ابتداع الإتباع 12

ثانيا: النظرية الحوارية عند باختين (أنا..أنت/أنت.. أنا) **19**

ثالثا: الثقافة والتثاقف.. أنسنة النص **23**

رابعا: بناء الذاكرة الأدبية.. الشعرية **30**

خامسا: من القارئ إلى النص/من النص إلى القارئ **35**

سادسا: سيميائية القراءة.. مجرة من الإشارات **41**

سابعا: موت المؤلف.. موت الإنسان/حياة النص.. القارئ **44**

ثامنا: التفكيكية **49**

تاسعا: التصورات النظرية لمفهوم النص **53**

1-نظرية النص.. علم النص 54

2-حقيقة النص.. لماذا النص؟ 56

3-النص المولد عند جوليا كريستيفا 57

4-الأثر/النص عند رولان بارت 58

5-النص/فن اللغة عند لوتمان 62

6-النص المتعالي عند جيرار جنيت 64

عاشرا: النص في الكتابات النقدية العربية المعاصرة **67**

1-مفتاح النص.. سياق النص 73

2-عتبات النص.. برزخية/تداولية 76

حادي عشر: نظرية التناص – الإنفتاح.. التعالق **79**

1-القيم التناصية 91

2-أنواع التناص 92

3-آليات التناص.. ضرورة شعرية 94

الفصل الثاني: المرجعيات النصية الغائبة في الخطاب الشعري عند الغماري **97**

أولا:المرجعيات الدينية **99**

1-النص القرآني الغائب 101
2-النص النبوي الغائب..... 128
3-توظيف النص الصوفي الغائب 148
4-توظيف الفكر الشيعي 159
ثانيا: المرجعية الأدبية 172
ثالثا: المرجعية التاريخية 201
رابعا: المرجعية الأسطورية..... 218
الفصل الثالث: قوانين توظيف النص الغائب في شعر مصطفى الغماري 227
أولا: النص الغائب الاجتراري 228
ثانيا: النص الغائب الامتصاصي 265
ثالثا: التداخل الحواري 313
الفصل الرابع: استراتيجيات التناص.. آلياته في شعر الغماري 340
أولا: إستراتيجية الترميز 345
1-آلية الرمز 345
2-آلية القناع 362
3-آلية الإحالة..... 382
ثانيا: إستراتيجية السياق..... 393
ثالثا: إستراتيجية العنوان.. الوظيفة التناصية..... 405
رابعا: المعجم الشعري 415
خامسا: إستراتيجية العدول..... 426
1-آلية الإطناب.. التمطيط 428
2-آلية التكرار..... 436
سادسا: إستراتيجية الإيجاز 447
1-آلية الحذف 448
2-آلية التلميح.. التلويح..... 458
خاتمة 464
فهرس المصادر والمراجع..... 470
فهرس الموضوعات..... 491

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص:

عرفتقصيدة الشاعر مصطفى محمد الغماري كغيرها من النصوص العربية مجموعة من التفاعلات النصية مع نصوص أخرى كانت قد سبقتها في الظهور على المستويين الشكلي والدلالي، حيث تعالقت مع النص الديني بأنواعه المختلفة والنص الأدبي قديمه وحديثه، بالإضافة إلى عناصر التراث الأخرى كالأمثال والحكم، كما تداخلت مع النص التاريخي والأسطوري فكان يشكل ذلك شبكة من العلاقات يرتبط فيها السابق باللاحق، فلا يمكن أن يرى أحد خيوط نسج هذه الشبكة منعزلا عن الخيوط الأخرى، وهو ما أطلق عليه في الدرس النقدي المعاصر بظاهرة التناص أو التداخل أو التفاعل أو النص الغائب، ووفق هذا المنهج المابعدحداثي أخضعنا المدونة الشعرية لمصطفى محمد الغماري للدراسة ومحاولة اكتشاف النصوص الغائبة التي متح الشاعر منها مادته، لإنتاج نصه في رداء جديد يتلاءم مع الواقع ويعبر عن انشغالاته.

وقد أعاد الشعراء الجزائريون كتابة النصوص الغائبة تبعا لوعي كل شاعر بقوانين الكتابة الشعرية من جهة وللمستوى المعرفي والفكري من جهة أخرى فينعكس ذلك على مستوى القراءة والتعاطي مع النص الغائب القابع في الذاكرة عند كل منهم، والشاعر مصطفى الغماري أحد هؤلاء الشعراء الذين امتصوا عددا من النصوص الغائبة، حيث شكلت للشاعر مرجعية وذخيرة اتكأ عليها من أجل إنتاج نصه الجديد وفق آلية التناص، التي أضحت ظاهرة نقدية مختلفة تعددت مسمياتها بسبب فهم كل ناقد لهذه الظاهرة وبسبب الترجمات المتنوعة للمصطلح الأصلي الذي أنتجته الناقدة جوليا كريستيفا، لكننا اخترنا استخدام مصطلح النص الغائب في هذه الدراسة تماشيا مع الرؤية النقدية التي تبناها الناقد المغربي محمد بنيس الذي له قصب السبق في إنتاج هذا المصطلح متأثرا بأعمال وآراء جوليا كريستيفا ورولان بارت وتودوروف ونعمل في هذه الدراسة على اكتشاف النصوص الغائبة التي تسبح في فضاء النص الحاضر فتجعله يتطور ويتناص مرتبطا بماضيه الثاوي في الذاكرة، وما كل الأعمال إلا نتاجا لكاتب واحد كما يرى أصحاب هذا التوجه النقدي، وإدراك الدلالات المغيبة التي يسوقها نص الغماري إثر تفاعله وتداخله مع النصوص الغائبة باستخدام آليات وقوانين التناص، وكذا قياس نجاحه أو إخفاقه في استرفاده بهذه المرجعيات لبناء نصه لفظا ومعنى.

ومن ثمة تأسست إشكالية البحث على سؤال رئيس هو: ماهي المصادر أو المرجعيات التي استرفدها الشاعر مصطفى الغماري لإنتاج نصه الشعري؟

و يرتكز هذا السؤال على مجموعة من الأسئلة الفرعية التي تحرك الموضوع وتعالجه من خلال الحوار المفتوح على جملة من القضايا التي يثيرها التساؤل الرئيس، هذه الأسئلة هي:

1. إلى أي مدى استطاع الشاعر أن يتفاعل مع المرجعيات الموظفة في نصه؟
2. كيف كان مستوى التعاطي الفني مع هذه المرجعيات؟
3. هل سلك مصطفى الغماري في تناصه مع النص الغائب المسلك ذاته الذي سلكه غيره أم كان له تفرد يتميز به؟
4. ماهي علامات التفرد والتميز عنده؟
5. ماهي الخلفية المعرفية والفكرية التي تعامل من خلالها مع النص الغائب؟
6. هل نجح مصطفى الغماري في إبراز تجربته الشعرية الذاتية ورؤيته الفنية؟

انطلقت هذه الدراسة لتجيب على السؤال الرئيس والأسئلة الفرعية الناجمة عنه مستندة إلى الوعي بالقوانين والبنيات الداخلية والخارجية للمدونة وتعمل على الكشف عن الراوبط التي تربط بينهما وذلك وفق فرضية مؤسسة على اعتبار أن الشاعر مصطفى الغماري خلال مشوار بحثه على ذاته المبدعة قرأ الكثير من الأشعار القديمة والحديثة واطلع على الكثير من المعارف خلال دراسته الأكاديمية كما اطلع على الكثير من المذاهب الأدبية والفكرية والاجتماعية والسياسية وعلى عادات وتقاليد الأمم والشعوب فعلق في ذاكرته رصيد معرفي وعلمي دعما مخزونه الذاتي وصقلا إنتاجه الإبداعي وشكلا تفرده الفني وتجربته الشعرية، ووفق فرضية أخرى هي أن الشاعر مصطفى الغماري يتبنى بوعي طبيعة الماضي ومدى الحاجة إليه وإدراك الواجب نحوه انطلاقا من توجهه الفكري الإسلامي وتكوينه العربي، لذلك يتعامل مع مصادر عقيدته ومع مكونات تراثه فيستفيد ويفيد نتيجة الإخلاص في استلهام عطائها ثم يتولى دوره في إثراء بقائه بما يفجر من طاقاته الكامنة.

لا شك أن طبيعة الموضوع التي أشرنا إليهاتتطلب منا أن ندرك أهمية المنهج الذي يجب أن نعتمده لدراسة مدونة الشاعر، ويتم إخراج هذه الدراسة في ثوب نقدي جمالي يليق بالمستوى الإبداعي الجمالي

الذي تتميز به المدونة لذلك تجدنا استخدمنا المنهج النقدي التناصي مدعوما بالمنهجين الاستقرائي والتحليلي، وهو أسلوب يجمع بين القديم والحديث، في قراءة النص ومقاربته دون أن تكون سيادة لمنهج على منهج بعيدا عن مغبة السقوط في شرك المنهج الشكلاني الذي صار يظن أنه اختيار وحيد لقراءة النص، لأن المصطلح النقدي الذي تخضع له مدونة الشاعر بالدراسة، قدمته الدراسات النقدية المابعدحداثية كبديل من البدائل للبنيوية والشكلانية الطاغية والمهيمنة، لذلك نلجأ إلى القراءة التأويلية والتفكيكية والسيميائية وهذا يعني أننا انطلقنا من مبدأ نتعامل به مع النص وهو المبدأ الحواري بين النص والقارئ، فلا نلوي عنقه ليقول ما نريد منه أو نفرض عليه نظرية مسبقة، كما كنا نبتعد عن قراءته وتأويله بوسائل من خارجه وكنا نترك له مرونة التحرك والحوار في الفضاء النقدي المابعدحداثي على أسس نظرية أهمها:

1. إحياء الكتابة وميلاد القارئ معا.
2. تناسخ النصوص وتداخلها وتفاعلها ضمن الفضاء النصي.
3. البحث عن النص الغائب والمعنى المغيب والمسكوت عنه وفق القوانين والتقنيات التي يضعها منهج التناص وهي:

الاجترار – الامتصاص – الحوار – التمطيط – الإيجاز... وغيرها

ولذلك تعكف هذه الدراسة الموسومة بـــ : النص الغائب في شعر مصطفى الغماري، علىمعالجة الموضوعفتتكون من شقين: شق نظري وشق تطبيقي أما الأول فيهتم بتقديم قراءة نقدية لإشكالية المصطلح المدروس "النص الغائب" من حيث النشأة والمفهوم وهو ما يجعلنا نعود بالمصطلح إلى أصل نشأته الأولى والوقوف عند الحيثيات الأدبية والنقدية التي أدت إلى بروزه وعند المفاهيم والتصورات المنهجية التي يبنى عليها هذا المصطلح، حيث استنتجنا أن ذلك يعود إلى ظاهرة تداخل النصوص الأدبية فيما بينها –قديمها وحديثها– وقد حظيت هذه الظاهرة باهتمام بالغ الأهمية في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة، حيث شكل التداخل أحد مرتكزات مقاربة النصوص على اختلاف ألوانها وأجناسها، وبفعل هذا الارتكاز تحولت ظاهرة التداخل إلى مفهوم نقدي مابعدحداثي،تضافرت في ميلاده وخروجه إلى الساحة الأدبية والنقدية مجموعة من المفاهيم تركت فيه أثر تشكيله واستوائه،

فوجب علينا التطرق إليها والتنويه بها مثل نظرية النص ونظرية التناص ونظرية القراءة والتلقي، وقد كان لزاما علينا أن نقف عندها لإعطاء رؤية واضحة لأسباب التشكل وتحديد الأبعاد المفاهيمية.

و أما الشق الثاني فقد خصص للدراسة التطبيقية التي تهتم بالبحث عن مواطن التأثر، والكشف عن النصوص الغائبة التي استمدها الشاعر من الماضي أي الذي سبقه وإن كان معاصرا له وسيساعدنا على اكتشاف النصوص استخدام آليات المنهج وقوانينه التي استخدمها أصحاب المصطلح أو الذين اشتغلوا بدراسته أمثال محمد بنيس ومحمد مفتاح وسعيد يقطين وعبد الله الغذامي وغيرهم، والوقوف كذلك على أشكال التناص التي تنبئ عن سعة اطلاع الشاعر وخبرته بالكثير من المعارف الإنسانية، التي خولت له إنتاج نص جديد مشكل من شتى المعارف والأفكار فكانت بمثابة المصادر الأساسية للشاعر التي ينطلق منها لإبراز فكرته المركزية، من خلال أفكار أخرى تتزاحم في إنتاجه الإبداعي فيوظفها فنيا، فقد تكون تاريخا أو فلسفة أو عقيدة أو أدبا أو أثارة من الأثارات الإنسانيةالأخرى، لأنها ببساطة تتقاطع مع بنية النص الداخلية أو الخارجية أو لأنها تنطلق من خلفية نصية مشتركة، ومن ثمة إذا أردنا أن نفهم نص الشاعر مصطفى الغماري فإن ذلك لا يتم إلا من خلال فهم العلاقة، التي تربطه بالأعمال الفنية الأخرى عبر اللغة التي هي أداة توصيل ونقل للأفكار.

Résumé

« Le texte absent dans le poème de Mostefa AL GHOMARI »

Le cadre intellectuel (position de l'étude par rapport à l'objectivité)

Le sujet traité dans cette étude se compose en deux volets, un volet théorique et un volet pratique, alors que le premier s'intéresse à la présentation d'une lecture critique pour la problématique du terme étudié « le texte absent » du coté naissance et concept, ce qui nous fait revenir par le terme à l'origine de sa première naissance et se tenir sur les circonstances littéraires et critiques qui menaient à son apparition, et sur les concepts et les visions méthodologiques sur lesquelles a été construit le terme , pendant qu'on a trouvé que cela revient au phénomène du chevauchement des textes littéraires – anciens et modernes- ce phénomène a eu un très grand intérêt dans les études littéraires et critiques modernes et contemporaines, là où ce chevauchement a formé l'un des piliers dans l'approche des textes sur sa diversité dans le genre et dans le type, et par l'influence de cette appui le phénomène de chevauchement s'est transformé à un concept critique postmoderne, se collabore en sa naissance et apparition à la scène littéraire et critique l'ensemble de concepts qui a influé sur sa formation , ce pendant il a fallu marquer ce genre de théories, comme la théorie du texte, la théorie de l'intertextualité et la théorie du lecture et de réception, et a été très nécessaire de faire le point pour rendre la vision plus clair sur les causes de la formation de ces théories et l'identification des dimensions conceptuelles.

Le deuxième volet a été consacré à l'étude pratique qui s'intéresse a la recherche des points de vulnérabilité et de révéler les textes absents que le poète a ramené du passé c'est-à-dire ce qui a lui précédé même s'il en été contemporain, et ce qui va nous aidé à identifier les textes des mécanismes de la méthodologie et ses règles qui ont été utilisé par les spécialistes du concept, ou ce qui ont travaillé sur ce dernier, tel que : Mohammed BENNIS , Mohammed MEFTEH, Said YAKTIN, Abdellah EL GHEDHAMI… et autres, et voir également les forme de l'intertextualité qui montre l'ampleur des connaissances de notre poète et de son expérience notamment les connaissances humaines qui lui a facilité la production d'un texte nouvel formé de tout les connaissances et de tout les idées, qui étaient les sources fondamentales et le point de départ pour mettre en évidence sa vision centrales à travers d'autres visions dans son produit créatif, et les emploie artistiquement pour être histoire, philosophique, croyance, dogme, pièce littéraire ou bien unouvrage entre d'autres ouvrages humains, parce qu'elles se croisent tout simplement avec la forme du texte intérieur ou extérieur

ou parce qu'elle découle d'un fond textuel commun, et de là si on veut comprendre le poète Mostefa EL GHOMARI, on doit comprendre la relation qui le lie avec les autres ouvrage d'art à travers la langue qui est l'outil de transmission et de transfert des idées.

La problématique et les hypothèses du travail

La question principale et les questions secondaires

Hypothèses expliquées par la réponse sur la question principale et les questions secondaires

La problématique de l'étude est basée sur une question principale : quels sont les sources et les références qu'a apporté le poète Mostefa EL GHOMARI pour produire son texte poétique

La question s'appuie sur un ensemble de questions secondaires qui traitent le sujet à travers le discours ouvert sur un globe de sujets que stimule la question principale, ces questions sont :

A quel point, a-t-il interagi le poète avec références employés dans son texte ?

Comment était-il le niveau de l'interaction artistique avec ses références ?

Le poète, a-t-il prit la même voie que les autres poètes (dans son intertextualité avec texte absent) ?

Quels sont les signes de sa touche personnelle ?

Quelles sont les fonds intellectuels utilisés avec le texte absent ?

Mostefa EL GHOMARI, a-t-il réussit à mettre en évidence son expérience poétique personnel et sa vision artistique ?

Cette étude a pour objectif, la réponse sur cette question principale et sur les questions secondaires engendré de ce dernier, se basant sur la conscience des lois et structures intérieures et extérieures du texte et diagnostique les liaisons entre elles et cela sur la base d'une hypothèse constitué considérant que le poete Mostefa EL GHOMARI pendant son parcours de recherche sur son ame créatrice, a lu beaucoup de textes poétiques anciens et modernes et découvert beaucoup de connaissances lors de son étude académique comme il a découvert beaucoup de doctrine littéraires et intellectuelles et sociales et politiques avec des traditions et des coutumes de nations et de peuples, et garde donc un avoir scientifique et intellectuel qui soutient son réserve personnel et embellit son produit créatif et forme son unité artistique et son expérience poétique, et selon une autre hypothèse qui est que le poète adopte consciemment la nature du passé

et l ampleur du besoin à ce passé et la conscience du devoir envers lui à partie de sa tendance intellectuelle islamique et sa formation arabe , c'est pourquoi il interagit avec les source de sa croyance et des composants de son patrimoine, afin de bénéficier et faire bénéficier le résultat de la fidélité à l'inspiration de donner et ensuite prendre son tour pour enrichir son existence par ce qui s'explose de ses énergies potentielles.

La méthodologie

Outil d'analyse et techniques de recherche (comment vérifier les 3hypothèses)

Sans le moindre doute, la nature du sujet réclame une conscience très importante de l'intérêt de la méthodologie qu'on va mettre en œuvre dans l'étude du poème de Mostefa EL GHOMARI, et la réalisation de cette étude dans un habillement critique assorti avec le niveau créatif qui caractérise ses poèmes, par conséquent j'ai utilisé la méthodologie critique intertextuelle appuyé par la méthodologie inductive et analytique, et qui est une méthode qui réunit l'ancien et le moderne, dans la lecture du texte et son approche sans permettre la domination d'une méthodologie sur une autre, loin de la méthodologie formaliste qui est devenu présumée un choix unique pour la lecture du texte, parce que le terme critique pour lequel sont soumises les poèmes de Mostefa ELGHOMARI par l'étude, les études postmoderne l'ont présenté comme un alternative parmi des alternatives structurels et formalistes qui dominent souvent, la raison pour laquelle on fait recours à la lecture explicative et sémiologique, et ca veut dire que le point de départ est un principe du dialogue entre le texte et le lecteur, et de ne pas l'obliger de dire ce qu'on veut entendre ou d'exiger une théorie prédite, comme on a éviter de le lire et de l'expliquer par des moyens extérieurs et on permit une certaine flexibilité dans le mouvement et le dialogue dans un espace critique postmoderne sur des bases théoriques :

Aviver l'écriture et la naissance du lecteur ensemble,

Réincarnation des textes et son chevauchement et son interaction dans un espace textuel ;

La recherche sur un texte absent et le sens caché selon des règles et des techniques que met la méthodologie intertextuelle : Rumination, Absorption, Dialogue, Sursollicitation, Concision.