الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة- 1-
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

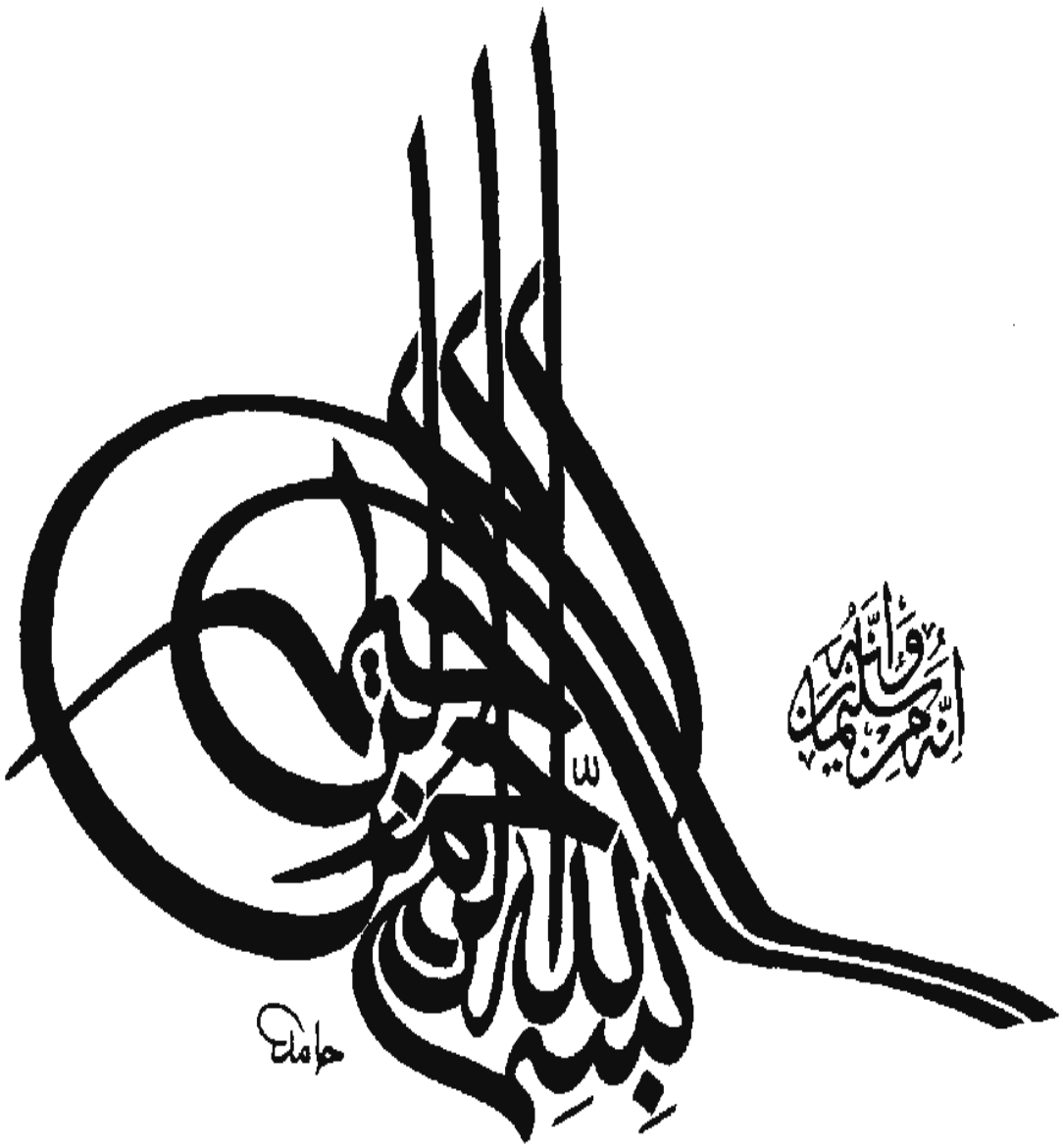
إعداد الطالبة:
حياة مستاري

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد زرمان

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. السعيد لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أ.د. محمد زرمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا
د. بشير مناعي	أستاذ محاضر	جامعة الوادي	مناقشا
د. طارق ثابت	أستاذ محاضر	جامعة باتنة 1	مناقشا
أ.د. بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مناقشا
أ.د. عبد المالك ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة مسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2015 - 2016م // 1436 - 1437هـ


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

مقدمة

تعتمد عملية الإبداع الأدبي على مجموعة من البنى اللغوية التي تتسرب من نص إلى آخر عبر مراحل زمنية طويلة، وليست القصيدة العربية المعاصرة في بعض جوانبها إلا مزيجا مما استقر في ذاكرة الشاعر المبدع من مخزونات ثقافية مختلفة المصادر.

ولقد غدا حضور أشكال شتى من الموروث الإنساني في الشعر العربي المعاصر سمة فنية، يتسابق كثير من الشعراء المعاصرين إلى استخدامها، وقد أطلق النقد الأدبي المعاصر على هذه الظاهرة مصطلح التناص Intertextuality، وهو مصطلح نقدي جديد لم يعرفه النقد العربي المعاصر حتى زمن متأخر من القرن العشرين؛ فقد ارتبط هذا المصطلح بالمدارس النقدية الأجنبية، ووفد إلى النقد العربي المعاصر من خلال التواصل الثقافي والحضاري الذي اتسع في الآونة الأخيرة بين الثقافة العربية والثقافات الأجنبية، لكن ظاهرة التناص لها جذور عميقة في تراثنا البلاغي والنقدي القديم؛ إذ أن بعض المصطلحات النقدية العربية القديمة مثل: التضمين والاقتباس والسرقة والمعارضة والمناقضة تقترب إلى حد كبير من مصطلح التناص، وعلى الرغم من تضمن التناص معنى تلك المصطلحات العربية فإنه أكثر منها تطورا وتعقيدا، وهو يحمل طبيعة هذا العصر ويدل على معان وأنواع أكثر تنوعا وتعددا.

وقد استخدم رواد الشعر الجزائري المعاصر كغيرهم من الشعراء المعاصرين كثيرا من أشكال التناص كعثمان لوصيف، وعز الدين ميهوبي، وعبد الله حمّادي، محمد شايطة وغيرهم، فقد لجئوا في أحايين كثيرة إلى نسج بعض قصائدهم على تخوم مصادر ثقافية متنوعة كالقرآن الكريم والحديث الشريف والتاريخ والتصوف والأدب والأسطورة وغيرها، وكان هدفهم من التناص مع ثقافات متعددة معالجة مشكلات المجتمع العربي والجزائري وقضاياه المعاصرة، والإعراب عن نوازع التمرد والرفض والتطلعات الثورية، ومحاولة منهم للتجديد وتطوير الأساليب الشعرية، والتعبير عن تجارب وخبرات جديدة لا يمكن التعبير عنها من غير إتباع أساليب جديدة.

والقارئ لشعر مصطفى الغماري يكتشف بسهولة وجود أشكال مختلفة من التناص مع نصوص متنوعة، فقد استطاع الشاعر أن يصهر في أتون تجربته الشعرية خطابات عديدة مختلفة زمانيا وفكريا، ولابد من الإشارة هنا إلى أن أسلوب التناص لدى الغماري ليس مجرد تضمين أو اقتباس جزء أو مجرد حشو لرموز تاريخية أو أدبية وغيرها، بل إن الغماري يتجاوز ذلك إلى امتصاص تلك المصادر المتنوعة، محاولا دمجها وصهرها في نصه الإبداعي بحيث لا تكاد تظهر إلا لقارئ ذي ثقافة متنوعة ومتعددة، تخدم الهدف الذي سيقت من أجله تلك النصوص التناصيّة، وهو حمل أبعاد تجربة الغماري الخاصة من خلال المزج بين ما هو إنساني وعام وما هو فردي وخاص، وعلى هذا فإن المتلقي لا يمكن أن يدرك جماليات الإبداع في شعر الغماري ما لم يكن متسلحا بثقافات متعددة دينية وتاريخية وأدبية وغيرها.

وظاهرة التناص وجمالياته في الإبداعات الشعرية لمصطفى الغماري حرية بالدراسة والتحليل، لأن تجربته الشعرية واحدة من أهم التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة، وذلك في ثرائها واتساع مساحاتها وتنوع موضوعاتها ومضامينها، وهي تجربة جديرة بالاهتمام والمتابعة وتستحق الدراسة والتحليل، بالإضافة إلى الحيز الواسع الذي تشغله هذه الظاهرة في شعر الغماري من حيث مصادرها وتقنياتها، ولا أدعي هنا فضل السبق في دراسة أشعار الغماري وفق تقنية التناص، بل إن الدراسات حوله كثيرة ومتنوعة، إلا أنها اقتصرت – في حدود علمي – على دراسة التناصات في ديوان معين من دواوينه الكثيرة، أو دراسة شكل من أشكال التناص في شعره.

إن موضوع هذا البحث يطرح جملة من التساؤلات مفادها:

ما هي أهم المرجعيّات الفكرية والفنيّة التي أسست للتجربة الشعرية الغمارية؟ وكيف تمظهر التناص في أشعاره؟ ووفق أيّة آليات تجلّى؟ وهل كان مجرّد تناص سكوني جامد أم أنّه حقّق ما يسمّى بالإنتاجية؟ ثم ما هي الجماليات التي أضفتها تلك الاستدعاءات على شعره؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات سطّرت الخطة التالية والتي تألفت من مدخل وخمسة فصول وخاتمة .

تناولت في المدخل الجهود النقدية العربية المعاصرة في مقاربة تقنية التناص.

أما الفصل الأول فبحث في المرجعيات الفكرية والفنية المتنوعة للشاعر الغماري والتي شكلت تجربته الشعرية على مستوى الشكل والمضمون؛ فالمرجعيات الفكرية تمثلت في القرآن الكريم والحديث الشريف بالإضافة إلى الإنتاج الفكري لأقطاب حركات الصحوة الإسلامية الحديثة في العالمين العربي والإسلامي، إضافة إلى الثورة الإيرانية، أما المرجعيات الفنية فتناولتها في مبحثين هما: القالب الشعري واللغة الشعرية.

وأردفت الفصل الأول بفصل ثان لدراسة التناص الديني وإبراز مستوياته وتقنياته وما أضفاه من جماليات على إبداعات الغماري، حيث ألقيت الضوء على مبحثين شكلا التناص الديني لدى الشاعر تبدّى الأول بالتناص مع النص القرآني الذي تجسد في ثلاثة أشكال:

1. التناص القرآني الإشاري.
2. التناص القرآني الاقتباسي.
3. التناص مع الشخصيات القرآنية.

أما المبحث الثاني فيرتكز على التناص مع الحديث النبوي الشريف الذي تبين أن له أثرا واضحا في الناحية الفكرية والدلالية و الفنية في التجربة الشعرية الغمارية .

وكان الفصل الثالث عن التناص الصوفي الذي تناولته في مبحثين وهما :

1 – التناص مع المصطلح الصوفي.

2 – التناص مع الرمز الصوفي.

أما الفصل الرابع من هذا البحث فقد تضمن التناص مع الشعر العربي حيث كشفت فيه عن تجليات استحضار الغماري لأشعار السابقين والمعاصرين له وأبعاده الدلالية والجمالية، وقد تناولت هذه المضامين في أربعة مباحث هي:

1 – التناص مع الشعر الجاهلي
2 – التناص مع الشعر الأموي
3 – التناص مع الشعر العباسي
4 – التناص مع الشعر الحديث والمعاصر

وجاء الفصل الخامس ليعالج التناص التاريخي في شعر الغماري والذي تجسد خصوصا من خلال استحضار أسماء وألقاب شخصيات تاريخية متنوعة زمانيا ومكانيا، حيث رصدت ضمن هذا الفصل ثلاثة مباحث كان لها دور في إضاءة النص الشعري واتساع آفاقه الدلالية والجمالية وهي:

1 – التناص مع التاريخ الإسلامي
2 – التناص مع شخصيات تاريخية متنوعة
3 – التناص مع شخصيات حديثة

وذيلت هذه الدراسة بخاتمة لخصت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج.

وكان المنهج الذي قام عليه البحث منهجا أسلوبيّا اعتمد على تتبع الظاهرة وجمالياتها في شعر الغماري، محاولا الكشف عن الدلالات والإيحاءات والرموز العميقة التي يمكن أن تستوعبها عملية التّناص، ومدى فاعلية هذه التقنية في حمل أبعاد تجربة الغماري الشعرية، ومدى تساوق النصوص المستحضرة مع السياقات الجديدة المطروحة فيها، وما بثه التناص من جماليات وفنيات في دواوين الشاعر.

وقد اعتمد الجانب النظري من البحث على عدد من المصادر والمراجع الأجنبية والعربية المترجمة التي تحدثت عن التناص مفهوما ومصطلحا، وأما الجانب التطبيقي فقد اعتمد على الدواوين الشعرية للغماري.

وبعد، فإن لكل بحث صعوباته التي لا يستهان بها، وقد تمثلت الصعوبات في هذا البحث في نقطتين:

1. عدم اتّفاق النقاد العرب على تعريف واضح لمفهوم التناص بسبب الاقتباس عن الثقافة الغربية لا عن طريق الإطلاع على موروثنا النقدي الثري، مما

أدى إلى تعدد المصطلحات العربية حول الظاهرة واختلافها وتشعبها، وهذا يشكل عائقا أمام الباحثين والدارسين.

2. غزارة إنتاج الشاعر الغماري مع قلة الدراسات النقدية حوله، رغم القيمة الفكرية والفنية المحترمة لإنتاجاته، وكذا تجربته الشعرية الطويلة التي قاربت الثلاثين سنة، وتتمثل هذه الدراسات في دراسة للطاهر يحياوي بعنوان البعد الفني والفكري في شعر مصطفى الغماري، وكذا كتاب الغماري شاعر العقيدة الإسلامية لشلتاغ عبود شراد، بالإضافة إلى دراسة أسلوبية مقارنة بين شعر الغماري ومفدي زكرياء لعبد المالك بومنجل، وهي دراسات اعتمدت عليها مع دواوين الشاعر في الولوج إلى العالم الشعري الغماري، والإحاطة بأهم أسسه الفكرية والفنية.

وما كان للصعوبات التي اعترضتني أن تذلل لولا الرعاية التامة التي لقيتها من أستاذي المشرف على هذا البحث الأستاذ الدكتور: محمد زرمان، فقد كان لمتابعاته المستمرة وتصوياته الدائمة أكبر الأثر في إنجاز هذا البحث، ولأن الشكر لا يفي برد الجميل أعتبر الصمت أبلغ تعبير، كما أشكر كل من أسهم في إرشادي إلى مصدر أو مرجع وأعانني في كثير من المواقف البحثية المفيدة.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقول مهما أوتي الإنسان من معرفة وعلم فهو في حاجة إلى من يبلور معارفه، لأن الكمال لله سبحانه وتعالى، وأرجو أن يأتي من بعدي من يكمل هذا البحث حتى تكتمل رؤاه ودلالاته لينتفع به رواد المعرفة وباحثوا الأدب وما ذلك على الله بعزيز.

والله ولي التوفيق

مدخل

توطئة

عرفت نظرية التناص طريقها إلى الساحة النقدية العربية أواخر السبعينات من القرن العشرين بعد أن أحدثت تغييرات عميقة في مسار النقد الغربي الحديث والمعاصر. وقد لقيت إقبالا من النقاد العرب الذين تلقفوها بشغف وأولوها اهتماما كبيرا ظهر واضحا في عملية النقل والترجمة الواسعة والنشيطة لكل ما يتعلق بها وبأعلامها، ثم انتقل الاهتمام إلى شرحها ودراسة جوانبها المختلفة ومتابعة جميع ما يطرأ عليها من تطورات ومستجدات في موطنها الأصلي، وإخضاع النصوص الأدبية العربية لها لقراءتها قراءة جديدة، وصار التناص محور جذب حقيقي للنقاد العرب المعاصرين، بل غدا من المفاهيم المركزية في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

ويعد الناقد المغربي محمد بنيس من أوائل من أدخل نظرية التناص إلى الساحة النقدية العربية في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" واختار لها اسم "النص الغائب" ثم عاد مرة أخرى وسماها "هجرة النص" في كتابه "حداثة السؤال". وتبع ذلك ظهور كتاب الناقد محمد مفتاح "تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص" الذي يعد علامة بارزة وعتبة ظاهرة في انتشار المصطلح وتعميمه حيث كان لهذا الناقد الفضل الكبير في تطوير وإغناء هذا المفهوم الجديد. وبالموازاة مع ذلك ظهر كتاب الناقد عبد الله الغذامي "الخطيئة والتكفير" الذي ارتكز بشكل رئيس على التناص وسماه "تداخل النصوص"، بعد ذلك نشطت حركة النقل والترجمة وفتحت المجلات الأدبية صفحاتها لاستقبال الدراسات التي تتمحور حول التناص، وتوالت المؤلفات والأبحاث للنقاد العرب أمثال نعيم اليافي، وصبري حافظ، وخليل الموسى وأحمد الزعبي وشكري عزيز ماضي ومحمد عزام وعبد الملك مرتاض وغيرهم كثير.

وأسعى في هذا المدخل إلى تحديد مفهوم التناص، وضبط مصطلحه، وتتبع نشأته وتطوره في الدرس النقدي الغربي، وانتقاله بعد ذلك إلى النقد العربي الذي تبناه وجعله مرتكزا أساسيا من مرتكزات خطابه منذ ثمانينيات القرن الماضي وحتى

يومنا هذا، ثم محاولة تحديد مفهوم التناص في الخطاب النقدي العربي المعاصر، والبحث في طبيعته هل هي آلية غربية جديدة بحتة أم أن لها جذورا في تراثنا العربي، ثم الوقوف عند أبرز الاتجاهات التي تناولت تقنية التناص وأهم الكتابات النقدية التي اهتمت بالموضوع. ونختم المدخل بتقييم هذه المقاربة النقدية العربية لموضوع التناص.

وسأستعرض كل هذا وفق العناصر التالية:

1- التناص المصطلح والمفهوم.

2- التناص نشأته وتطوره في الدرس النقدي الغربي.

3- حضور التناص في النقد العربي المعاصر.

4- المقاربات العربية للتناص.

المبحث الأول: التناص المصطلح والمفهوم

التناص مصطلح نقدي حديث غشي الساحة النقدية العربية أواخر السبعينيات من القرن العشرين قادما إليها من الغرب حيث نشأ ونما وتطور ونضجت دراساته على يد النقاد الغربيين. وهو ترجمة للمصطلح الفرنسي intertextualité أو المصطلح الإنجليزي intertextuality. ويعني عند الفرنسيين كما ورد في معجم لاروس: "مجموعة العلاقات التي تربط نصا أدبيا ــ بصفة خاصة ــ بنص آخر أو نصوص أخرى، في مستوى إبداعه (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة...إلخ) وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الربط الذي يقوم به القارئ"[1]، كما يعني أيضا: "شبكة الأفكار والخطابـــات والموضوعات الثقافية التي تدخل في تفاعل مع أثر أدبي ما "[2].

بينما يرى معجم المصطلحات الأدبية الإنجليزي أن التناص يعني:" أن النص الأدبي ليس ظاهرة أحادية ولكن هو عبارة عن فسيفساء من الاستشهادات"[3]، أي هو عبارة عن امتصاص نص لنصوص أخرى مع الزيادة والنقصان والتغيير والتحويل، مما يجعل النص الواحد يكتنز نصوصا أخرى لا عد لها ولا حصر.

وتعرفه جوليا كريستيفا صاحبة السبق في وضع هذا المصطلح والتنظير له بأنه "عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة في النص الجديد "[4]، أما رولان بارت فيرى أن كل نص هو: "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"[5] وهذا هو التناص الذي يعتقد أنه قدر النصوص جميعا والقانون الذي لا مفر لها منه: "التناص قدر كل نص مهما كان نوعه وجنسه، ولا يقتصر حتما على مسألة المنبع، أو التأثير. والتناص مجال عام

[1]- Le petit Larousse compacte ,le premier du siècle, Canada, juillet 2000 . p555.

[2]- Bernard le charbonnier et autres , littérature textes et documents : introduction historique de Pierre Miquel xx siècle. Collection Henri Mitterrand .France, juillet 1998, p857.

[3] - J.A. Cuddon, Dictionary of literary terms and literary theory, third edition, printed in England by clays, LTD. STI VES PLC. 1976.1977.1979.1991, p454.

[4] جوليا كريستيفا ،علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط2 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، 1997، ص23.

[5] رولان بارت ، "من الأثر الأدبي إلى النص" ، ترجمة :عبد السلام بنعبد العالي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع28، آذار 1989، بيروت، ص 115.

للصيغ المجهولة، التي نادرا ما يكون أصلها معلوما، والتي تأتي بصورة استجابات عفوية ولا شعورية"[6]. ويعرفه ميشال أريفي بقوله: "إنه مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة"[7].

أما النقاد العرب المعاصرون فقد أسهبوا في تعريفه وتناولوه من زواياه المختلفة، ووضعوا له تعاريف كثيرة فاقت الحصر، ومنها تعريف محمد مفتاح الذي يقول فيه إن التناص: "هو تعالق ــ الدخول في علاقة ــ نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[8]، ويتوسع في تعريفه في موضع آخر فيقول إن التناص هو: "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها بجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده، محولا لها بتمطيطها، أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها"[9]، وتعريف محمود جابر عباس الذي يرى أن التناص: "هو اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين"[10]، وتعريف أحمد الزعبي الذي يذهب إلى أن التناص هو:" أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[11].

وتدور باقي التعريفات كلها حول هذه المعاني لتنتهي في آخر المطاف إلى أن التناص هو التداخلات والتقاطعات التي تحدث بين النصوص في نص واحد، أو أنه

---

[6] رولان بارت ، "نظرية النص"، ترجمة محمد خير ، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع 3، 1988 ، ص 96.

[7] - Kerbrat Arrecchioni, la connotation, Ed, Presses universitaerd, Lyon, P130.

[8] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3، 1992، ص 121.

[9] محمد مفتاح ، الرواية والتراث السردي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1992 ، ص 88.

[10] محمود جابر عباس، "إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث" ، علامات في النقد ،ج 46، مج 12، نادي جدة الأدبي، شوال 1423هـ،ص266.

[11] أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط2 ، 2000، ص 11.

استدعاء لجملة من النصوص المختلفة للمشاركة في بناء نص جديد وفق تقنيات خاصة وآليات مختلفة. والتناص بمفهومه الدقيق لا يعني ضم النصوص أو الشواهد بعضها إلى بعض ولكنه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحية التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات متباينة، وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول، حيث يتأسس النص في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه للتداخل مع نصوص آتية في المستقبل.

والنصوص المختلفة التي تتقاطع في النص الأدبي لا يشترط أن تنتمي إلى جنس أدبي معين، فليس بالضرورة أن تتناص القصيدة الشعرية مع النصوص الشعرية فقط، ولا أن تتناص الرواية مع الروايات السابقة لها أو المعاصرة لها فقط، بل إن التناص شامل للأساطير والرموز الدينية والتاريخية والفلسفية والأفكار الاجتماعية والسياسية والعادات والتقاليد والقصص والأخبار، وكل ما هو موروث من التعابير الإنسانية والعلمية، وهذا ما يضفي على النص الأدبي جمالية خاصة.

وتعتمد تقنية التناص على البحث في بنية النصوص الأدبية والأدوار التي تمر بها أثناء تشكلها ومحاولة الكشف عن منابعها الأصلية بعد أن يوظفها المبدع ويذيبها في نصه على أساس أنه لا يمكن لأي نص أن ينشأ من فراغ، وفي هذا الصدد يقول ميشال فوكو: "لا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أصوات متراكمة متسلسلة، ومتتابعة"[12]، ويوضح علي العلاق هذه التقنية بقوله: "القصيدة باعتبارها عملاً فنياً تجسد لحظة فردية خاصة وهي في أوج توترها وغناها، وهذه اللحظة تتصل على الرغم من تفردها بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى"[13]، وهذا لا يعني إعادة إنتاج ما أُنْتج، وإنما تعني إدراك العلاقات الخفية التي جعلت النص المبدع يتفاعل مع النصوص الغائبة: "وفي الآن ذاته يتعالى عليها بالإيجاب أو السلب، بالقبول أو الرفض"[14]، يقول رولان بارت:" فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طرق

[12] نقلا عن عبد الجبار الأسدي، "ماهية التناص"، مجلة الرافد، ع 31، مارس 2000 م، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ص 15.
[13] علي العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، ط1، 2002 م، ص 51 .
[14] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط3، 1989، ص 34.

متشعبة تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج"[15]، ويعبر عبد الله الغذامي عن هذه الفكرة بقوله أن: "السر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر؛ لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق. والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع"[16].

وحتى يتمكن المتلقي ــ سواء أكان قارئا أو ناقدا ــ من تحديد مواطن التناص في نص ما، ورصدها وردها إلى أصلها سواء أكانت بيتا شعريا أو قصة أو أسطورة أو موقعة تاريخية أو غيرها فإنه يتعين عليه أن يكون ملما بمخزون لا بأس به من المعرفة التي تمكنه من اقتناص هذه المعالم داخل النص الجديد: "فالمعرفة ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[17]، ذلك أن التناص: "ظاهرة لغوية (وما وراء لغوية) معقدة، تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"[18].

وكلما كان المخزون الثقافي للمتلقي واسعا كلما استمتع بالبحث عن الصدى الذي يتركه النص الجديد في ذهنه، لأن الذائقة الأدبية: "تميل إلى الاستمتاع بتأويل التناص في النص كلما كانت الصلة بين النصين أخفى وأبعد وأعمق، حيث يمنح القارئ وقفة تأملية بين دلالاتين مختلفتين تتحدان معاً في نص واحد جديد مثيرة دلالات أخرى جديدة تحمل أكثر من بصمة وأكثر من بعد "[19]، وبذلك لم يعد المتلقي ذاتا سلبية يطلق عليها اسم المرسَل إليه، أو المفعول به الذي يقع عليه فعل الكتابة، بل أصبح فاعلا ديناميا يؤثر في النص بامتلاكه لذائقة جمالية ومرجعية ثقافية تؤهله للدخول في عالم التناص بحيث تصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة لها عن طريق

[15] رولان بارت، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية...المفهوم والمنظور" ، ترجمة د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1988 م، ص 42 - 43.
[16] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، ص 327 - 328.
[17] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص 123.
[18] المرجع نفسه، ص 131.
[19] محمود جابر عباس ، إستراتيجية التناص ، ص 267.

تأويلها فـــ: "معنى النص ــ باعتبار النص بكامله علامة ــ لا وجود له في غيبة المتلقي"[20].

المبحث الثاني: التناص نشأته وتطوره في الدرس النقدي الغربي

كان ميخائيل باختين أحد الشكلانيين الروس هو أول من نبه إلى ظاهرة التناص في الأعمال الأدبية حينما أكد أن النص الأدبي ذو طابع حواري، وأن أي نص لا بد أن يدخل في حوارات مع نصوص أخرى؛ لأن الأديب يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه فيعثر على الكلمات التي تسكنها أصوات أخرى، واهتم اهتماما خاصا بالوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها[21]، وأكد أن كل خطاب يتكون أساساً من خطابات أخرى سابقة عليه ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية، فلا وجود لخطاب خال من آخر بل هو "أسير، مخترق بالأفكار العامة والروايات والتقديرات والتحديات الصادرة عن الآخرين، وهو في توجهه نحو موضوعه يشتبك مع هذه البيئة المكونة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالأحكام والنبرات الغريبة، فيندس بين تفاعلاتها المعقدة، منصهرا مع بعضها، ومنفصلا عن بعضها الآخر، ومتقاطعا مع فئة ثالثة من هذه العناصر، وداخل هذه السيرورة للصوغ الحواري يستطيع أن يعطي شكلا لصورته ونبرته الأسلوبيتين"[22]، وأن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في الوقت نفسه[23]، فكل ملفوظ حي ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية، وداخل بيئة اجتماعية محددتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي

[20] عبد العزيز حمودة ، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 298، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 1، 2003م ، ص 114.

[21] أنظر: محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، ج 3 : الشعر المعاصر، درا توبقال ، المغرب، ط1، 1990، ص 183- 185.

[22] ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة : محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط 1، 1987 م ص 52.

[23] أنظر: تزيفتان نودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة : أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط2 ، ص 105.

الاجتماعي ــ الإيديولوجي القائم حول ذات الملفوظ. وانطلاقا من هذه الفكرة طرح نظرية الحوارية[24].

ثم تطور هذا المفهوم حتى استوى على سوقه على يد الناقدة جوليا كريستيفا التي تنبهت لجهود ميخائيل باختين وهو يركز على الطابع الاجتماعي للغة في كتبه النقدية المتتابعة، فقادتها دراساتها وملاحظاتها إلى أن "كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاستشهادات"[25]، وأن "كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر، وأن النص عملية كثيفة من التذكر"[26]، والمبدع ــ سواء كان شاعرا أو كاتبا ــ يمارس التناص بوعي أو لاوعي، كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته السابقة، وهذا الحوار الذي يدور بين النص وكاتبه والنص ومتلقيه هو عينه التناص.

وبذلك استطاعت أن تنفي مقولة النص المغلق التي تزعمها البنيويون لتحل محلها مقولة النص المفتوح[27]، حيث ذهبت إلى أن النص الجديد باعتباره نتاجا لنصوص سابقة فإنه يعقد معها علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي فكرة مركزية النص وانغلاقه على ذاته واعتباره بنية مكتفية بذاتها. ذلك أن النص من خلال هذه التفاعلات ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية وغيرها لكنها علاقة محملة بدلالات معاصرة، ومستحضرة لصور تعبر عن الواقع[28].

من هنا تم استبدال مصطلح الحوارية بمصطلح التناص وأصبحت جوليا كريستيفا رائدة من رواد التناص الذي أثراه فيما بعد الناقد رولان بارت حينما أكد أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله اللذين يمنحانه الخصوبة

[24] ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي، ص 53-54.

[25]- Daniel bergez, l'explication du texte littéraire, 2eme édition revue et augmentée. Dnod, Paris .p74

[26] - Julia Kristeva : Sémiotiké , pour une sémanalyse , Seuil. 1969 , p : 332

[27] أنظر: رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية، ص 226.

[28] أنظر: إبراهيم نمر موسى،"نحو تحديد المصطلحات : التناص ..الأدب المقارن ..السرقات الأدبية " .مجلة علامات، ج64، مجلد 16 صفر 1426هـ - فبراير 2002م، ص67.

وينتشلانه من العقم، وأن النص الإبداعي أيا كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفا، وهذا المركب هو الذي يصنع النص ويتولد منه[29].

وسجل رولان بارت من خلال مقولته الشهيرة (موت المؤلف) منعطفا جديدا لنظرية التناص التي اتسعت آفاقها من خلال هذه النظرة الجديدة والتي أوضح صاحبها أن تطوير النص لا يتم إلا بالاستغناء عن المؤلف، إذ بات موته ضرورة ملحة إن لم يكن موته فضيلة كبرى لكي يحيا النص بعيدا عن سطوته، وأشار إلى أن مقولته هذه: "لا تعني إلغاء المؤلف، وحذفه من دائرة الثقافة؛ إنما تهدف إلى تحرير النص من سلطة الطرف المتمثل بالأب المهيمن: المؤلف؛ إنها تفتح النص على القارئ...وتزيح المؤلف مؤقتا، إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص"[30]، فرولان بارت بهذا المفهوم يعطي السلطة للقارئ المتمكن الذي يمتلك حاسة الذوق الجمالي. وهو يرى أن: "التناص قدر كل نص مهما كان نوعه وجنسه، ولا يقتصر حتما على مسألة المنبع، أو التأثير. والتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي نادرا ما يكون أصلها معلوما، والتي تأتي بصورة استجابات عفوية ولا شعورية"[31]، والنص الأدبي في نظره: " ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحاديا أو ينتج عنه معنى لاهوتيا، لكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون منها واحدا أصليا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[32].

ثم تلاه الناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي أثرى هذه النظرية بجملة من الدراسات، وطور المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية، وأغنى حقل التعامل مع النص الأدبي بما أسماه بالمتعاليات النصية transtextualité ويقصد بها: " كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بطريقة ظاهرية (مباشرة) أو خفية (ضمنية)"[33]، وحدد خمسة أنماط من المتعاليات النصية وهي: التناص Intertexte،

---

[29] أنظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992 ، ص 31.

[30] رولان بارت، نقد حقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 10 .

[31] رولان بارت، نظرية النص ، ص 96 .

[32] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية ،منشأة المعارف بالإسكندرية، 2000م، ص 130.

[33] جميل حمداوي،" السيميوطيقا و العنونة"، مجلة عالم الفكر، المجلد 25، ع3 ، يناير/ مارس 1997، الكويت، ص 103.

المناص Paratexte، الميتانص Métatexte، النص اللاحق Hypertexte، النص السابق Hypotexte[34].

واستطاع في الأخير أن يحول هذا المصطلح إلى منهج بعد أن جمع أطرافه وفصل القول فيه، وذلك باعتماده على جهود سابقيه في كتابه (أطراس)، وهو الكتاب الذي نقل فيه موضوع الشعرية، وقام فيه بمحاولة لجمع شظاياه ونثاره.

ووجدت نظرية التناص بعد ذلك استجابة واسعة لدى النقاد الغربيين الذين أقبلوا عليها بالدرس والتحليل وأنتجوا فيها دراسات مستفيضة في الجانبين النظري والتطبيقي، وأثروها بإضافات جديدة. وبذلك انتهى المطاف بالتناص إلى أن يصبح نظرية نقدية لها المقام الأسمى في الدرس النقدي الغربي المعاصر لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلغل في أعماق النص ولا شعوره الإبداعي، والمحور الرئيس الذي تدور حوله معظم الدراسات النقدية الغربية التي كان لها الفضل الكبير في تحديد مفهومه وضبط مصطلحه وتطبيقه على الأعمال الأدبية القديمة والحديثة حيث اخترق جل المجالات المعرفية " على نحو أصبحت معه قراءة النص الأدبي ورصد أدبيته، إنما تتم من خلال نوعية العلاقة التناصية التي يقيمها مع غيره من النصوص الواقعة في مجاله الحواري"[35].

واستقر في الأذهان ــ بعد هذه الجهود الكبيرة ــ أن النص الأدبي ليس حدثا انعزاليا فرديا، بل هو تفاعل بين جملة من النصوص الأدبية القديمة والمعاصرة، وأن التناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية، ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي وذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، لأنه يستحيل وجود مبدع يكتب نصا أدبيا دون سابق تعامل معمق، ومكثف مع النصوص الأدبية في مجال معين أو مجالات معينة[36]. الأمر الذي هيأ للتناص الأرضية ليتحول إلى تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة والمضمرة.

---

[34] المرجع السابق، ص 103.

[35] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د- ط، 2007، ص9 .

[36] محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، ص 123.

المبحث الثالث: حضور التناص في النقد العربي المعاصر

عرفت الساحة النقدية العربية المعاصرة نظرية التناص أواخر السبعينات من القرن العشرين بعد أن قطعت أشواطا بعيدة في موطنها الأصلي واستقر مصطلحها ووضحت مفاهيمها وقاربت على النضج التام، وحظيت بأعداد لا تحصى من الدراسات النقدية. وكان هذا الشيوع والشهرة سببين رئيسيان في ورودها على الوطن العربي الذي ما فتئ يغذي حركته الثقافية بما يمده بها المركز الغربي من جديد في كل مجال، فقد تأثر النقاد العرب بما لقيته نظرية التناص في البلاد الغربية فأقبلوا عليها يدرسونها ويترجمون آثارها ويسقطونها على النص الأدبي العربي القديم والحديث في آن واحد "وكانت دراسة التناص في بداياتها قد اتخذت شكل الدراسة المقارنة وانصرفت عن الأشكال اللفظية والنحوية والدلالية"[37].

ويعد الناقد المغربي محمد بنيس من أوائل من أدخل نظرية التناص إلى الساحة النقدية العربية في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" (1979م) واختار لها اسم "النص الغائب" ثم عاد مرة أخرى وسماها "هجرة النص" في كتابه "حداثة السؤال". وتبع ذلك ظهور كتاب الناقد محمد مفتاح "تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص"(1985م) الذي يعد علامة بارزة وعتبة ظاهرة في انتشار المصطلح وتعميمه حيث كان لهذا الناقد الفضل الكبير في تطوير وإغناء هذا المفهوم الجديد. فقد كان أول كتاب يعالج التناص بتوسع واضح ويتناول "تجليات المصطلح والمفهوم مستفيدا من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها باستقلالية نقدية، وفهم عميق، منطلقا من اللسانيات والسيميائيات"[38]، وفي عام 1986م نشر صبري حافظ مقالته "التناص وإشاريات العمل الأدبي" في مجلة ألف، فوجدت صدى طيبا لدى النقاد العرب الذين أطلوا من خلالها على هذا المصطلح الوافد، وفي عام 1989م ترجم

[37] شربل داغر، "التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج 16، ع 1، القاهرة ، 1997، ص 130 - 131.

[38] عز الدين المناصرة ،"التناص والتلاص في النقد الحديث" ،مجلة الآداب ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة قسنطينة ، ع 7 ، 2004 م ، ص 96.

أحمد المديني مقالة لمارك أنجينو بعنوان (التناص) ونشرها ضمن الكتاب الذي ترجمه لتودوروف" في أصول الخطاب النقدي الجديد".

ثم تبعته مجموعة من النقاد المغاربة واللبنانيين كسعيد يقطين وبشير القمري وسامي سويدان وغيرهم، حيث عكفوا على نظرية التناص يفرعونها في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويخضعون من خلالها النصوص الأدبية العربية القديمة منها والحديثة للتحليل حتى سرى هذا المفهوم في الساحة النقدية العربية سريان النار في الهشيم ولم تعد تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية على الرغم من أن اختلاف الترجمات والمدارس النقدية قد أفضى إلى اختلاف التسميات التي تعددت كمصطلح النص الغائب، وهجرة النص، والتعالق النصي، وتداخل النصوص، والنصوصية، والتفاعل النصي والتناصُص وغيرها.

وقد دارت جهود النقاد العرب المحدثين وهم يستقبلون هذه النظرية حول محورين: المحور الأول عملوا فيه على إبراز الجانب النظري لها من خلال توضيح مفهوم التناص وبيان مقوماته وبسط مجالات تطبيقاته والتطرق إلى كل ما يتعلق به من الناحية النظرية كما فصله أصحابه وكما عرفه النقد الغربي المعاصر، والمحور الثاني عملوا من خلاله على إسقاطه على النصوص الأدبية العربية كإجراء نقدي جديد يتناول العمل الإبداعي من زاوية مختلفة لم تكن معروفة من قبل، وتقنية حديثة في فهم النص وتفسيره.

المبحث الرابع: المقاربات العربية للتناص

لم يكن موقف النقاد العرب من نظرية التناص موقفا موحدا، فقد تباينت آراؤهم فيه وتشعبت وجهات نظرهم. وفي هذا الإطار برزت اتجاهات ثلاث تعالج واقع نظرية التناص وهي تقتحم الساحة الأدبية والنقدية العربية، سأوضحها فيما يلي:

أ- **المقاربة النقدية الأولى:**

هي التي عكف أصحابها على معالجة نظرية التناص في إطار الشعر الحديث والمعاصر، ملتزمين بما جاء في الدراسات الغربية من آليات ومناهج دون أن يحاولوا ربط مفاهيمها بالتراث النقدي العربي، وعندما ظهرت على الساحة النقدية جملة من الأصوات التي تبحث في التراث وتعمل على ربطه بمفاهيم التناص عارضوا هذا التوجه وأصروا على أن التناص تقنية نقدية حديثة غربية المنشأ، ولدت في وسط أدبي ونقدي معين كان يسيطر عليه البنويون بأفكارهم التي ترى أن النص الأدبي نص مغلق لا يحيل إلا على نفسه، فالدراسة تبدأ من النص وتنتهي فيه، الأمر الذي جرده من وظيفته الاجتماعية وفعاليته الإنسانية: "لقد كان التناص أحد مقترحات نقاد ما بعد البنيوية الذين شعروا بأن تأمل بنية النص على النحو الذي أرادته البنيوية يغلق أفق القراءة، ولا يفتح النص على سياقات، لها أهميتها في تحليل النص وإدراكه"[39].

فجاءت هذه النظرية لتثبت عكس ذلك وتتطور في هذا المسار بإعطاء النصوص الإبداعية أبعادا جديدة تقوم على تفكيك النص وتحليله وتحديد علاقته بغيره من النصوص والكشف عن آليات تفاعلها معه. فهو في نظرهم تطور طبيعي لحركة نقدية تتجدد في إطار بيئتها ومناخها الثقافي المتميز، وهم بذلك يرفضون رفضا باتا أن تكون للتناص أية علاقة بالنقد العربي القديم ودراساته المستفيضة حول السرقات الأدبية وكل ما تمخض عنها من مصطلحات وآراء.

وقد تناول خليل الموسى هذه القضية وحاول أن يضع الفروق الواضحة التي يرى أنها تفصل فصلا كاملا بين مصطلح التناص ومصطلح السرقات الأدبية التي شاعت في تراثنا النقدي، وهو يرصد في هذا الإطار ثلاثة فروق أساسية: يتجلى الفرق الأول على مستوى المنهج "فالسرقة تعتمد المنهج التاريخي التأثري والسبق

[39] حاتم الصكر، ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر : إجراءات ومنهجيات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 2007 م، ص 184.

الزمني، فاللاحق هو السارق، والأصل الأول هو المبدع والنموذج الأجود، بينما يعتمد التناص على المنهج الوظيفي ولا يهتم كثيرا بالنص الغائب، والفرق الثاني على مستوى القيمة: فناقد السرقة الأدبية إنما يسعى لاستنكار عمل السارق وإدانته، في حين أن ناقد التناص يقصد إظهار البعد الإبداعي في الإنتاج، والفرق الثالث على مستوى القصدية: ففي السرقة تكون العملية قصدية واعية بينما في التناص تكون لا واعية"[40].

وأيده في ذلك مصطفى بيومي الذي أشار في كتابه" التناص، النظرية والممارسة" إلى أن النقاد والبلاغيين العرب القدامى لم يدر بخلدهم أبدا تقديم إستراتيجية قرائية أو تأويلية تعتمد على فكرة العلاقات بين النصوص، بل كانت جهودهم متوجهة إلى مجال آخر بعيدا تماما عن التناص ويتمثل في تصنيف النصوص ووصفها ضمن إستراتيجية البحث عن نقاء النصوص ونسبتها إلى أصحابها، وأن الكاتب أو الشاعر لا بدّ أن يبتكر ويبدع شيئاً جديدا. لذلك فإن قضية السرقات الأدبية التي شاعت في الدراسات النقدية العربية القديمة ليست في مجملها سوى الوجه الآخر لفكرة الإسناد أو التعيين، والبحث عن نسبة النص إلى صاحبه ومؤلفه الذي يعود إليه فعل الخَلْق والإبداع لذلك النص، ولم يتردد الكاتب في التأكيد على أن النقاد القدامى بتوسعهم في قضية السرقات الأدبية قد وجهوا ضربات قاسية وعنيفة وقفت بوجه التجديد والابتكار، وينتهي إلى أنه لا يمكننا أن ننظر إلى فكرة هذه السرقات الأدبية في النقد العربي على أنها تجسيد لإستراتيجية التناص، لأنها فكرة مغايرة تماما[41].

[40] خليل الموسى، "التناص والأجناسية في النص الشعري"، مجلة الموقف الأدبي، ع 205، أيلول 1996، دمشق، ص 84.

[41] أنظر: مصطفى بيومي، التناص، النظرية والممارسة، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، 2010، ص 74.

وذهب أحمد المديني المذهب نفسه حينما نفى نفيا تاما أن يكون العرب القدامى قد عرفوا مصطلح التناص أو ما يشبهه، بل إنه يؤكد أن وجوده في الساحة النقدية العربية المعاصرة لا يزال يعاني من الغموض والالتباس وسوء الفهم والتطبيق، ويرى أن جهوده في ترجمة المصادر الغربية في هذا المجال ستسهم في رفع هذه الضبابية في المفاهيم.

وفي مقابل هذا الموقف توجه كثير من النقاد إلى دراسة النص الأدبي العربي الحديث بآليات نظرية التناص لاقتناعهم أن الأدب العربي الحديث بات متسما بحضور لافت لثقافة موسوعية هائلة من النصوص الغائبة، ويتمتع بقابليات أداء واسعة. يقول محمد بنيس: " بالنسبة للشعر المعاصر، في الثقافة العربية، نلمس اتساع حقل التداخل النصي ... ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو مما هو متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قَدِمَتْ من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبحت تميز الشعراء المعاصرين"[42]، ويؤكد محمود عباس هذا المعنى قائلا:" لم تعد القصيدة العربية الحديثة تتوقف عند الشكل الخطي التناظري للقصيدة الكلاسيكية وبنياتها الثابتة والساكنة، وعمودها العروضي السيمتري للوحدات المتساوية، وإنما حاولت التطلع إلى البنية العميقة للنص الشعري، الذي لم يعد صوغاً جمالياً يشير إلى صوت قائله فحسب، بل هو محطة لالتقاء الأصوات والرؤى والأوضاع والحالات الروحية والإنسانية والأنواع التعبيرية المختلفة في فضاء مشترك، وهي رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد، ولكل منها – كما يذهب إلى ذلك الناقد باختين – حياته الخاصة، وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديمقراطية الخصبة التي يتسم بها كل خطاب خلاق"[43].

[42] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ص 188.
[43] محمود جابر عباس، إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، ص 263 .

ب- **المقاربة النقدية الثانية:**

أبدى أصحابها حماسا منقطع النظير تجاه هذه النظرية حينما لم يتوانوا في الجزم بأنها تكاد تتطابق تطابقا تاما مع ما أنجزه نقادنا القدامى وهم يدرسون النصوص الأدبية ويحاولون تقييمها لبيان مواطن الإبداع والابتكار فيها؛ فقد وجدوا في التناص من حيث هو مفاهيم تقارباً كبيراً مع الطرح القديم لمصطلحات مثل: الاقتباس والتضمين والمعارضة وتداول المعاني، وما يدخل في باب السرقات من أفكار كالموارد وتكافؤ المتبع والمبتدع، كما أنهم وجدوا أنَّ في مصطلح التناص ما يمكن أن يفعّل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت، أو كادت أن تموت في الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها مسروقة، فطفق المعاصرون يحللون ــ وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التناص ــ هذه النصوص الغائبة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبناتٍ تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات.

والجدير بالذكر أن هذه الآراء لم تكن وليدة الاندفاع العاطفي والفخر الفارغ، بل إنها استندت ــ في معظمها ــ إلى قاعدة معرفية متينة استوعبت الإنجاز النقدي العربي القديم واطلعت اطلاعا وافيا على الحركة النقدية الغربية التي صنعت نظرية التناص ونظرت لها وأشاعتها، وقد دعمها أصحابها بالأدلة والبراهين التي تؤيد وجهة نظرهم، واستعرضوا كثيرا من الأقوال التي تؤكد ما ذهبوا إليه من أن نقادنا العرب القدامى قد عرفوا التناص بمعانيه وتفريعاته وإن لم يعرفوه بمصطلحه، وأنهم قد استفرغوا الجهد في ذلك إلى درجة انفرد فيها كل ناقد بتقسيمات مختلفة لو جمعت كلها لكانت أحسن تقسيما من تقسيمات التناص نفسه.

ومن بين النصوص الكثيرة التي استشهدوا بها قول أبي هلال العسكري:" ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن

تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها"[44]، وقوله في موضع آخر: "وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدّم من غير أن يلمّ به ولكن كما وقع للأوّل وقع للآخر، وهذا أمر عرفته من نفسي فلست أمتري فيه، وذلك أنّي عملت شيئا في صفة النّساء"سفرن بدورا وانتقبنّ أهلة"، وظننت أنّي سبقت إلى جمع هذين التّشبيهين في نصف بيت إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على أن لا أحكم على المتأخّر بالسّرق من المتقدّم حكما حتما"[45]، وقول ابن رشيق في قضية السرقات: "وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"[46]، وقول الجرجاني في وساطته:" ومازال الشاعر يستعين بخاطرِ الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهراً كالتوارد الذي صدّرنا بذكره الكلام، وإن تجاوزَ ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غيرُ اختلاف الألفاظ، ثم تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب، وتــكلّفوا جبْرَ ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتــعريض في حال، والتــصريح في أخــرى، والاحتجاج والتعليل؛ فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله"[47].

فهذه الأقوال وغيرها كثير مما تزخر به مصادر النقد العربي القديم تتحدث عن ظاهرة التناص في النصوص الأدبية وتؤكد وجودها بلا مواربة، ويرى أصحابها أن هذا أمر يجري على الطبيعة ولا يستطيع أي مبدع أن ينجو منه أو يفلت من تأثيره وكأنهم يرددون قول رولان بارت أن التناص هو قدر كل نص مهما كان جنسه.

---

[44] أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص 196.
[45] المرجع نفسه، ص 203.
[46] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ،مكتبة الخانجي ، القاهرة .ج 2 ، ص 1072.
[47] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ص174.

ومن أوائل من طرح هذه الفكرة الناقد العراقي كاظم جهاد في كتابه "أدونيس منتحلا: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة" الذي صدر عام 1991م، وفيه عرف التناص وتطرق لموضوع السرقات الأدبية في النقد العربي القديم وأحصى منها خمسة عشر نوعا، وأكد أن العرب القدامى قد عرفوا التناص ودرسوه من خلال هذه المصطلحات التي منها (السرقة، السطو، الإغارة، التضمين، الاقتباس، السلخ، تلفيق المعنى...)، وذهب إلى أن كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، والصبح المنبي للشيخ يوسف البديعي، والرسالة الحاتمية والرسالة الموضحة لأبي علي الحاتمي تتضمن كلها تنظيرا واضحا للتناص، ومن أبرز هذه الأمثلة قول أبي علي الحاتمي: " كلام العرب ملتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدَع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته. والمحترِس المتحفظ من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون آخذاً من كلام غيره، وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل... ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه"[48].

ومن بين النقاد الذين أدلوا بدلوهم في هذا الموضوع الناقد عبد الله الغذامي الذي صرح بلا مواربة أن التناص الذي يطلق عليه تارة تداخل النصوص وتارة أخرى النصوص المتداخلة وتارة ثالثة النصوصية مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة: "إن ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل"[49]، وعد التناص: "نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم"[50]. وبناء عليه فقد اعتبر الموازنة التي أقامها الآمدي بين أبي تمام والبحتري والمفاضلة عند المنجم والوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني شكلاً من أشكال التناص، ولما كانت

[48] أبو علي الحاتمي، حلي المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ،1979 ، ج 2 ، ص 28.

[49] عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية" ، النادي الأدبي الثقافي، جدة ،ط2، 1992،ص 119.

[50] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 56.

السرقة عند الناقد الفرنسي جينيت صنفاً من أصناف التناص فإنه اعتبر كتب النقاد القدامى كسرقات أبي تمام للقطربلي وسرقات البحتري من أبي تمام للنصيبي والإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي مؤلفات نقدية تظهر بشكل جلي مدى تأصل ظاهرة التناص في النقد العربي، وهذا لا يعد عنده أمراً غريباً لأن التناص أمر لابد منه "ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه"[51].

وفي كتابه" الخطيئة والتكفير" حاول أن يربط التناص ببعض المفاهيم والطروحات النقدية الموروثة بهدف التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت بظلالها على السرقات الأدبية من جهة، ورصد ملامح القديم بأدوات حديثة من جهة أخرى. وقد دعم وجهة نظره بما ورد من نظريات نقدية لدى الناقد عبد القاهر الجرجاني، وركز بشكل خاص على مفهوم "الأخذ" مؤكدا شدة اقترابه من مفهوم التناص، حيث رفض عبد القاهر الجرجاني استعمال مصطلح السرقة كما شاعت عند النقاد السابقين عليه.

ويعد عبد الملك مرتاض أحد النقاد الذين ذهبوا هذا المذهب نفسه حينما ربط بين فكرة السرقات القديمة وفكرة التناص الغربية الحديثة عبر تساؤل مهم: "ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص"[52]، ثم بسط نظرية التناص كما جاءت بها المراجع الغربية وانتهى إلى أن التناص هو: "تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى. وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية"[53]، ودعا إلى بعث الروح في هذا التراث وإعادة بنائه من جديد بأدوات نقدية حديثة يرى أن أغلب آلياتها تتوفر في نظرية التناص مؤكدا أن:" تراثنا حافل بنظريات يقعدنا التخاذل

[51] عبد الله الغذامي ، ثقافة الأسئلة ، ص 111.
[52] عبد الملك مرتاض ، " فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص " ،مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي بجدة، ج1، مج1، 1 ذو القعدة 1411 هـ ، مايو 1991 م ، ص 71.
[53] عبد الملك مرتاض ، "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، ص 69 إلى 93.

والعقوق عن الكشف عما يسكنها من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية"[54]، وأشار إلى أن هذه القضية من أكبر القضايا النقدية التي يتعين علينا الاهتمام بها: "إنَّا بدون العودة إلى تراثنا النقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المساءلة وسواها أيضاً كثير لا يتأتى إلا أن نسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية. حقاً إن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا، ورولان بارت وجريماس وسواهم من فرسان السيميائية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد "[55].

وتدعيما لفكرته أورد نصا لابن خلدون يبرهن به أن العرب قد عرفوا التناص في أوضح صوره وأرقى تجلياته وفيه يقول: "الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ... ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ العزيمة للنسج على المنوال يقبل النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، 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، كأنه منوال يأخذ النسج عليه بأمثالها...فذلك أجمع له، وأنشط للعزيمة أن تأتي بمثل المنوال الذي في حفظه"[56].

ثم يعلق عليه قائلا:" إن هذا النص الخلدوني يندرج ضمن نظرية التناص المبكرة عند العرب، وإذا لم يطلق الشيخ مصطلح التناص على ذلك، فذلك لا يعني أنه كان غير واع بنظرية التناص التي فتن الناس بها في العصر الحاضر، فلقد كان يمارس في هذا الكلام صميم التنظير لهذه المسألة، كما كان متفهما لها، فلقد انتهى الشيخ إلى أنه على الأديب أن يقرأ كثيرا، ويحفظ أكثر، ثم ينسى ذلك ويتناساه ليستقر في لاوعيه فيغترف منه لدى الكتابة، فيظن أنه جاء بالجديد كل الجدة بينما

[54] المرجع السابق، ص 71.
[55] المرجع نفسه، ص 84.
[56] عبد الرحمن بن خلدون ، المقدمة ، دار القلم، بيروت، ط 5، 1984م، الفصل 55 ، ص 197.

هو لا يعدو كونه صورة لمقروءاته ومحفوظاته. أو ليس هذا هو التناص؟ أو ليس هذا هو حوار النصوص السابقة مجسدة في النص الحاضر المكتوب، فيما يزعم الحداثيون الغربيون على الأقل؟"[57].

وحذا حذوهم محمد عزام في كتابه" النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي" حينما أشار إلى أنه قد انتهى ــ بعد إطلاعه على نظرية التناص في مظانها الأصلية ــ إلى أن نقادنا العرب القدماء قد عرفوا هذا المفهوم الحديث واستعملوه ولكن بأسماء مغايرة[58] ومن بين هذه المصطلحات في الحقل البلاغي: التضمين والاستشهاد والتلميح والإشارة والاقتباس وغيرها، وفي الحقل النقدي: المناقضات والسرقات والمعارضات وغيرها[59]. كما أخضع النقائض للدرس والتحليل وانتهى إلى نتيجة مفادها: "إذا كان التناصّ يعني (التفاعل النصّي بين النصّ الماثل والنصوص الغائبة التي أسهمت في نسيجه)، وإذا كانت النقائض تعني أن يلتزم الشاعر الثاني معاني الشاعر الأول، ووزن قصيدته العروضي، وقافيتها، ورويها، فيردها عليه، ويزيد فيها. فإن هذا يعني أن النقائض تقع في صلب التناصّ أو أنها التناصّ بعينه، لأن إسهام الشاعر الأول في قصيدة الشاعر الثاني هو أكبر من إسهام الشاعر الثاني فيها"[60].

وكان صبري حافظ قد أشار في إحدى دراساته إلى أن لنظرية التناص ملامح وعلامات في النّقد العربيّ القديم. وأنه قد أحصى تسعة عشر مصطلحا نقديا قديما لها مفهوم التّناصّ. وهو يعتقد أن مصطلحات الاقتباس والتضمين والمعارضة تحمل من الدقة ما يجعلها منجزا عربيا نقديا عن جدارة في الوقت الذي استبعد فيه مصطلح السرقات ولعله رأى مثل علوي الهاشمي أن التضمين مبني على الوعي القصدي في استحضار النصّ الغائب، والإشارة إليه، بينما تقوم السرقة ــ كما يوحي به المعنى ــ على قصدية الشاعر أو الكاتب تغييب النص المضمن (بفتح الميم)، وذوبان نصه وتماهيه في النص الأصلي، دون الإشارة أو التلميح إلى عملية

[57] عبد الملك مرتاض ، الموقف الأدبي ، ع 330 ، ص 17.
[58] أنظر: محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق-2001 ، ص8.
[59] أنظر: المرجع نفسه، ص42 .
[60] المرجع نفسه، ص 90.

التناص والتأثر، ودعا إلى ضرورة العمل على الحوار الجدلي الخلاق بين هذه المنجزات الحديثة وإنجازات النقد العربي في عهوده القديمة[61].

ويذهب أحمد الزعبي في كتابه (التناص نظريا وتطبيقيا) إلى: "أن موضوع التناص ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة، وأن جذوره تعود في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، فهي مصطلحات أو مسائل تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة"[62]، لكنه يؤشر إلى مسألة هامة تتمثل في التفاوت الحاصل في رسم حدود المصطلح وتحديد موضوعاته. ولعل هذه الإشكالية المنهجية تتجاوز مفهوم التناص إلى غيره من النظريات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية نظرا لتعدد الاتجاهات والتيارات النقدية التي تنشأ داخل كل نظرية من تلك النظريات.

ج- المقاربة النقدية الثالثة:

لا يختلف النقاد والباحثون الذين اتخذوا موقفا وسطا بين النافين لوجود التناص في التراث النقدي العربي وبين المثبتين لوجوده بقوة في أن حوار النصوص وانفتاحها على بعضها قديم قدم الممارسة النصية نفسها، كما لا يختلفون في أن النقاد العرب القدامى قد أدركوا هذه الظاهرة إدراكا واعيا وعميقا، فقد "عرف النقاد العرب تداخل الأنساق وتداخل السياقات، كما عرفوا هجرة الألفاظ والمعاني من غرض إلى غرض، بل إنهم عرفوا تداخل الأجناس أي تداخل الشعر والنثر أو التناصية الإجناسية، فحضوا في كتبهم على التزود بالقراءات المختلفة للشعر والخطب والأمثال وليس فقط قراءتها بل وحفظها... وأورد النقاد العرب أخبارا تشي بوقوع الشاعر تحت سلطة النصوص المعاصرة له أو السابقة عليه، ومحاولة هذا الشاعر الخروج من

[61] أنظر: صبري حافظ ، "التناص وإشاريات العمل الأدبي"، مجلة أ لف، ع4، القاهرة، 1984، ص 26 - 30.
[62] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 19.

حالة المماثلة إلى حالة الاختلاف"[63]، وكل هذه المفاهيم تدخل في صميم نظرية التناص، غير أن جهودهم النقدية الكبيرة عجزت عن تشكيل نظرية متكاملة تضع الأسس للعلاقات النصية التي تحكم عملية الإبداع لأنها اتخذت أسلوبا مغايرا تماما للأسلوب الذي اتخذته نظرية التناص الحديثة، حيث تكتلت جميعا في مفهوم السرقات الأدبية:" فاعتبروا أن السرقات تفسر تَخَلُّق النص ووجوده"[64].

ذلك أن النقاد العرب القدامى قد سيطرت عليهم ــ أثناء تقييمهم للعملية الإبداعية فكرة النموذج الذي وهبوه سلطة توجيه الممارسة النصية. فدارت الحركة النقدية حول ثنائيات ثابتة ظلت ــ لقرون عديدة ــ هي الأساس في الذهنية العربية وهي الأصل الذي يتحكم في قراءة العلاقات النصية مثل: السابق واللاحق أو السلف والخلف، والابتداع والإتباع، والقديم والحديث، الأصل والتقليد، الأول والآخر...[65]. وقد جعلت هذه المعيارية الصلة بين النصوص قائمة على قانون الاجترار والوفاء للسابق، حيث كان النقاد متشددين في إسناد النصوص إلى أصحابها وتقديس الماضي واعتبار اللاحق فرعا عن السابق يتعين عليه الاستهداء به. ومن هنا جاء مصطلح السرقات: "ولعلنا لا نعلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد"[66]، والتي ركزت جهودها في البحث في نوع السرقة لفظا أو معنى، أو كلاهما معا، ثم تحديد المعنى الجديد الذي نقل إليه البيت المسروق، ورصد موضعه في نصه الأصل، ومقارنة ذلك الأول بهذا الثاني وما إليها.

---

[63] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ص 240 - 241 .

[64] المرجع نفسه، ص 241.

[65] أنظر: المرجع السابق، ص 238.

[66] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار الشروق القاهرة مصر، ط1،1994، ص 345.

وقد لحقت تهمة السرقة[67] بالشعراء الأفذاذ الذين برزوا على الساحة الأدبية وملئوا الدنيا بأشعارهم كأبي تمام وأبي نواس والمتنبي وغيرهم، فأصدر النقاد في حقهم أحكاما قاسية اعتمدت على ترسيخ الثنائيات وترجيح أحد طرفيها بحيث تعطى الأولوية للنص الأصل والسابق لأنه الأفضل ويتم تهميش وإقصاء الفرع اللاحق، يقول أحد الدارسين:"إن الذين عابوا على المتنبي كثرة سرقاته من هذا الشاعر أو ذاك لم يفهموا أنه استوعب كل ما قيل من شعر، وأن شعره هو جماع الشعر العربي كله، إذ تجسدت فيه خصائص القصيدة العربية مضيفا إلى ذلك كله قوة ثقافته وجدة معانيه وإسقاطاته الناتجة من تجاربه في الحياة"[68].

ومن خلال هذه المعالجة النقدية تبينت الاختلافات الكبيرة التي تفصل بين نظرية التناص الحديثة ونظرية السرقات العربية القديمة التي انطوى تحتها عدد كبير جدا من المصطلحات. فالتناص لا يعترف بالأصل والنموذج ولا يبحث عنه ولا يوجد عنده نص أول؛ لأن النص عند أصحاب هذه النظرية: "ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة، وعلى عصور ترسبت فيها تناصيا الواحد عقب الآخر، دون وعي بالضرورة من مؤلفه. وتحول الكثير من هذه الترسبات إلى مصادر وبديهيات ومواصفات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها، فقد ذابت هذه المصادر كلية في الأنا التي تتعامل مع النص: كاتبة أو قارئة أو ناقدة".[69]

كما أن البحث عن أصل النص لا ينتج "معرفة بالنص وعناصره وعلائقه بقدر ما يظل سجين سؤال البداية... وفضلا عما تقدم فإنه يصعب تحديد أصل النص بالمعنى النهائي والقار، ذلك أن ما نعتبره أصلا ليس إلا نسخة من أصل آخر، وهكذا تستمر السلسلة إلى ما لا نهاية"[70].

---

[67] أنظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 18 - 19 .

[68] عقاب بلخير، الحاضر والغائب في شعر خليل الحاوي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة قسنطينة، 1414 هـ - 1994 م . ص 165 .

[69] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص 121.

[70] خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 21 .

بينما درج النقاد العرب القدماء على التفاخر بمعرفة ذلك النص الأول والتنافس في الكشف عنه بطريقتي الحفظ أو السماع بوصفهما وسيلتين لهما الدور الفاعل في حركة الثقافة آنذاك وانصب اهتمامهم على المؤلف بوصفه سارقا ومن ثَمَّ محاولة إثبات السرقة عليه في محاولة إنقاذ النص المسروق وصاحبه، ولم يهتموا: "بدراسة فاعلية النصوص وعلائقها وصلاتها، وسارعوا إلى إلصاق التهم الأخلاقية والأدبية بالشاعر المتأثر بغيره، وبالغوا في ذلك، ولم يَجُل بخاطرهم أن الشاعر لا يبدع من فراغ، إنما يبدع من مخزونه الثقافي أو الشعري المخبوء في ذاكرته، المختزن في شعوره أو لا شعوره التعبيري ومن خصوصيته الذاتية"[71].

وعلى الرغم من أن عبد القاهر الجرجاني قد حاول استدراك ما فات النقاد العرب في دراستهم للمعاني التي هي عماد ظاهرة السرقات حينما "حَوَّلَ دراسة السرقات من دائرة الجمود والاتهام إلى دراسة فنية خالصة للمعاني وتطورها وتأثر الشعراء بعضهم ببعض إلى ما سوى ذلك من دقائق فنية تنفي وجود سرقة على الإطلاق إلا أن تكون نسخا أو مكابرة"[72]، إلا أن التيار الأول كان طاغيا على كل ما عداه، فلم يظهر لهذه المبادرة المتميزة أثر واضح في الحركة النقدية العربية القديمة.

وقد رصد مصطفى السعدني في كتابه "التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات" هذه الإشكالية وأشار إلى أن مبحث السرقات في نقدنا القديم كان يفتقر إلى توفر مفهوم للتطور التاريخي للتراث الشعري، وقد غلب عليه الاعتماد على التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية دون غوص أعمق للربط بينها وبين السياق الكلي للقصيدة، والاستغراق في تعدد المسميات التي يمكن أن يستوعبها مصطلح واحد ينطوي على وعي كامل بطبيعة الأداء الشعري واكتماله النصي[73].

---

[71] إبراهيم نمر موسى ،"نحو تحديد المصطلحات : التناص ..الأدب المقارن ..السرقات الأدبية " ،مجلة علامات، ع 28، 2007 م، المغرب، ص 88.

[72] محمد مصطفى هدارة ، مشكلة السرقات ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، ط3 ، 1981 م ، ص 126.

[73] أنظر:مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991 م، ص 7 .

وهو يعترف أن السرقة ليست مرادفة للتناص:" لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهي أخص، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاور فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد أكثر على التضاد" [74].

وفي هذا السياق يرى محمد بنيس أن العلاقة الرابطة والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له قد وعاها الشعراء والنقاد منذ القديم وأن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية وضرب مثلاً للمقدمة الطللية، والتي تعكس شكلاً لسلطة النص و"قراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها" فكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء وذكر الدمن فهذا إنما يفتح أفقاً واسعاً لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك ووجود تربة خصبة للتفاعل النصي، غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلا مغايرة لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة[75].

وتابعه في ذلك الناقد محمد مفتاح الذي عرض للتداخل الكبير بين التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى كالمثاقفة والسرقات، وأشار إلى إمكان وجود تطابق في بعض الملامح بين التناص والسرقات الأدبية، لكنه رفض المطابقة التامة بين نظرية التناص المعاصرة وبين مقاربة السرقات في الأدب العربي مبررا ذلك أنه: "من مجانبة الوعي التاريخي ومنطق التاريخ، أن تقع الموازنة بين نشأة وتطوّر دراسات السرقات الأدبية في العصر العباسي، وبين نظرية التناص التي هي وليدة القرن العشرين"[76]، لأن البت في هذا الأمر يحتاج إلى التريث والدراسة المتأنية الدقيقة للوصول إلى نتائج واضحة في هذا المجال مشددا على ضرورة: "الدراسة العلمية التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط. على

[74] المرجع السابق ، ص 8 .
[75] محمد بنيس ، الشعر المعاصر ، ص 182
[76] محمد مفتاح، "دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال)، الدار البيضاء، المغرب، العدد6،خريف شتاء 1992م، ص 86/ 87.

أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدى وتتناول الظروف التاريخية والأبستيمية التي ظهر فيها"[77]، وانتقد الذين يسارعون إلى إصدار الأحكام الجاهزة غافلين عما يمكن أن يوجد من فروق وحدود بين مختلف المصطلحات في نظرية التناص والنقد العربي القديم: "فقد غفل كثير من المؤولين عن شروط إمكان انبثاقة التناص، فاعتقدوا أنّه هو الحديث عن المصادر، أو أنّه هو السّرقات، وقد صيّر الكثير من المبدعين كتاباتهم كشكولات من الاقتباسات والتّضمينات وإشارات واهية الصّلة فيما بينها"[78].

وكان للناقد رجاء عيد الموقف نفسه حيث دعا إلى ضرورة التحليل المتأني لما يعرف تحت مصطلح السرقات لأن ذلك سيزيل ضبابا كثيفاً تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته، وربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص، لا لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق السرقة، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف[79].

وتقترح نهلة الفيصل أن يعكف النقاد المهتمون بالتراث النقدي العربي على جميع المصطلحات التي أُنتجت لتقييم عملية الإبداع وفرزها من وجهة نظر تناصية بحيث يتم الإبقاء على كل المصطلحات ذات العلاقة بتفاعل النصوص، وهي ترى ــ من خلال الجدول الذي أثبتته في كتابها ــ أن مصطلحات السلخ والمسخ والاهتدام والموازنة والاقتضاب والتضمين والاقتباس والإلمام والتناسب والنقل والتعريض والتوليد والتعميم والاستحياء والتأثير والاحتذاء والنوادر والموارية والتلقيم إلى جانب جملة من المصطلحات التي ذكرتها تدخل كلها في خانة المصطلحات التي تنتمي إلى التناص.

---

[77] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص، ص 119.

[78] المرجع نفسه ، ص 123.

[79] أنظر: رجاء عيد ،"النص والتناص"، مجلة علامات ، ع 18، مج5، ديسمبر 1995 م، ص175-208.

أما المصطلحات التي تتعارض في تعريفها وإجراءات تطبيقها مع نظرية التناص فيتم الاستغناء عنها حتى يتمكن النقاد من دراسة ظاهرة التناص في تراثنا النقدي دراسة سليمة بعيدة عن كل التناقضات. وعلى رأس هذه المصطلحات التي رأت أنها لا تنتمي بأي حال من الأحوال إلى نظرية التناص مصطلح السرقة لأنه مصطلح يقع: "خارج عملية تكوّن النص، ومجاله في القوانين التي تضمن الحقوق الفكرية ... والسرقة تبحث في نسبة النص وليس في النص، وهدفها معرفة المؤلف وليس معرفة النصوص الداخلة في إنتاج النص"[80]، ويلحق بالسرقة مصطلحات تشبهها في الدلالة مثل: الاحتيال، الغصب، الإغارة، الاختلاس، الانتحال، الادعاء، الاختراع، الإبداع، الاجتلاب وغيرها[81].

وبعد هذه المعالجة للجهود النقدية العربية في مقاربة التناص نخلص إلى أن الأصداء التي خلفتها نظرية التناص الوافدة في الساحة النقدية العربية كانت بعيدة المدى. فقد احتفى بها النقاد العرب احتفاء كبيرا وأقبلوا عليها يترجمون مصادرها ويشرحون مفاهيمها ويتوسعون في دراستها ويحاولون من خلالها قراءة النصوص الأدبية القديمة والحديثة قراءة جديدة تكشف عن جماليات لم تكن بادية قبلها. وقد حرك هذا الوافد الجديد الحركة النقدية العربية المعاصرة وزرع فيها نشاطا غير معهود تمخض عن ظهور عشرات الكتب والدراسات التي أثرت المكتبة النقدية بثروة من الآراء ووجهات النظر التي دارت حول التناص وتناولته من زواياه المختلفة. ولم تكن المقاربات النقدية العربية المعاصرة للتناص تسير كلها في اتجاه واحد، بل إنها تباينت سبلها واختلفت اتجاهاتها.

[80] نهلة فيصل الأحمد ، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، ص 252.
[81] أنظر: المرجع نفسه، ص 256 - 258.

وفيما يلي إشارة إلى أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا المدخل:

1. أن موضوع التناص قد وفد إلى الوطن العربي في وقت مبكر نسبيا أي بعد حوالي 14 سنة من ظهوره في موطنه الأصلي، ولا زال إلى يومنا هذا يتوهج قوة وحيوية.
2. أن موضوع التناص منذ وفوده على الوطن العربي قد استقطب أعدادا كبيرة من النقاد الذين استهوتهم مفاهيمه وآلياته ووجدوا فيه مرتعا خصبا للإسهام باجتهاداتهم وآرائهم.
3. أن المقاربات النقدية العربية المعاصرة للتناص كانت متنوعة ومتغايرة. فمنها من اكتفى بدراستها في إطارها الغربي، ومنها من اعتبرها صورة أخرى لموضوع السرقات الأدبية، ومنها من وقف موقفا وسطا وحاول التوفيق بين الرأيين.
4. وجود تباين واضح في المقاربات النقدية العربية في تحديد طبيعة التناص: هل هو منهج نقدي؟ أم هو تقنية إجرائية داخل منهج نقدي عام، أم هو نظرية نقدية مستقلة لها خصائصها ومميزاتها؟
5. أن المقاربات النقدية العربية المعاصرة للتناص قد غطت بجهودها الجانبين معا النظري والتطبيقي. حيث اتجه بعض النقاد إلى شرح النظرية وضبط مصطلحها وتبسيط مفاهيمها، واتجه آخرون إلى تطبيق آلياتها على النصوص الأدبية القديمة والحديثة على السواء.
6. أن النقاد العرب المعاصرين قد وجدوا في موضوع التناص مجالا رحبا لقراءة النصوص الأدبية القديمة والحديثة قراءة جديدة لم يعهدوها، فكانت لهم في هذا المجال صولات وجولات كشفت عن خبايا كثيرة للنصوص التي ظلت لزمن طويل مغلقة على نفسها، وأثرت المكتبة العربية بإنتاج نقدي غزير.
7. أن موضوع التناص بما حمله من مفاهيم جديدة قد دفع كثيرا من النقاد العرب المعاصرين إلى شد الرحال نحو التراث ومحاولة استكشاف كنوزه

والبحث عن خفاياه بعد أن تفطنوا إلى وجود كثير من الروابط التي تشد التناص إلى ما تزخر به كتب التراث من ثروة نقدية مشابهة.

8. أن المقاربات النقدية العربية المعاصرة للتناص قد أغنت الحقل النقدي بمجموعة معتبرة من المصطلحات الجديدة كالنصوصية والتفاعل النصي وتداخل النصوص والنص الغائب وهجرة النص وتعالق النصوص وغيرها.

الفصل الأول

المرجعيات الفكرية والفنية للشّاعر مصطفى الغماري

توطئة

مصطفى الغماري أحد الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين برزوا على الساحة الثقافية الجزائرية خلال مرحلة ما بعد الاستقلال، وأثروا الأدب الجزائري بإنتاجهم الشعري. وقد تميّز بانتمائه الإسلامي وحسه الوطني، حيث سخر إبداعه الشعرية لخدمة القضايا العربية والإسلامية، ومعالجة شؤون الوطن وما يتصل به من قضايا سياسية واجتماعية وتاريخية وثقافية وأيديولوجية، فكانت قصائده ثورة لا تخلو من حس وطني وتوجه إسلامي. وغدت سجلا لأهم الأحداث التي واكبها الشاعر في الجزائر وعلى امتداد الوطن العربي والبلاد الإسلامية: "فهو صوت غريد لا يكاد يتوقف عن الترنم والغناء بالشعر الذي يحمل القضية وينضح عنها"[1]، وكاد يكون بذلك لسان حال الشعوب العربية والإسلامية بكل انتصاراتها، وخيباتها، واصفا واقعها المزري، وآملا في مستقبل واعد لها.

وقد أسهمت عوامل عديدة في نبوغ الشاعر وإنضاج موهبته وبناء شخصيته، سواء على المستوى الفكري أم الفني؛ لأن عملية الإبداع كلٌّ متكامل يشمل الأفكار والمواهب معا. فحين يترجم الشاعر عن أفكاره ومواقفه ورؤاه فإنه يغلفها ــ في الوقت ذاته ــ بمشاعره، ويضمّنها كل الإيحاءات والتجسيدات والموسيقى النابعة من حالته الوجدانية والشعورية التي اعترته في تلك اللحظة، لحظة الخلق والإبداع، الأمر الذي يكسبها صبغتها الفنية الممتعة: "فقوة الشعر تتمثل في الإيحاءات بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار المجردة"[2].

وسأحاول في هذا الفصل التمهيدي أن أبحث في أهم المرجعيات الفكرية والفنية التي تركت بصماتها في شخصية الشاعر:

[1] عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007م، ص 260.
[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1997م، ص 376.

المبحث الأول: المرجعيات الفكرية

يعدُّ الجانب الفكري ركيزة مهمة في عملية الإبداع الذي لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن العقل. فالعملية الإبداعية ــ وهي تترجم الحياة ومظاهرها المتعددة ــ لا يمكنها أن تقتصر فقط على وصف ظواهرها دون إدراك عقلي لها. فإن تمَّ بهذه الطريقة فهو لن يتمكن من الكشف عن خبايا النفس. وكيف تُعقَل الأمور، وأين يقف منها ومن الحياة ككل. فإقصاء البعد الفكري في عملية الإبداع يفقده جزءً مهما من قيمته.

وقد تنبّه قدماء العرب إلى أن الشعر يصدر أساسا عن الفكر، فنادوا بإلزامية أن يكون الشاعر مثقفا، ملما بأطراف العلوم، مطلعا على شتى معارف عصره، واسع الأفق. فالشاعر الحقيقي عند حازم القرطاجني هو الذي يفهم الحياة فهما عميقا، ويعرف علائقها، ويدرك مجاري أمورها إدراكا واعيا. وهو الذي يمتلك دقة التمييز وسرعة الملاحظة والبديهة، مما يمكِّنه من فهم حقائق الأشياء وجواهر القضايا المختلفة[3]، لأن الشاعر إنسان منفتح على العالم، يتأثر بواقعه ويتفاعل مع أحداثه وظروفه، وهو بإبداعه الفني مُطَالَبٌ كغيره من المثقفين والمفكرين والفلاسفة بأن يؤثر في مجتمعه، ويغيّر من واقعه نحو الأحسن.

ويأتي هذا التفاعل بين الشاعر والجماعة الإنسانية التي يعيش معها إما بالاندماج فيها ومعايشة كل ما تعايشه، أو بالتمرد على قوانينها، ونظم حياتها، ومعتقداتها، أو بالتزام الحياد التام إزاء تركيبتها الاجتماعية واختيار العزلة السلبية، لكنه يظل في كل هذه الحالات مؤثرا ومتأثرا، لأنه لا يستطيع حتما أن يعتزل الحياة بكل توتراتها وظروفها. فالعمل الإبداعي جزء من التيارات الفكرية في المجتمعات الإنسانية، وانعكاس لما يجري فيها من أحداث وتغيرات، وهو "تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق. هذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية بل جماعية"[4].

[3] أنظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص 75 - 76.
[4] محمد غنيمي، هلال. النقد الأدبي الحديث، ص 333.

وتأسيسا على ذلك، فإن مقولة "الفن للفن" التي تنادي بضرورة انفصال المبدع عن الظروف التي تنتج نصه، وردّ نصه إلى طبيعته كفن جميل هدفه الصور والأخيلة الجميلة في ذاتها تصبح غير ذات معنى، لأن التجربة الإبداعية ليست ضربا من الخيالات الجميلة التي تنقل المتلقِّي إلى عوالم افتراضية وأماكن لا وجود لها إلا في الأحلام فقط، كما أنها ليست أشكالا من التعبير المبنية على العواطف الجياشة فقط، وإنما هي كل هذا مع عقلانية ومنطق يضبط الأمور، ويوازن بين هذه المكونات لينتج لنا نصوصا تساهم في رسم الحقائق في ثوب جميل. وهذه العقلانية وهذا المنطق لا يمكنه أن يصدر إلا عن إنسان مثقف، واعٍ لنفسه ولما يعيشه غيره: "لأن عملية الإبداع تعبير عن رؤية وموقف وموهبة ومعرفة وعلم، ومن غيرها لا يكون المبدعُ مبدعًا. وإذا كان المبدع غير مثقف فإنه سرعان ما ينضب إبداعه، لأن الإبداع لا يمكن أن يستمر مع ضحالة الثقافة"[5].

لذلك كان للمبدع على الدوام مرجعيات فكرية يستند إليها في تجربته الإبداعية، ويستلهم منها مواقفه تجاه ما يجري في مجتمعه، وما يموج في الساحة العالمية من أحداث، ويعبر من خلالها عن طبيعة رؤيته للكون والعالم، باعتبار أن التجربة الإبداعية لا تصدر عن إنسان يعيش في معزل عن العالم والناس، وعما يشهده من صراعات وتطورات، بل هي نتيجة من نتائج عقل متفكر متدبر ونفس حساسة متفاعلة بشدة مع ما يدور حولها، تحس في أعماقها أنها مُطَالبة بأداء مهمة منوطة بها، تتمثل في تأويل العالم والوجود وتقديمه للناس في صورة أخرى غير التي يرونه بها.

وقد اجتمعت للشاعر مصطفى الغماري جملة من المرجعيات والروافد الفكرية التي صاغت شخصيته وانعكست آثارها بوضوح في إنتاجه الشعري، والتي انحدر بعضها من طبيعة النشأة التي تلقاها في صغره، وبعضها الآخر من التكوين العلمي الذي درج عليه، وأخرى من تفاعله أثناء شبابه ونضجه مع أحداث وطنه ومآسي أمته وما نتج عنها من اختياره للانتماء الإسلامي الذي أفرغ فيه خلاصة تجاربه الإبداعية،

[5] صلاح جرار، المثقف والتغيير، قراءات في المشهد الثقافي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص 16.

وجعل منه قضية عمره وهدفه الأسمى في الحياة، حتى باتت السمة الإسلامية عَلَمًا عليه. وفيما يلي بيان لأهم هذه الروافد:

أولا: القرآن والسنة

القرآن هو كتاب الله وحجته على العالمين، يشتمل على نظام كامل ومنهاج تام يُسيِّر حياة البشر، وبذلك فقيمته تكمن في إحاطته بأسس العقيدة الصحيحة والشمائل الكريمة والقوانين الإنسانية العادلة التي تقوم عليها المجتمعات الحضارية، وتؤسس عليها الدول القوية؛ فهو يكفل حياة مثالية على المستويين الفردي والجماعي، إنه النبراس الذي يهدي لأفضل السبل "**إِنَّ هذا القُرآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ**"[6] لأنه نور وأنوار يضيء الأبصار والبصائر "**قَدْ جَاءَكُمْ من الله نُورٌ وكتابٌ مُبين، يَهْدي بِهِ الله مَنِ اتَّبعَ رِضْوَانَهُ سُبُلَ السَّلامِ ويُخرِجُهُمْ مِنَ الظُّلُمَاتِ إلى النُّورِ بِإِذْنِهِ**"[7]، والمسلم مطمئن إلى الاستناد إليه، وإلى العمل بأحكامه، لأنه كتاب حق لا يأتيه الباطل أبدا "**وَبِالحَقِّ أَنْزَلْنَاهُ وَبِالحَقِّ نَزَلْ**"[8].

وإذا كان القرآن الكريم هو المصدر الأساس لبناء وتطوير الإنسان المسلم على المستويين العقلي والروحي، فإن سنة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم هي المصدر الثاني للتشريع الإسلامي، لما تحتويه من توضيح لكل ما كان مبهما من القرآن الكريم، وتفصيل لما جاء فيه من قواعد عامة للتشريع تنفيذا لقوله تعالى "**وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ**"[9]، وثبت بالنصوص القرآنية أن سنة الرسول الكريم من قول وفعل وغيرهما مصدر من مصادر الأحكام الشرعية، ودليل ذلك قوله تعالى "**وَما آتَاكُمْ الرَّسُولُ فَخُذُوهُ وَمَا نَهَاكُمْ عَنْهُ فَانْتَهُوا**"[10]، فهذا أكبر دليل على حجية السنة الشريفة كدليل شرعي ومنهاج حياتي، لأن كل أقوال وأفعال الرسول صلى الله عليه وسلم ليست

[6] الإسراء: 9
[7] المائدة: 15 - 16
[8] الإسراء: 105
[9] النحل: 44
[10] الحشر: 7

عابرة "**وَمَا يَنْطِقُ عَنْ الهَوَى، إِنْ هُوَ إِلاَّ وَحْيٌ يُوحَى**"[11]، ولا يكتمل دين المسلم إلا بالإيمان بهذين الوحيين الكتاب والسنة؛ لأنهما معا يفصلان شؤون الدين والدنيا من عقائد وعبادات ومعاملات وتنظيم مجتمع وحسن علاقة بين الناس في الحياة.

وتفصيل ذلك أن الإسلام بوصفه عقيدة ربانية تتجاوز الحدود الفكرية والروحية والمادية الضيقة للأنظمة الوضعية، التي لا يمكن أن تحيط بكل المجالات، وتحقق الارتقاء بالإنسان وحياته؛ فهي وإن أبدعت في الجوانب المادية مثلا تسقط في الجوانب الروحية والأخلاقية أو العكس، بينما القرآن والسنة نظام كامل يفي بمتطلبات المجتمع وأفراده حين استطاع أن يحقق الموازنة بين مقاصد الروح ومطالب الجسد ، والبعد عن الزهد المعطل للحياة وعن المادية الجامحة المفسدة للإنسانية، يقول سيد قطب "صلاح الإسلام أن يكون منهج حياة شاملا متكاملا، منهجا يشمل الاعتقاد في الضمير والتنظيم في الحياة، بدون تعارض بينهما، بل في ترابط وتداخل يعز فضله"[12].

ولقد وعى الغماري لهذه القيمة العظيمة للقرآن والسنة كنظام متكامل يستوعب حاجات الحياة الإنسانية في مجال العقيدة والاقتصاد والسياسة والقانون وسائر متطلبات الحياة المجتمعية، انطلاقا من نشأته الدينية على يد والده معلم القرآن الكريم، ثم اطلاعه على كتابات أهم رواد الفكر الإسلامي الحديث[13]، لذلك لم تكن استفادته من القرآن الكريم استفادة عامة اقتصرت على السلوكيات الإسلامية المتعارف عليها من صلاة وصوم وغيرهما، ولا اقتصرت أيضا على الاستفادة الفنية بامتياح أساليب القرآن الحسنة التأليف، الرائعة التصوير، المنطقية العرض، المقنعة بالحجج، حتى تنفذ في العقل والقلب، بل كان القرآن والسنة الشريفة لبنة في تكوين شخصيته، ومرجعية فكرية أساسية ينطلق منها في قراءته لواقع الإنسان والمجتمع، وسبل النهوض بهما، وفي تقييمه للنظم التي يخضعان لها، وفي رؤيته للماضي والحاضر والمستقبل، حيث لا يرى بديلا آخرا لهذا المصدر المقدس، فهو خير هادي للأمة، يقول مخاطبا العقيدة الإسلامية:

---

[11] النجم : 3 - 4.

[12] سيد قطب ، خصائص التصور الإسلامي ومقوماته ، دار الشروق ، القاهرة ، 1998 ، ص 109.

[13] أنظر: عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري، دراسة نقدية أسلوبية، دار قرطبة، الجزائر، ط 1، 2015م، ص 17.

يَـــا بِنْـــتَ فَاصِـــلَةِ السَّـــمَاءِ تَـــوَاثِبِي
فَخُطَـــاكِ بَـــرْقٌ مُغْـــدِقٌ وَرُعُـــودُ
وكِتَابُـــكِ القُدْسِـــيِّ نَهْـــرُ أَصَـــالَةٍ
إِنْ جُـــنَّ فِـــي وَادِ الضَّـــيَاعِ جَدِيـــدُ
وُرُؤَاكَ إِنْ ــ مَـــدَّ الظَّـــلاَمُ ــ مَسَـــافَةً
ضَـــوْئِيَّةً .. تَهَـــبُ الضُّـــحَى .. وَتَـــرُودُ[14]..

أما سنة النبي الكريم صلى الله عليه وسلم، فهي المنهل الذي يروده وينهل منه لحياته كلها، تطبع فكره فتترجم واقعا ممارسا في سلوكه:

نَحْيَـــا النَّبِيَّـــي وَاقِعًـــا وَفِكْـــرًا
فِيـــهِ .. وَلَـــيْسَ حِصَّـــةً وَأُخْـــرَى [15]

فالغماري يرى أن الهدي الإسلامي والوحي الرباني بمصدريه الأساسيين هو أحسن الهدي، لأنه يعلو على كل الأيديولوجيات الوضعية؛ حين حول الإنسان العربي من نكرة يعيش على هامش الحضارات أو تابعا لها، إلى قوة مركزية مهابة الجانب، تبني الحضارة والإنسان أيضا، وعليه فهو مرجعه في آرائه وأفكاره، وفي تحليل الأحداث ومقاربتها، وإيجاد حلول للمشكلات التي يعاني منها المسلم المعاصر في شتى مجالات حياته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية والروحية وغيرها.

[14] الغماري، عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص50.
[15] الغماري ، قراءة في آية السيف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1983، ص 118.

إن القرآن يدعو إلى عزة المسلمين بأن يرفعوا عنهم المذلة والهوان والظلم المفروض عليهم سواء من قبل جماعات تحتلهم عسكريا أو اقتصاديا أو سياسيا، أومن قبل أفراد في شكل حاكم مستبد أو سلطة مهيمنة، يقول تعالى " **وَلله العِزَّةُ ولِرَسُولِهِ وللمُؤْمِنِينَ**"[16] وتثبيتا لقوله تعالى، يقول عليه الصلاة والسلام "**المُؤْمِنُ القَوِيُّ خَيْرٌ وَأَحَبُّ إِلَى الله مِنَ المُؤْمِنِ الضَّعِيفِ**"[17]، إذن العزة والكرامة هما صفتان لازمتان للمسلم، وبالتالي عليه أن يوجد أسباب تحقيق ذلك؛ لأن العزة لا تأتي بالوراثة، وإنما يكتسبها المسلم بامتلاكه القوة والعدة والعتاد فيحصل على تأييد الله ورسوله ولا يغلب أبدا، والشاعر الغماري على الدوام يرفع صوته عاليا أيضا بالامتناع عن الرضوخ للواقع المذل ورفضه، بل والتمرد على كل من يتحكم في مصائر الشعوب ويستغلهم، لأن الإسلام في الرؤية الغمارية مرادف للعزة والكرامة وإنسانية الإنسان، يقول:

إِنَّ الحَيَـــــــاةَ أَنْ تَعِـــــــيشَ مُسْـــــــلِمًا
لاَ خَـــــــانِعَ الجَبِـــــــينِ أَوْ مُسْتَسْـــــــلِمًا [18]

والعزة تتحقق في الأساس بالتمسك بكتاب الله لأنه خير هاد وخير معين "**وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ الله جَمِيعًا وَلاَ تَفَرَّقُوا**"[19]، وحبل الله المتين هو كتابه العظيم، المخلّص والشافي والنافع، والنجاة لكل من تمسك واستمسك به، فصلاح المسلمين في حفظ القرآن والعمل بما فيه، والعودة الصادقة له ليسترشدوا بآياته، ويلتزموا بأحكامه، ويتعظوا بعبره ودروسه، لأنه لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح أولها، يقول:

غَـــــدُنَا بِـــــرَغْمِ المُلْحِـــــدِينَ يَـــــدٌ
تُبْنَـــــى، وَبِـــــالقُرْآنِ تَعْتَصِـــــمُ [20]

[16] المنافقون: 8
[17] مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم ،تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث ،القاهرة، ط1 ،1991،ج4، كتاب القدر، حديث رقم:2664،ص2052.
[18] الغماري ، قراءة في آية السيف ، ص 114.
[19] آل عمران: 103
[20] الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986،ص 49 .

فالله سبحانه وتعالى أمر بالوحدة والالتئام، ومنع التفرق والانقسام، لأنه يؤدي إلى التصدع والانفصام. يقول تعالى في محكم تنزيله "**وَأَطِيعُوا اللهَ وَرَسُولَهُ وَلَا تَنَازَعُوا فَتَفْشَلُوا وَتَذْهَبَ رِيحُكُمْ**"[21]، وعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: "**سَمِعْتُ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ: مَا نَهَيْتُكُمْ عَنْهُ فَاجْتَنِبُوهُ، وَمَا أَمَرْتُكُمْ بِهِ فَأْتُوا مِنْهُ مَا اسْتَطَعْتُمْ، فَإِنَّمَا أَهْلَكَ مَنْ كَانَ قَبْلَكُمْ كَثْرَةُ مَسَائِلِهُمْ ، وَاخْتِلَافِهِمْ عَلَى أَنْبِيَائِهِمْ**"[22]، فالله ورسوله ذمَّا التحزب لأنه سيء، وساقه الله عز وجل في مساق الذم في مواضع كثيرة من كتابه، ونهى عنه الرسول الكريم وحذر منه في أحاديث جمَّة، والغماري يَدين بنفس الرأي؛ فهو يرفض التحزب والانشطار في قلب الأمة الواحدة التي تدين لربها بالوحدانية، لأن الفرقة تصيبهم بالمصائب وتنذرهم بالاستئصال وانتهاء الوجود، بما فيها من شر مؤكد وفشل مرتقب وعداوة منتظرة بين الأمة الواحدة، عوض أن يكونوا أمة وحزبا واحدا. يقول :

لاَ زَعَتَـــــــرٌ يَبْقَـــــــى وَلاَ صَفْصَـــــــافُ
وَفِـــــي الخِـــــلاَفِ يُـــــورِقُ الخِـــــلاَفُ
كُـــــلٌّ يُغَنِّـــــي فِـــــي الهَـــــوَى لَـــــيْلاَهُ
يَنْتَظِـــــرُ الإِيعَـــــازَ مِـــــنْ عُـــــزَّاهُ
وَيَصْـــــــطَلِي بِنَـــــــارِهِ الإِخْـــــــوَانُ
وَلْتَنْتَحِـــــرْ مِـــــنْ بَعْـــــدِهِ الأَوْطَـــــانُ [23]

كما نبذ القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة كل أنواع التعصب التي تؤدي إلى إضعاف الأمم بفتح الثغرات في كيانها، وبعدم استغلال كل طاقتها البشرية بسبب هذا النمط المحدود من التفكير. والتعصب العرقي على أساس الجنس واللون ثقافة متأصلة

[21] الأنفال : 46
[22] مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم،ج4، كتاب الفضائل، حديث رقم:1337، ص1830.
[23] الغماري، قراءة في آية السيف ، ص114 - 115.

ــ للأسف ــ لدى البعض رغم تدينه، فغفل عن ميزان رب البشر الذي أنصف الجميع بضوابطه وأسسه التي رسمها للتفاضل، يقول الله في كتابه العزيز "**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ**"[24]، فالميزان الحقيقي للتفاضل في الإسلام بين الناس هو الإيمان والتقوى بفعل ما أمر الله به، واجتناب ما نهى عنه، فالأكرم عند الله هو الأتقى، وعند رسوله أيضا "**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّ رَبَّكُمْ وَاحِدٌ، وَإِنَّ أَبَاكُمْ وَاحِدٌ، أَلاَ لاَ فَضْلَ لِعَرَبِيٍّ عَلَى عَجَمِيٍّ، وَلاَ لِعَجَمِيٍّ عَلَى عَرَبِيٍّ، وَلاَ لِأَحْمَرَ عَلَى أَسْوَدٍ، وَلاَ لِأَسْوَدٍ عَلَى أَحْمَرَ إِلاَّ بِالتَّقْوَى، إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ**"[25].

والغماري يرفض كل تعصب عرقي يقيّم الإنسان على أساس جنسه ولونه، لأن الإسلام يرفض ذلك، وقد ساوى وعدل بين البشر في القدر والقيمة الإنسانية والحقوق والواجبات، فالمساواة مبدأ هام من مبادئ الإسلام وسنة التمدن والاجتماع، لذلك فالشاعر يشجب الأيديولوجيات والتيارات التي تؤسس لفكرها على هذا الأساس العنصري، كالقومية مثلا؛ فهو يرفضها، ويؤكد على أن القرآن والسنة قد ساووا بين الأجناس البشرية، يقول :

قَوْمِيَّـــــــــةٌ أَرَادَهَـــــــــا فُجُـــــــــورَا
إِفْكًـــــــا عَلَـــــــى عَقِيـــــــدَتِي وَزُورَا
قَـــــدْ رَفَـــــضَ الإِسْـــــلاَمُ كُـــــلَّ جِـــــنْسٍ
لاَ فَـــــرْقَ بَـــــيْنَ عَـــــرَبٍ وَفُـــــرْسٍ
كُـــــلٌّ عَلَـــــى صِـــــرَاطِهِ إِخْـــــوَانُ
التُّـــــرْكُ وَالهُنُـــــودُ وَالأَفْغَـــــانُ [26]

[24] الحجرات :13
[25] محمد ناصر الدين الألباني، صحيح الترغيب والترهيب، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2000 حديث رقم: 2964 ، ص135.
[26] الغماري ، قراءة في آية السيف، ص98.

إن الإسلام هو النظام الوحيد الصالح للتطبيق في العصر الحديث؛ لأن الزمن لا يتجاوزه بل يسير معه، ولا يمكن فصله عن الواقع والحياة مثل أي فكر وضعي آخر، ومن الضرورة بمكان العودة إليه والعمل بما جاء فيه ، لأن ما أصاب المسلمين في هذا العصر من تخلف ومغلوبية اقتصادية وعسكرية وثقافية وفكرية إنما بسبب تخليها عن مكمن قوتها وعزتها القرآن والسنة.

ثانيا: التصوف

التصوف طريقة سلوكية قوامها التقشف والتحلي بالفضائل لتزكو وتسمو الروح[27]، وبذلك يمكن أن تكون الصوفية مشتقة من "الصُّفَّة" أي أولئك الفقراء في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم[28]، أو كما أورد الجاحظ بأنهم النُّسَّاك[29]، وهؤلاء النساك هم الزهاد الذين ينفرون من الحياة الدنيا وغرورها وباطلها، ويستذكرون ما ينتظر الإنسان في اليوم الآخر جزاء على أعماله في الدنيا، فالتصوف بهذا المفهوم إذن هو "الدخول في كل خلق سُنِّي، والخروج من كل خلق دني" [30]، أي الالتزام بسنة الرسول صلى الله عليه وسلم من أقوال وأفعال، ولذلك يقول محمد بن علي القصّاب واصفا التصوف " أخلاق كريمة ظهرت في زمن كريم من رجل كريم من قوم كرام"[31] .

إذن التصوف ابن السنة الشريفة في الأساس، يتخلق أهله بأخلاق النبي الكريم من إخلاص ومواظبة على العبادات، والصدقات، وخير السلوكيات، والترفع بالنفس عن مغريات المادة التي تحاول طمسها، دون أن تبخس النفس والمجتمع حقهما من عمل وسعي في الأرض، كونها رسالة المسلم التي كلفه الله ورسوله بها، فالتصوف

[27] أنظر: المعجم الوسيط، مادة "صاف"، مجمع اللغة العربية، أشرف على طبعه: عبد السلام هارون، ط3، 1993م.
[28] أنظر: المرجع نفسه، ص517.
[29] عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين، القاهرة،1313 هـ، ج1، ص128.
[30] عاطف جودت نصر، شعر عمر بن الفارض، دراسة في الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982، ص16.
[31] أبو القاسم القشيري،الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق عبد الحليم محمود، دار الكتاب العربي، بيروت، ج2، ص552.

السني محاولة لإيجاد توازن بين عالم المادة وعالم الروح، وليس الإغراق في الثاني حتى ينسى الإنسان ماهيته وسبب وجوده في الدنيا.

ثم بدأت تطفو على السطح بعض السلوكيات الغريبة التي مست التجربة الصوفية النقية، فأصابتها بظواهر لم يعهدها أهلها الأوائل، وانتاب مريدوها أفعالا وأقوالا غريبة عليها، مثل الإغماء عند سماع القرآن الكريم من شدة التأثر والخشوع، وكأن هذا المستمع يعيش "ما يشبه غيبة موسى عليه السلام، حين أُمر أن يخلع نعليه بالواد المقدس"[32]، أو أن تصدر عنه أفعال غريبة أخرى يفقد فيها إحساسه بالمكان والزمان "فيطرح ثوبه عنه، وربما مزقه، كأنه يريد أن ينسل من إهابه الذي لصق به، أو يفلت من حصاره الذي حبس فيه" [33]، وكلها تصرفات وردود أفعال لا تمت بصلة إلى ذاك التصوف الذي يستند إلى سيرة النبي صلى الله عليه وسلم وسنته الشريفة؛ فلم تصدر هذه الأفعال والتصرفات عنه ولا عن صحابته الكرام، وهم أتقى وأخشع الناس، والأجدر بالاقتداء بسيرهم، فقد قيل لعائشة رضي الله عنها "**إنَّ قوما إذا سَمِعُوا القُرآنَ يُغْشَى عَلَيْهِمْ، فَقَالَتْ : إِنَّ القُرْآنَ أَكْرَمُ مِنْ أَنْ تُنزَفَ عَنْهُ عُقُولُ الرِّجالِ، ولَكِنَّهُ كَمَا قَالَ تَعَالَى (تَقشعرُّ مِنْهُ جُلُودُ الذِّينَ يَخْشَونَ رَبَّهُمْ، ثُم تَلينُ جُلودُهُم وقُلوبُهم إِذَا ذُكرَ الله)**"[34]، وخرّج أبو عبيدة من أحاديث أبي حازم قال "**مرَّ ابْنُ عُمَرْ بِرَجلٍ مِنَ العِرَاق سَاقِطٌ والنَّاسُ حَوْلَهُ، فَقَالَ : مَنْ هَذَا ؟ فَقَالُوا: إِذَا قُرِئَ عَلَيْهِ القُرْآنُ، أَوْ سَمِعَ الله يُذكَرُ خَرَّ مِنْ خَشْيَةِ الله، قَالَ ابْنُ عُمَرْ: والله إِنَّا لَنَخْشَى الله ولا نَسْقُطْ**"[35].

ثم اتسعت هذه الظاهرة، وكثر المنتسبون إليها بسبب تغيّر المجتمع الإسلامي، وما طرأ عليه من رفاهية وترف، فانتشرت مجالس الغناء والشراب واللهو والمجون في العهد الأموي، وازدادت حدة في العصر العباسي لظروف سياسية واجتماعية وثقافية متنوعة، وفي مقابل ذلك اكتظت مساجد سامراء وبغداد وغيرها بالعباد والنساك، وكانوا أكثر كثرة من المجان، وأهل الفساد[36]، إذ ثار هؤلاء على هذا التفسخ

[32] محمد أبو الأنوار، "شعر الغزل وهموم الإنسان المعاصر"، مجلة الهلال، ع82 ،1 أكتوبر1974، ص81.
[33] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق:أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، دت، ج1، ص215.
[34] أحمد بن تيمية، مجموع الفتاوى، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية،2004 م، ج11، ص 7-8.
[35] المرجع السابق، ص8.
[36] أنظر:شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت، ص105.

الأخلاقي الذي ضرب المجتمعات الإسلامية، وكان التصوف مازال ينبع إذ ذلك من عقيدة نقية صافية لم تعكر صوفها أية فكرة غير إسلامية، يقول شوقي ضيف : " كان التصوف لا يزال يستمد من معين الإسلام ذاته، وهو حين إذ لم يكن أكثر من نمو للزهد الإسلامي، وما ارتبط به من نسك، وآية ذلك القاطعة أن نظرتي الفيض ووحدة الوجود لم تمدا ضلالهما عليه حتى هذا التاريخ"[37]، حين اطلع أئمة المتصوفة على فلسفة وتصوف الأمم الأخرى كالفارسية والهندية واليونانية، فتأثروا بها، ولم يعد التصوف مجرد زهد قوامه التقشف والتحلي بالفضائل والأخلاق السامية، وإنما أصبح عِلما قائما بذاته له نظرياته الخاصة المستمدة من تلك الفلسفات، وبرز في التصوف علماء "غرسوا مبادئه وأحواله ومقاماته ومصطلحاته في العصور التالية" [38]، وهي مصطلحات تصف هذه التجربة وما يعتري صاحبها من مقامات وأحوال، وما يعانيه من مكابدات حتى يصل إلى غايته ومبتغاه منها؛ فهو يسكر بخمرة الحب الإلهي الرمزية حتى يفنى عن الشهود أي عن العالم ومخلوقاته، ثم محو في غيبوبة يكون فيها الحب والشوق والتوق إلى الاتحاد مع الحبيب "الخالق" ليعقب الغيبوبة صحو هو صحو الاتحاد بالحق لتفنى الأنا "المتصوف" في الكل "الله" الذي يمثل كل الوجود، وباتحاده تتجلى له الذات الإلهية "فتتكشف له الحقائق والأسرار التي لا توهب لأحد غير العارفين والأولياء، لأن السر عند أئمة الصوفية هو الذي ينفرد به الأولياء والعارفون بالله، بما أودعه الله في قلوبهم من الأسرار الإلهية، والحقائق الربانية، التي لا يعرفها إلا أحباء الله، ولذلك كانت هذه الأسرار مما يجب سترها على العامة"[39]، فيظل الصوفي منعزلا عن واقعه، غائباعنه، غارقا في ملكوته الذي يعيش فيه بسعادة مع محبوبه. وكان نتاج إفصاحهم عن هذه التجارب وحيثياتها مواجهات شرسة بين هؤلاء المتصوفة وأنظمة الحكم وفقهاءه الذين ناصبوهم الحراب واتهموهم بالكفر والإلحاد.

---

[37] شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص87.

[38] المرجع نفسه، ص107.

[39] أبو نصر السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف، ضبطه وصححه: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص430.

والملاحظ هنا أن هذه السلوكيات دخيلة على التصوف السني كما ذكرنا سابقا، إذ هي مرتبطة أكثر بتجارب صوفية فارسية أو هندية قديمة، حيث كانت هذه المجتمعات تعيش طبقية مقيتة انتفت فيها إنسانية الإنسان وهدرت كرامته، ولأن هذه المجتمعات لم تستطع تغيير ذلك الواقع أو التمرد عليه، وجدت لنفسها عالما آخر تعيش فيه، عالما أرحب يتسم بكل الصفات الجميلة التي تفتقدها في واقعها، من عدالة وحرية وتكافؤ اجتماعي، فهربت من واقعها وعاشت حياة افتراضية، تضافرت في خلقها كل عناصر حياتها التعيسة من خوف وظلم وحرمان.

أما العربي فإنه لم يختبر تجربة كهذه لأنه لم يعش تلك الظروف والحياة؛ فقد جُبِل على الحرية، ولم يرضخ لأي أحد، وإن حصل ولم يرقه واقعه يتمرد عليه فيتصعلك مثلا، لكنه لا يتقوقع على نفسه ويبني عالما من الخيال يعيش فيه هربا من واقع لا يتحمله، وربما هذا هو السبب في عدم وجود هذا النوع من التجارب الإنسانية عند العرب، وبعد مجيء الإسلام ترسخ هذا الأمر أكثر؛ لأن الإسلام يدعو الإنسان إلى أن يكون إيجابيا في الحياة، بما حباه الله من مواهب.

وعلاقة الغماري بالتصوف بدأت منذ وقت مبكر؛ فقد نشأ في بيئة صوفية في منطقة البويرة وسط الجزائر[40]. والمعروف أن منطقة القبائل الكبرى أو منطقة "زواوة" كما تعرف عند الدارسين تزخر بعدد كبير من الزوايا التي اختصت طيلة قرون عديدة في تحفيظ القرآن وتلقين القراءات القرآنية. وقد كان والد الشاعر معلما للقرآن الكريم في واحدة منها وهي الزاوية البوجليلية*[41] التي تخرّج منها الشاعر، وزوايا منطقة الزواوة: " ليست كسائر الأمكنة التي يطلق عليها زوايا، بل هي مدارس ابتدائية وثانوية، ومعاهد علمية أُسِّسَت لقراءة القرآن وما إليه من العلوم الموصلة إلى استخراج كنوز أسراره ومعانيه"[42]، أي أنها زوايا لم تختزل الإسلام والقرآن في الدروشة والاعتكاف والانعزال عن الدنيا وشؤونها كشأن بعض الطرق الصوفية المنحرفة، بل

[40] أنظر: عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري، ص 17.

* أسست الزاوية البوجليلية على يد الشيخ محمد بن أبي القاسم البوجليلي، أنظر: محمد زرمان معجم المفسرين والمقرئين الجزائريين من الفتح الإسلامي إلى الاستقلال الوطني، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة، ط1، 2007، ص48-49.

[41] أنظر: المرجع السابق، ص 17.

[42] باعزيز عمر، "الزوايا بالزواوة"، جريدة الشهاب، 1351/09/01هـ الموافق 1933/01/01م، مج 9، ج 1، ص 15.

عمدت إلى نشر العلم من خلال تحفيظ القرآن وتفسيره، وتدبر معانيه، واستنباط المناهج والقواعد التي من شأنها إرساء نظام حياتي كامل يرتقي بالإنسان فكرا وروحا، ويجعله كائنا فعّالا في مجتمعه، واقتبست من التصوف أساليب تهذيب النفس وتزكية الأخلاق ومداواة أمراض القلوب، وكذا عدم قبول الواقع الفاسد والتمرد عليه، ولعل نشأة الغماري في هذا النوع من الزوايا التي تقدم الصورة الحقيقية للدين الإسلامي جعله يذم زوايا أخرى رآها تختصر الدين في أشكال وممارسات لا تمت بصلة إلى جوهر الدين وقيمه:

تَصَـــوَّفَ القَـــوْمُ فِـــي الـــوَادِي ...فَمَـــا رَبِحَـــتْ
لِحَـــى الـــدَّراويشِ ... تَهْـــوَى صَـــنْعَةَ الكَـــذِبِ
الشَّـــاذِلِّيُونَ بِاسْـــمِ الـــدِّين كَـــم شَـــطَحُوا
وأَوغَلُـــوا فِـــي مَرَايَـــا العِشْـــق بِالهُـــدُبِ
وزَوَّرُوا الـــــدِّينَ أذكـــــارًا مُســـــافِرةً
فـــي الصَّـــحْوِ والمَحْـــوِ والأشـــواق والرُّتَـــبِ

لذلك كان تصوف الغماري تصوفا روحيا معتدلا أقرب إلى التصوف السني الذي ذكرناه سابقا، يصب في مجمله في خانة التزكية وتصفية النفس من أكدارها، والارتقاء بها في سلم الكمالات، ولم تَشُبْهُ تلك التصرفات الغريبة التي اشتهر بها متأخرو الصوفية من الشطحات وادعاء التجليات، وهجر دنيا الناس، والتخلي عن إعمار الأرض ونشر الخير بين الناس، وتعذيب الجسم وحرمانه من الطعام والشراب والنوم، وما إليها من أساليب السلوك الممجوجة التي شاعت بين الصوفية، يقول:

ولَســـــتُ بْالسَّـــــادِرِ الصُّـــــوفي تَعْلِكُـــــهُ
فـــــي شَـــــطْحَةِ الـــــوهْمِ أورادٌ وأذكـــــارُ[43]

فلم نجده يبالغ في الزهد، وينقطع عن الدنيا وأحوالها لينصرف إلى عزلته عابدا متنسكا: "ولم يُعْرَف عنه مطلقا أي شذوذ انعزالي وانطوائي، أو أنه يمارس طقوسا من نوع ما، غير الواجبات الدينية التي هي فرض على كل مسلم"[44]، بل إنه ضمَّ إلى ميله الصوفي المعتدل فعالية واضحة في فقه الواقع والسعي إلى تغييره، وعبّر في أشعاره عن ثورة عارمة ترفض كل النقائص والسلبيات التي تعتري هذا الواقع سواء على مستوى وطنه أم على مستوى الأمة الإسلامية ككل، ونلمس ذلك من خلال إهداء أحد دواوينه إلى الأمير عبد القادر الجزائري الذي يراه يمثل حقا هذا النمط من التجربة: "إلى رائد الجهاد الإسلامي في العصر الحديث: الأمير عبد القادر الجزائري. إلى المعلم الكبير الذي علَّم المسلمين كيف تستحيل.. الظاهرة الصوفية.. في الميدان إلى حركة رسالية جهادية تلتمس نورها من أقباس الأنبياء، وتأخذ زادها من معاناة الفاتحين..."[45].

وكأن الغماري يشير إلى أن الصوفية حركة إيجابية فاعلة لا ترتضي لأبنائها السلبية والعزلة والهروب من الواقع بدعوى التدين أو غيره، وهو يمجّد هذه الميزة فيها من خلال ما يوجهه إلى الأمير عبد القادر من إجلال وآيات الاحترام لأنه أثبت بالفعل هذه الفكرة، وجسّدها في واقع الناس ملحمة جهادية طويلة النَّفَس، كتبها التاريخ بسطور من ذهب.

أما انتصاره للتصوف في أشعاره ودفاعه عنه فهو نوع من أنواع الدفاع عن الهوية الوطنية التي كانت طوال سنوات السبعينات من القرن الماضي عرضة للهجوم الشيوعي الكاسح الذي تغلغل في أوساط المجتمع، ووجد مرتعا خصبا له لدى فئات عريضة من الشباب الذين رق دينهم، وفسدت أخلاقهم، وطغت عليهم النزعة الإلحادية

[43] الغماري، خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، 1980م، ص103.
[44] الطاهر يحياوي، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م. ص 132.
[45] الغماري، قراءة في آية السيف، صفحة الإهداء.

المادية فأنكروا ماضيهم، وكفروا بانتمائهم الحضاري. فكان التصوف الذي يمثل الروح الإسلامية النقية هو الدرع الذي واجه به الشاعر هذه الموجة من الانحلال، فالتصوف عنده هو الصدق والإخلاص والحب الغير مشروط لله والدين والوطن. وأما فنيا فالغماري استفاد من المعجم اللغوي الصوفي ورموزه وعبّ منه ما شاء، ليعبر عن تجاربه ورؤاه الخاصة، وها هو يقول في معرض بوحه بحبه الكبير لعقيدته الإسلامية "ليلاه":

وَأَنْتَشِـــــي مِثْـــــلَ صُـــــوفِيٍّ .. بِخَمْرَتِـــــهِ
لَـــــيْلاَهُ فـــــي الحُـــــبِّ .. فَدَتْـــــهُ .. وَفَـــــدَاهَا[46]

وسنستعرض في فصل التناص الصوفي هذه اللغة الصوفية ورموزها.

ثالثا: فكر حركات الصحوة الإسلامية

كان للنشأة الدينية التي درج عليها مصطفى الغماري أثر واضح في توجهه الفكري. فقد طبعته التربية التي تلقاها في صغره بالطابع الإسلامي فنشأ ميالا للفكر الإسلامي الذي عرف نهضة مشهودة منذ أواخر القرن التاسع عشر وطيلة القرن العشرين، ونبغت في ساحته كوكبة من المفكرين الذين تبنوا مشاريع نهضوية، وأسسوا تنظيمات مختلفة كانت تهدف جميعا إلى إحياء مجد الأمة وتخليصها من مظاهر الضعف والهوان، وهي ما عرفت بحركات الصحوة الإسلامية.

وقد وجد الغماري في أدبياتها ومقولاتها ما ينسجم مع ميوله الفكرية، وتأثر بكثير من زعمائها أمثال أبو الأعلى المودودي ومحمد إقبال[47] وغيرهم. وظهرت آثار ذلك خلال سنوات السبعينات والثمانينات من القرن الماضي عندما تسلّح بهذا الفكر ليتصدى به للتيار اليساري الذي انتعش بقوة بعد الاستقلال، حيث تحول الصراع في الجزائر ــ بعد خروج الاستعمار الفرنسي ــ إلى شكل آخر وتحت مسميات مختلفة

[46] الغماري، أسرار الغربة، ص51.
[47] أنظر عبد المالك بومنجل ، الموازنة بين الجزائريين مفدي زكريا ومصطفى الغماري، ص 17.

عندما تدفقت الأيديولوجيات المعادية للهوية الإسلامية كالماركسية والشيوعية والعلمانية على المجتمع الجزائري وبدأت تفتك به، مستهدفة تحطيم جهاز مناعته الذي قاوم محاولات المسخ والمحو الاستعماريين طيلة قرن ونصف قرن من الزمان: " اندفع الطابور الثقافي اليساري، ومعه الطابور الثقافي الاستعماري بعيد الاستقلال، ليصنعا معا وقائع المشهد الثقافي في الجزائر، وانطلقوا معششين في دواليب التأثير الثقافي والفكري والفني، مسخرين كل ما يملكون من أقلام لتضليل الأمة الجزائرية المنهكة ثقافيا، وذلك بترويجهم لنفايات الفكر الشيوعي، وفي محاربة المشروع النهضوي العربي الإسلامي تحت شعارات أدبيات الفكر الشيوعي كالتقدمية والرجعية والثورية والتحررية، التي دأب عليها مثقفو فكر اليسار، ولفيفهم من تيار العلمنة والفرنسة في الجزائر، وبفعل حملاتهم التضليلية فقد الشعب الجزائري توازنه الثقافي، ووحدته اللغوية، بعد أن كاد يستعيد بعضه مع جهود جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الخمسينيات والستينيات"[48].

وبدل أن يقود المجتمع الجزائري مسيرة التنمية، ويستكمل الأهداف التي قامت الثورة التحريرية من أجلها فيحرر ثقافته واقتصاده من رواسب عقود الاحتلال، وقيود التبعية والتخلف، سقط في بؤرة الصراع الأيديولوجي في وسط بلغت نسبة الأمية فيه 85 %، حيث تكتلت العديد من الشخصيات السياسية والإطارات الجامعية في جمعيات يسارية غابت عنها فكرة الاهتمام بطبيعة البنيات الاجتماعية للمجتمع الجزائري، وحقيقة التحولات التي تتفاعل معها بعد الاستقلال، وركزت جهودها في التحرر من الرجعية الدينية[49]، أو سلخ الأمة عن هويتها بتعبير آخر.

وفي مقابل هذا التيار اليساري المدعوم محليا ودوليا، انتعشت حركة الصحوة الإسلامية كرد فعل على هذا العدوان الجريء على مقومات المجتمع الجزائري الحضارية، وعلى القطيعة المفتَعَلَة مع تراث جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي حفظت للبلاد كينونتها طوال عهود الاحتلال. وقد عبرت عن رفضها للأوضاع القائمة

[48] أحمد عيساوي، "قراءة في فصول المشهد الثقافي الجزائري"، مجلة الوعي الإسلامي. ع 532، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، دولة الكويت.

[49] انظر: خليل كلفت، خارطة اليسار العربي: تونس، مصر، اليمن، السودان، المغرب، الجزائر: مهدي العربي. اليسارية في الجزائر، أسطورة التمجيد والأمل، روزا، لكسمبورغ، مكتب شمال إفريقيا، 2014م. ص 116.

التي تصطدم مع معتقدات المجتمع وتطعن في دينه، ودعت إلى العودة إلى الإسلام الصحيح، وإقامة نظامه الشامل للحياة من جميع جوانبها.

في خضم هذه الظروف الملتهبة، كانت موهبة الغماري قد أينعت ونضجت شاعريته، وبات واضحا أنه قد حدد مساره وانتماءه الفكري. فالشاعر ــ كما أسلفنا ــ نشأ نشأة دينية، وقد ترسَّخت بعد أن انتقلت عائلته للإقامة في الجزائر العاصمة، حيث التحق بالمعهد الإسلامي بحسين داي ليحصل منه على أهلية التعليم الإسلامي، ثم على منحة من وزارة الأوقاف لاستكمال دراسته بالجامعة الإسلامية بمدينة البيضاء بليبيا[50].

ومما لاشك فيه أن هذا التعليم الديني قد أسهم بقوة في بلورة شخصية الشاعر الذي وسّع آفاق معارفه بالاطلاع على ما أنتجه الفكر الإسلامي الحديث، لا سيما عند رواد الحركة الإسلامية الحديثة والمعاصرة، فوجد ذلك كله صدى في نفسه، واستقر في أعماقه أن الإسلام هو منهج الحياة الصحيح، وأنه سبيل الأمة الوحيد للنهوض من كبوتها، ومداواة عللها، والتخلص من أغلال الاستعمار القديم والجديد، والخروج من وهدة التخلف والتبعية.

كما نوّه بزعماء هذه الحركة، وأشاد بجهودهم في خدمة الإسلام ونهضة الأمة، وأبدى تأثره الواضح بما كابدوه من مشاق في سبيل الإصلاح، ومنهم جمال الدين الأفغاني* وثورته الإصلاحية التي قادها أواخر القرن التاسع عشر، حيث أهدى له إحدى قصائده وصدرها بعبارة تدل على إعجابه الكبير بهذه الشخصية المتميزة، وتقديره لأعماله الجليلة التي قصد من ورائها إلى إيقاظ الأمة من سباتها، وتنبيهها إلى ما يتربص بها من أخطار، ونشر الوعي بين أبنائها لينتقلوا من مرحلة الكلام إلى مرحلة الفعل وليتحملوا مسؤولياتهم في حماية أنفسهم والدفاع عن وجودهم الذي تتهدده القوى العالمية المتحكمة في مصائر الشعوب بما عندها من قوة العلم والتقنية، وهذا نص الإهداء "إليك أيها الثائر الذي علم المسلمين كيف يقرؤون العصر قراءة إسلامية، وكيف يغيّرون الجمل الاسمية إلى جمل فعلية"[51].

---

[50] أنظر: عبد المالك بومنجل. مرجع سابق. ص 16.

* جمال الدين الأفغاني (1838 - 1897م): مصلح إسلامي، حث المسلمين على التحرر من الاستعمار، وكان من أكبر الداعين للجامعة الإسلامية والداعمين لها، أسس مع محمد عبده مجلة "العروة الوثقى". أنظر: جبران مسعود، المعجم الألفبائي في اللغة والأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 2007، ص 37.

[51] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 07.

ومنهم أيضا الفيلسوف والشاعر الإسلامي محمد إقبال* الذي نظم فيه قصائد عديدة، وحيَّا فيه الروح الإسلامية الصافية، والفكر النيّر المتألق، ومدح جهاده في سبيل انعتاق شعبه وحصوله على الحرية التي تتيح له إبراز هويته الإسلامية بعيدا عن طغيان الهندوس ومظالمهم: "فللشاعر إحساس عميق إزاء هذا المفكر الشاعر... وهو يرتبط به ارتباط الفكر والشعر والإحساس والجمال"[52]، فكلاهما يتفقان على أن المسلم الحقيقي هو الإنسان المنشود الذي سيعيد الإنسانية إلى العالم "إن الإنسان الكامل الذي وجده محمد إقبال، فوجد فيه ما كان ينشده، من معاني الإنسانية والقوة والجمال والكمال، هو (المسلم) لا أقل ولا أكثر"[53] لأن مرجعيته هي الشريعة الإسلامية المقدسة التي هي النظام الوحيد الذي تشتمل تشريعاته وأحكامه على تلبية حاجات الحياة كلها من مختلف الجوانب الفكرية والروحية والنفسية والجسدية والمادية، الفردية والجماعية، يقول الغماري في بيان مدى قوة هذه العلاقة الفكرية بينه وبين هذا المفكر العظيم:

بَيْنِـــــي وَبَيْنَـــــكَ يَـــــا إِقْبَـــــالُ عَاطِفَـــــةٌ
صَـــــوْتُ السَّـــــمَاءِ بِنَـــــارِ العِشْـــــق يَسْـــــقِينَا
أَنـــــي وَإِيَّـــــاكَ يَـــــا إِقْبَـــــالُ .. مَلْحَمَـــــةٌ
دُرُوبُهَـــــا الخُضْـــــرُ مَـــــنْ هَـــــدْيِ النَّبِيينَـــــا
قَلْبَـــــانِ نَبْضُـــــهُمَا فِـــــي اللَّـــــهِ مَـــــا هَتَفَـــــا
وَفِـــــي سَـــــبِيلِكَ .. يَـــــا رَبَّـــــاهُ .. مَاضُـــــونَ[54]

كما تأثر بحركة أبي الأعلى المودودي* وقرأ له، وبما أن الغماري شاعر الرفض والتمرد والثورة، فقد استفاد حتما من طروحاته في سبل تغير الواقع السيئ،

* محمد إقبال (1875 - 1938م): شاعر وفيلسوف هندي مسلم، كتب في الاقتصاد والسياسة والتربية والفكر والفلسفة، وعمل على النهوض بالمسلمين من خلال إعادة ربطهم بالقرآن والسنة. كان أول من دعا إلى إنشاء باكستان المسلمة. ينظر: المعجم الألفبائي في اللغة والأعلام. ص 37.

[52] شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، 2003م، ص 207.

[53] أبو الحسن علي الحسني الندوي ، روائع إقبال ، دار الشهاب للطباعة والنشر ، باتنة ، الجزائر، 1986، ص95.

[54] الغماري، أسرار الغربة،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص 55.

* أبو الأعلى المودودي (1903 - 1979م): سياسي ومفكر إسلامي هندي. أسس حركة "الجماعة الإسلامية" لإصلاح حال المسلمين على أساس الفهم الصحيح للإسلام، وقادها لمدة 30 عاما، ترك ثروة كبيرة من المؤلفات وصلت إلى 120 كتابا.

الذي مهما زادت غطرسة رموزه، فبالإمكان استئصاله، إلا أن ذلك لا يتم بالفوضى والغوغائية، وإنما بالتخطيط والتجهيز للأمر على كافة المستويات "أبذلوا مهجكم وأرواحكم وجاهدوا بأموالكم وأنفسكم في سبيل إقامة كلمة الحق، وأعدوا لمنازع الشر والطغيان كل ما استطعتم من عدة وعتاد، تدفعونها بقوتكم حيثما كانت، وتجتثون شجرة الفساد من جذورها مهما رسخت وتغلغلت عروقها في الأرض، وهكذا تواصلوا جهادكم"[55]، وقد بعث لروح هذا العلاّمة تحية شعرية، أكبر فيها جهوده الإصلاحية التي خاضها وسط واقع مليء بالتحديات والعراقيل، والمثبطات وكيد الأعداء، وخذلان الأقربين، وعدَّ هذه الجهود ملحمة من الفتوح التي فتحت الأبواب الموصدة، وارتادت الآفاق الواسعة، وزرعت الأمل في النفوس اليائسة وقال فيه:

يَـــا رَائِـــدَ الفِكْـــرِ فِـــي عَيْنَيْـــكَ مَلْحَمَـــةٌ
مِـــنَ الفُتُـــوحِ .. وَفِـــي كَفَّيْـــكَ أَزْهَـــارُ [56]

لقد كان للإنتاج الفكري والعمل الحركي لهؤلاء الزعماء الذين قصروا جهودهم وأفنوا أعمارهم في خدمة القضية الإسلامية دور حاسم في تعزيز الانتماء الإسلامي لدى الغماري، وتنمية إحساس الرفض لديه لكل فكر دخيل على العقيدة الإسلامية، حيث سخر قلمه ولسانه للتصدي لكل الإيديولوجيات الهدامة التي غزت البلاد الإسلامية، وأسقطت مناعتها، واغتالت منظومة قيمها الأخلاقية، وتركتها نهبا للضياع، وفتحت الأبواب لانتشار الرذيلة، وفشُوِّ الآفات الاجتماعية، وبررت للظلم والإقصاء.

[55] أبو الأعلى المودودي،الجهاد في سبيل الله،ضمن موقع
http://www.4shared.com/postDownload/Bjs3GKx9/_.htm
[56] الغماري، أغنيات الورد والنار،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، 1980م. ص 184.

وقد دارت بينه وبين أنصار هذه الأيديولوجيات معارك شعرية شرسة، قادها الشاعر بكل صلابة واقتدار، وكان واثقا بما معه من الحق، جريئا في مهاجمة الباطل وفضح أساليبه، والتنديد بآثاره الوخيمة في المجتمعات الإسلامية بعامة، والجزائر بخاصة، مؤمنا بأن العاقبة للحق الذي معه.

ولا مناص للشاعر الذي يستند في رؤيته إلى هذه الأطاريح الإسلامية أن يكون على قدر كبير من الفهم لهذه المبادئ، وعلى دراية تامة ووعي عميق بما يجري في العالم من أحداث، وما يدور فيه من صراعات، وعلاقة ذلك كله بوضع المسلمين السياسي والثقافي والاجتماعي بعامة، وبالمجتمع الذي يعيش فيه وطبيعة الروابط التي تربطه بعقيدته ودينه وتراثه، ومكامن الخلل في فهمه لمنظومته الدينية بخاصة، وأن يكون ــ إلى جانب ذلك ــ ملتزما بالتعبير عنها، ويطرح في خطابه كل الموضوعات التي من شأنها أن تخدم القضية التي يدافع عنها، وهو بهذا "المفهوم الإلزامي للشعر- من وجهة النظر الإسلامية ــ ليس ضيقا ولا محصورا كما يظن بعض النقاد والشعراء في نطاق شعر الابتهالات الدينية، والمناسبات الإسلامية والمواعظ، وإنما هو الشمول والرحابة، بحيث يشمل كل تعبير شعري جميل عما يخالج الإنسان من أفكار ومشاعر وانفعالات بما لا يتعارض مع قيم الإسلام الحنيف ومبادئه وأسسه"[57].

لقد كان الغماري مقتنعا أن كل ما تعانيه المجتمعات الإسلامية من تخلف راجع في أساسه إلى انسلاخها عن دينها، وبعدها عن تراثها، وغفلتها عن تاريخها، وتعطيلها للفعالية التي تحملها المبادئ الإسلامية، وإهمالها للصيغة العملية التي تتميز بها تعاليم الإسلام، بالإضافة إلى ما ابتُلِيَت به في هذا العصر من موجات الاستعمار الذي أفقرها وجوّعها وشرّدها وأغرقها في بحر الأمية والفوضى، ثم سلَّط عليها موجات الغزو الثقافي التي سممت أفكارها، ونشرت بينها الأيديولوجيات الهدامة وتركتها كالريشة في مهب الريح.

[57] أحمد محمود مبارك، ومضات إسلامية في الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000 م، ص 28.

لذلك فإن الحل لمداواة هذه الفوضى الحضارية التي أصابت الإنسان المسلم في مقتل، وتركته نهبا للاستلاب والسلبية هو العودة إلى الإسلام، وإعادة تجسيد مبادئه وقيمه في النفس والمجتمع والواقع. وقد تجلّى هذا الموقف بوضوح في دواوينه التي امتلأت بالرفض والثورة. الرفض القاطع القويّ لكل ما يسود المجتمعات الإسلامية من مظاهر البؤس واليأس والاستسلام والمغلوبية، والثورة على كل ما يسهم في تكريس هذا الواقع المزري من الظلم والطغيان والفساد والخيانة والعمالة.

ومن أبرز التيارات الفكرية التي اصطدم بها الشاعر وشهَّر بإفلاسها الأيديولوجي، وندّد بآثارها المدمّرة في البلاد الإسلامية بعامة، وفي الجزائر بخاصة الشيوعية التي لبست لبوس الاشتراكية وعاثت في أوطان المسلمين فسادا. يقول الغماري:

قَـــــالُوا شُـــــيُوعِيَّةٌ، قُلْـــــتُ عَـــــرَفْتُهُمْ
بِاسْـــــمِ التَّقَـــــدُّمِ قَـــــدْ أَشَـــــاعُوا الـــــدَّاءَ![58]

فالشيوعية في تقدير الشاعر هي بيت الداء الذي ينخر جسد الأمة لأنها تسعى إلى مسخها ومحو هويتها وبث السموم الفكرية بين أبنائها، بينما الإسلام بسموه وتعاليمه السماوية هو الدواء الذي يشفي الأمة من أمراضها، ويعيد إليها عافيتها، والعقيدة الإسلامية عند الشاعر هي الترياق الفعال الذي يقضي على كل الأوبئة والأمراض التي تسكن الجسم الإسلامي، وهي خياره الوحيد وسط ركام الأيديولوجيات الغريبة التي غزت عقله ولوّثت نفسه، فهو يؤمن إيمانا راسخا: "بقدرتها على استيعاب الحياة والكون بفلسفتها الشاملة، ونظرتها الكاملة التي لا تقف عند حدود الزمانية والمكانية الضيقة، بل تهدف إلى إقامة مجتمع إنساني عادل"[59].

[58] الغماري، خضراء تشرق من طهران ، ص 109.
[59] يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري في شعر مصطفى الغماري، ص 120.

يقول الغماري:

عَانَقْـــتُ فِـــي الأَسْـــحَارِ أَرْوَعَ آيَـــةٍ
يَمْتَـــدُّ فِـــي خَطَرَاتِهَـــا إِيحَـــاءُ
تَتَثَـــاوَبُ الأَضْـــوَاءُ عَبْـــرَ عَبِيرِهَـــا
وَعَبِيرُهَـــا نَـــارٌ تَفُـــورُ ... وَمَـــاءُ
سُـــكْرُ الـــمَوَاجِدِ تَعْبُـــقُ كَرْمَهَـــا
أَلَـــمُ الهَـــوَى لاَ شَـــهْوَةٌ حَمْـــرَاءُ [60]

فالأبيات تبيّن تعلق الشاعر وحنينه إلى محبوبته العقيدة الإسلامية، وهو يتألم في حبها ويعاني، إلا أنه يفضل هذا الألم ويرتضيه على الشهوة الحمراء التي يكنّي بها عن الشيوعية والإلحاد. فالغماري يدافع عن عقيدته الإسلامية التي أضحت غريبة بين أهلها، وتتكّر أبنائها لها في الجزائر والعالم الإسلامي بعد أن تكالبت عليها الأمم الغالبة، والشعارات الوهمية، والأفكار الزائفة، وتمَّ تغييب الإنسان المسلم عن ساحة الأحداث العالمية وإقصائه من صناعة التاريخ.

فالإسلام ــ عند الغماري ــ هو الملاذ من كل هذه التخبطات. وعلى الرغم مما لحقه ــ جراء هذا الانتماء ــ من عنت وحصار، إلا أنه ظل مصرا على وفائه لمبدئه حتى وإن كانت حياته ثمنا لهذا الإخلاص:

وَتَعَـــالَى الهُتَـــافُ ... لَبَّيْـــكَ
رَبَّـــاهُ ... سَـــنَفْنَى لِيُزْهِـــرَ القُـــرْآنُ
طَـــالَ يَـــا رَبُّ فِـــي سَـــبِيلِكَ تِرْحَـــالٌ
وَأَرْوَاحُنَـــا لَـــهُ القُرْبَـــانُ

[60] الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 117 - 118.

قَـــدْ أَضَـــرَّ الـــمَدَى خُطَانَـــا ...فَكَلَّـــتْ
وَنَـــأَتْ عَـــنْ عُيُونِنَـــا الأَوْطَـــانُ
كُلَّمَـــا أَلْهَـــبَ العَيَـــاءُ خُطَانَـــا
شَـــبَّ فِيهَـــا الإِصْـــرَارُ وَالإِمْعَـــانُ
لاَ نُبَـــالِي إِذَا رَضِـــيتَ فَهَـــا أَرْوَاحُنَـــا
فِـــي رِضَـــاكَ يَـــا رَحْمَـــنُ [61]

مما سبق، يتضح لنا أن الغماري قد نذر نفسه وشعره لخدمة دينه وعقيدته، والدفاع عنهما ضد كل ما يتربص بهما من أعداء، وأن اقتناعه بأن الإسلام هو الحل الوحيد لكل أزمات العالم الإسلامي والبشرية جمعاء أصبح إيمانا لا يتزعزع، ومن ثَمَّ فهو يؤكد مرارا وتكرارا أن هذا الدين هو القادر على إذكاء روح الإيجابية التي تعطلت في الفرد المسلم على المستويين العقلي والوجداني، وهو الذي سيخلص الإنسانية من آلامها ومآسيها وضياعها، وقد برزت هذه الروح الثائرة بوضوح في جميع دواوينه، وأضحى بذلك رمزا من رموز الشعر الإسلامي في الوطن العربي والعالم الإسلامي، وهذه المبادئ التي آمن بها، وناضل من أجلها، وسخر قلمه للدفاع عنها ونشرها بين المسلمين هي نفسها التي دعت إليها حركات الصحوة الإسلامية في أدبياتها وخطب زعمائها ونشاطاتهم الدعوية، مما يؤكد الصلة الروحية والفكرية التي ربطت الشاعر بهذه الحركات.

رابعا: الثورة الإيرانية

كان لقيام الثورة الإيرانية عام 1979م صدى واسعا في أوساط الشعوب الإسلامية بمشارق الأرض ومغاربها، فقد فوجئ المسلمون بانتصارها، وأبدوا إعجابهم الكبير بها، وأيدوا قيامها انطلاقا من سياقات عديدة، فهي مثلا تتخذ من الإسلام شريعة ودستورا لها، كما تصنف إسرائيل كيانا غاصبا يستبيح الأراضي الإسلامية، وتنتصر للقضية الفلسطينية وتعتبرها

[61] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1978م.ص 26.

قضية مركزية بالنسبة لها، كما أنها تجهر بعداوة أمريكا وتصفها بأنها الشيطان الأكبر، وهي في كل هذه الطروحات تلتقي مع آمال الأمة الإسلامية في الانعتاق من عدوها، واستعادة أمجادها، وتحقيق الرؤية الإسلامية في أرض الواقع بعد أن تم تغييبها لقرون عديدة.

ولم يشذ الغماري عن هذه الموجة من الإعجاب الكبير بالثورة الإيرانية، بل إن إعجابه بها قد فاق حدود التصور حينما جاشت عواطفه وسالت أشعارا غزيرة في تمجيدها، والتغني بها، والدفاع عنها، ومهاجمة أعدائها، والتبشير بمستقبلها، فقد حققت له حلما كان يبدو مستحيلا وهو انتصار الإسلام على الأنظمة الحديثة التي أقصته وهمشته وحاربته واضطهدت أبناءه، وإفساح المجال له ليكون الحل الأمثل للتخلص من الطغيان، والنهوض بالأمة، لذلك هلّل لها صراحة، وكال المديح لقادتها وخص "الخميني" من بينهم بآيات التقدير والإجلال بوصفهم رموزا لانتصار الإسلام على الإمبريالية والظلم والتخلف والاستعباد.

من هنا شكّلت الثورة الإيرانية رافدا مهما ساهم إلى حد كبير في تشكيل جزء من مرجعية الشاعر الفكرية، فقد أعجب بها كأي مسلم وحر في العالم يرفض الذل والعبودية، ويطمح إلى الحرية والانعتاق، كون الثورة الإيرانية استهدفت إسقاط نظام دكتاتوري، استعبد الشعب وسلط عليه أنواع الآفات المهلكة من الجهل والفقر والظلم، وجعل مقدرات الوطن رهينة أعدائه، وكان تتويج هذا النصر بالنسبة للغماري أن رفعت هذه الثورة شعار الإسلام عاليا، وجعلته صفة لازمة لها، واعتبرته المنقذ الوحيد من كل ما يعانيه المجتمع الإيراني من أزمات في تلك الحقبة من تاريخه.

لقد آمن الغماري إيمانا صادقا أن إيران بثورتها قد نصرت الإسلام فانتصرت به، مما عزز يقينه بأن هذا الدين هو الحل لكل مآسي البشرية، وكل علل المسلمين، وهذا الحماس الفياض هو الذي حدا به إلى إصدار ديوانه "خضراء تشرق من طهران" مواكبا به ذلك المخاض العسير الذي عاشته الثورة الإيرانية بعد قيامها. فخضراء هي رمز من رموز كثيرة في دواوين الغماري للدلالة على العقيدة الإسلامية. وقد وُضعَت صورة الخميني قائد هذه الثورة على غلاف الديوان الذي صدره الشاعر بإهداء موجَّه

إليه قال فيه: "إلى رمز الجهاد والتغيير الإسلامي، إلى الإمام آية الله روح الله الخميني الذي علم الأجيال الإسلامية المعاصرة كيف تقرأ القرآن وتهزم الطاغوت"[62].

وفي غمار هذا التعاطف الكبير مع الثورة الإيرانية والاندفاع في الانتصار لها تكتسي طهران عند الشاعر قيمة خاصة جدا، وتصبح رمزا مضيئا، وتتحول في نفسه إلى مكان مقدس لأنه المحل الذي شهد انتصار فكرته التي تنادي بتحكيم الإسلام الذي يحارب الظلم والاستبداد، ويقر العدل والمساواة بين الناس، لذلك فهو يفخر بها ويسجل لها هذه السابقة في إثبات أن الإسلام في حد ذاته ثورة على كل ما يمس كرامة الإنسان، وفي تعاليمه حض على مواجهة الطغيان والقضاء عليه، وأنه لا يشترط أن يكون تغيير حال الأمة نحو الأفضل عبر تبني الإيديولوجيات والنظريات القادمة من وراء البحر:

أَحَبِيبَتِـــــي فِـــــي مُقْلَتَيْـــــكِ تَطَهَّـــــرَتْ
بِالنَّـــــارِ طَهْـــــرَانُ الضُّـــــحَى العَـــــذْرَاءُ
غَنَّـــــى بِقَافِلَـــــةِ الزَّمَـــــانِ صَـــــبَاحُهَا
فَاخْضَـــــلَّ رَغْـــــمَ النَّائِبَـــــاتِ حُـــــدَاءُ
أَهْـــــوَاكِ فِـــــي طَهْـــــرَانَ سَـــــيْفًا رَافِضًـــــا
حَـــــدَّاهُ فِـــــي سِـــــفْرِ الجِـــــرَاحِ فِـــــدَاءُ[63]

فالشاعر يغني للعقيدة الإسلامية حبيبته التي انتصرت بها ولها طهران على كل أعدائها، والإسلام هو السيف الرافض الذي حماها وافتداها في أحلك أوقاتها، وقادها إلى بر الأمان بقوافل الشهداء والمناضلين، وبه أضحت صباحات إيران في ظل ثورتها ندية ناعمة بعد أن لازمتها القسوة وطبعها الجفاء طويلا:

[62] الغماري، خضراء تشرق من طهران، صفحة الإهداء.
[63] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 83.

تَمُـــدُّهُ صَـــارِمًا ... خَضْـــرَا مَلاَمِحُـــهُ
طَهْـــرَانُ عِنْـــدَ لِهَـــاثِ الرُّعْـــبِ حَـــدَّاهُ
طَهْـــرَانُ يَـــا قِمَّـــةً يَزْهُـــو الصَّـــبَاحُ بِهَـــا
وَيَنْتَشِـــي مِـــنْ خَـــوَابِي الضَّـــوْءِ جَفْنَـــاهُ [64]

وكان السيف الذي انتصرت به طهران كما أسلفنا هو سيف الإسلام الصارم الذي قطع دابر أعدائها، وأضحت به قدوة لكل راغب في التحرر من ربقة العبودية، وبه اختصرت طهران كل المسافات لبلوغ قمة الإباء والشموخ.

إن هذا الإعجاب اللامحدود بالثورة الإيرانية إذا وضعناه في سياقه التاريخي، وقسناه بالظروف السائدة في العالم الإسلامي أثناء انتصار الثورة وبعدها بقليل يبدو طبيعيا، لأن هذا الحدث هز المسلمين آنذاك جميعا، وملأ نفوسهم غبطة وسرورا، إلا أن بعض الدارسين يسجلون تحفظهم على الشاعر في اندفاعه مع هذه العاطفة المشبوبة، ويرون أنها تطورت إلى سياق آخر، وقادته شيئا فشيئا إلى تبنِّي معتقدات المذهب الشيعي الذي يعدّ أيديولوجية هذه الثورة، ويدللون على رأيهم بكثير من الأشعار التي نظمها في مدح الشخصيات الشيعية التاريخية، وفي تمجيد آل البيت بخاصة، وعلى رأسهم الحسين وعلي وفاطمة، في مقابل النيل من الأمويين وتصويرهم كرمز للشر والظلم لأنهم اعتدوا على حرمة دماء أهل البيت، وبرز هذا التوجه بشكل واضح في دواوينه: أسرار الغربة، عرس في مأتم الحجاج، مولد نور، خضراء تشرق من طهران، بين يدي الحسين ، وديوان "لن يقتلوك" الذي رثى فيه محمد باقر الصدر وشقيقته بنت الهدى بعد إعدامهما على يد النظام العراقي بداية الثمانينات من القرن الماضي. فهل يعد هذا تَبَنٍّ من الشاعر للمذهب الشيعي؟

أعتقد أن تمجيد آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم، والحزن لما حصل لهم في كربلاء ليس حكرا على الشيعة فقط. فالذين ذهبوا ضحية هذه الواقعة الأليمة هم آل النبي وعترته، وأحب الناس إلى المسلمين على اختلاف مذاهبهم، كما أن المعركة غير

[64] المصدر السابق، ص 17.

المتكافئة التي استُبيحت فيها دماؤهم كان الهدف من ورائها إحقاق الحق ودفع الباطل ورفع الظلم عن الأمة، والشاعر الغماري واحد من أبناء هذه الأمة الذين رأوا في آل البيت وذريتهم حملة الإسلام الصحيح وحماة الحق الصريح الذي جاء به رسول الله صلى الله عليه وسلم، وليس في هذا تبنٍّ للمذهب الشيعي الذي يقوم على أسس أخرى تعدّ من أساسيات العقيدة الشيعية كالإيمان الجازم بأحقية آل البيت بالخلافة باعتبارها منحة إلهية لا دخل للإرادة الإنسانية فيها، والاعتقاد بعصمتهم ووراثتهم لعلم النبوة، ورفضهم لخلافة أبي بكر وعمر واتّهامهما بالسّطو عليها وحرمان علي من حقه، مع علمهما بذلك مع ما يستتبع هذا الاعتقاد من النيل منهما، والحط من قدر الصحابة، والإساءة إلى أمهات المؤمنين وبخاصة عائشة وحفصة رضي الله عنهما، وغيرها من المعتقدات التي شاعت بين الناس وأصبحت من المسلمات المنتشرة في وسائل الإعلام[65].

لكن الحقيقة التي نود إثباتها هنا أن كل هذه الاعتقادات لا وجود لها في دواوين الغماري، وإنما نفسر كثرة ذكره للحسين لاعتقاده أنه رمز الجهاد والتضحية والثبات على الحق مهما كانت العواقب، وأن المعتدين عليه وعلى أهل بيته وأصحابه كانوا من الطغاة الذين كرسوا الظلم والاستبداد، وأرغموا الناس على حياة الذل والمهانة، وسرقوا من الأمة حقها في خلافة راشدة تقوم على الحق والعدل. لذلك كان استحضاره لشخصية الحسين وربطها في كثير من المواضع بشخصية يزيد بن معاوية تعبيرا منه عن تكرار مأساة الباطل الذي يسطو على الحق، وهي مأساة تتكرر في كل زمان ومكان، وفيها مجال واسع للشاعر ليضمنها مشاعر الرفض التي تعتمل في نفسه، ويعبر بها عن ثورته على الأوضاع التي تعيشها الأمة عندما تُقْصَى الكفاءات، ويُحَاصَرُ المصلحون، ويرتفع شأن الانتهازيين وطلاب النفوذ، فيصبح أصحاب الحق في كل مكان هم الحسين، والمدافعون عن الباطل وطغيانه هم يزيد، لذلك فهو يوظفهما باستمرار كرمزين لهذا الصراع الأزلي بين الطرفين:

[65] أنظر: أبي الفتح أحمد الشهر ستاني، الملل والنحل، تحقيق: محمد سيد كيلاني ،دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت، ط 2 ، 1975 م، مج1، ص 146 إلى 190.

أَجَـــلْ .. يَاوُرَيْقَـــاتِ الصِّـــبَا مُـــتْنَ حَسْـــرَةً
فَـــإِنِّي عَلَـــى شِـــدْق الـــــظَّلاَمِ قَـــــعِيدُ
تَسَـــاقَطْنَ مِـــنْ شِـــرْيَانِ لَحْمِـــي .. فَإِنَّـــهُ
حُسَـــيْنٌ وَأَصْـــدَاءُ النُّعَـــــاةِ يَزِيـــــدُ [66]

فالحسين في هذه الأبيات ليس هو الحسين المغدور في التاريخ، سبط رسول الله صلى الله عليه وسلم، وليس يزيد هنا هو الآمر بقتله، وإنما غدا الحسين رمزا في كل زمان ومكان لكل من يرفض الظلم ويأبى حياة المذلة، ويؤثر عليها الموت في ساحات الشرف، كما رسخ لفكرة الإنسان الحر الذي تترتب عليه مسؤولية فردية اتجاه دينه ووطنه وشعبه، وفي المقابل أضحت شخصية يزيد رمزا لكل طاغية وظالم يقصِّر حياة شعبه لتطول حياته. والشاعر يقدر مثل هذه الشخصيات ويمجدها لأنها شخصيات استثنائية لا يجود الزمان بمثلها كثيرا، ولكنه لم يقدسها ولم يُؤلّهها كما يفعل عامة الشيعة، بالإضافة إلى أن دواوينه تعج بأسماء الصحابة الذين يعاديهم الشيعة ويلعنونهم أمثال عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد، وغيرهم من الشخصيات التاريخية التي تألقت عبر التاريخ الإسلامي كعقبة بن نافع الفهري وطارق بن زياد وصلاح الدين الأيوبي والمثنى بن حارثة وغيرهم، فهو يمدحهم ويشيد ببطولاتهم ويربطهم بعز الأمة ورفعتها، ويتمنى عودة ذلك الزمان الجميل بكل ما يحمل من القوة والتمكين ليكون شوكة في حلق أعداء الإسلام والمسلمين:

[66] الغماري، ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985م، ص65.

لَيْتَ هَذَا الزَّمَانَ البَرْقِيَّ مَا كَانَ

لِتَخْضَرَّ السِّنُونْ

لِيَعُودَ الزَّمَنُ الوَرْدِيُّ نَحْيَا فِي رُبَاهْ

حُلُمًا أَخْضَرَ

وَجْهًا عُمَرِيًّا

وَصَلَاهْ[67]

فالشاعر في هذه الأبيات يستدعي شخصية الصحابي الجليل عمر بن الخطاب ليعبر من خلاله عن افتقاده لكل المعاني الجميلة التي تحلم بها الأمة وهي ترسف في قيود الذل والتبعية، وكأنه يحيلنا إلى السيرة العظيمة لهذه الشخصية التي عزَّ لها نظير في تاريخ الأمم، ويستحضر بذكرها جو الإيمان والعدل والرحمة والمساواة وعبق الفتوح والبطولات والذكريات الرائعة التي لا زالت تسكن الوجدان الجمعي للأمة، وتتوارثها الأجيال عبر الزمان والمكان.

وفي موضع آخر يستدعي شخصية خالد بن الوليد بكل ما تحمل من معاني الانتصار والشجاعة والعبقرية العسكرية، وهو الاسم الذي ارتبط في التاريخ بسقوط أكبر إمبراطوريتين في ذلك الزمان: فارس والروم، يبثه شكواه، وينعى إليه واقعنا الأليم الذي يشوبه ضباب الجهل والظلم والهوان، ومستقبلنا الذي يبدو مظلما حالكا لا تبدو لنا في آخره بقعة ضوء أو نور أمل:

كَأَنَّمَـــا المجـــدُ لـــم يَعْشَـــقْ مَلَامِحهَـــا

وَابْـــنُ الوَلِيـــدِ عَلَـــى اليَرْمُـــوكِ مَـــا تَاهَـــا [68]

[67] الغماري، قراءة في آية السيف، ص 59.

[68] الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، ص21.

ثم إن التقدير الذي حظيت به شخصيات آل البيت باعتبارهم رموزا للتضحية والشهادة لم يقتصر على الشيعة فقط، فقد تحولوا على مر الزمن إلى معانٍ إنسانية تتجاوز نطاق الدين والمذهب، حتى أننا نلتقي بهم في قصائد بعض الشعراء المحسوبين على التيار العلماني كأدونيس مثلا الذي يقول متحسرا على مقتل الحسين:

وَحِينَمَا اسْتَقَرَّتِ الرِّمَاحُ فِي حُشَاشَةِ الحُسَيْنْ

بِجَسَدِ الحُسَيْنْ

وَدَاسَتِ الخُيُولُ كُلَّ نُقْطَةٍ

فِي جَسَدِ الحُسَيْنْ

وَاسْتُسْلِبَتْ وَقُسِّمَتْ مَلاَبِسُ الحُسَيْنْ

رَأَيْتُ كُلَّ حَجَرٍ يَحْنُو عَلَى الحُسَيْنْ

رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَامُ عِنْدَ كَتِفِ الحُسَيْنْ

رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ يَسِيرُ فِي جَنَازَةِ الحُسَيْنْ

أَلاَ تَرَى الأَشْجَارَ وَهِيَ تَمْشِي

حَدْبَاءَ

فِي سُكْرٍ وَفِي أَنَاةْ

كَيْ تَشْهَدَ الصَّلاَةَ

أَلاَ تَرَى سَيْفًا بِلاَ غِمْدٍ

يَبْلَى

وَسَيَّافًا بِلاَ يَدَيْنْ

يَطُوفُ حَوْلَ مَسْجِدِ الحُسَيْنْ[69]

[69] أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة ، بيروت، ط 2، 1971م، مج 2، ص 351 - 352.

كما نلتقي بهم أيضا لدى كثير من الكتاب العرب المسيحيين* الذين أعجبوا بهم أيما إعجاب، وإن كانت شخصية الحسين قد استحوذت على نصيب الأسد من هذا الإعجاب، فهم يشبهونه بشخصية السيد المسيح عليه السلام رمز المعاناة الإنسانية العظيمة عندهم. لذلك كان الحسين عند المسيحيين رمزا للحزن والشهادة في أسمى معانيها في سبيل المبدأ والموقف: "إن الحسين ثار من أجل الحق، والحق لكل الشعوب، وما دام الله خالق الجميع، فإن ثورة الحسين لا تختص بأحد معين، بل لكل خلق الله ... وما دامت قد تحددت ماهية ثورة الحسين بهذه الأطر، أقل ما يجدر بنا اعتبار الحسين شهيدا للإسلام والمسيحية واليهودية، ولكل الأديان والعقائد الإنسانية الأخرى"[70].

ومما تجدر الإشارة إليه أن الغماري قد خص الرسول صلى الله عليه وسلم وحده بتمجيد نبوته، والاحتفاء بمولده، واعتباره المرشد الأمين، والبشير النذير الذي أضاء نوره جنبات الأرض بما حمله من بركات الرسالة الخاتمة، فلا ينافسه في نبوته ومكانته شخص آخر، فهو وحده صاحب العصمة:

فَلَـــــيْسَ غَيْـــــرَ دَعْـــــوَةِ الأَمِـــــينْ
رَغْـــمَ الضَّـــجِيجِ الكَـــافِرِ الهَجِـــينْ [71]

ولم ينتصر إلا للإسلام السمح الصافي، ولتعاليمه النقية التي أخرجت الناس من الظلمات إلى النور، وحاول قدر الإمكان أن يرتفع على كل المذاهب، ويسمو فوق كل الاختلافات، لأن جسد الأمة لا يحتمل مزيدا من الجراح والتمزيق:

* ألفت العديد من الكتابات حول شخصيات آل البيت من طرف كتاب مسيحيين، مثل كتاب "الإمام زين العابدين والفكر المسيحي" لميشال كعدي، و"الإمام علي في الفكر المسيحي " لراجي نور هيفا.

[70] أنطوان بارا، الحسين في الفكر المسيحي، دار العلوم للتحقيق والطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، ط 1، 1978م، ص 80 - 81.

[71] الغماري ، قراءة في آية السيف ، 118.

قَـــــــــالُوا الإِسْـــــــــلاَمَ السُّـــــــــنِّي
قُلْـــــــــتُ الإِسْـــــــــلاَمَ الإِسْـــــــــلاَمْ
قَـــــــــالُوا الإِسْـــــــــلاَمَ الشِّـــــــــيعِيّ
قُلْـــــــــتُ الإِسْـــــــــلاَمَ الإِسْـــــــــلاَمْ[72]

ونخلص إلى القول أن هذه الروافد الأربعة قد تشابكت وتداخلت وتضافرت فيما بينها لتسهم في التأسيس للمرجعية الفكرية للغماري، ولكل منها نصيب في التأثير في إنتاجه الشعري وتوجيهه بطريقة معينة، فالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة هما درع الأمة وصائنها؛ فالمسلمون لو جددوا إيمانهم بأهمية كتاب الله وسنة نبيه وكانوا بالقول والفعل ملتزمين بكل ما جاء فيهما من أحكام، فإنهم حتما سيجدون السلام الروحي الذي يفتقدونه في عصرهم، ويحققون التمكن الحضاري الذي يخولهم بأن يكونوا في مصاف الأمم الرائدة، لأن الشريعة القرآنية والمحمدية لا تناسب زمنا وبشرا بعينهم، وإنما هي تضم كل فكرة أو وسيلة من شأنها أن تنهض بالأمم كلها في كل زمان ومكان، إنها دستور ذا أسس ثابتة مع مرونة تتماشى مع ظروف كل عصر بما يحقق الخير والسلام للناس.

أما الصوفية فقد استقى منها رقة المشاعر وصفاء النفس، وسموها عن الدنايا، واقترابها من مصدر النور الإلهي الذي يغسل عنها أوجاعها ويزكي فيها باطنها، وعبر عن إيمانه بأسلوب شفاف، غاية في الروعة والجمال.

وكان للحركات الإسلامية المعاصرة دور كبير في بلورة فكره، وتفتيح ذهنه، وتبصيره بحال الأمة، وأسباب أمراضها، ومواطن ضعفها، وطبيعة العلاقة الظالمة التي تربطها بأعدائها الذين تسلطوا عليها وجرعوها كؤوس الذل والبؤس، ونهبوا خيراتها وقتلوا في أبنائها معاني الإنسانية، وحولوهم إلى قطيع من الخدم. كما يعود الفضل إلى رواد هذه الحركات وزعمائها من أصحاب الفكر المتميز في تعزيز إيمانه

[72] الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 113.

بدينه، والاعتقاد الجازم بأن العودة إلى الإسلام هو السبيل الوحيد لاستعادة المسلم لفعاليته وتأهيله ليكون طرفا فاعلا في صناعة الحاضر، ومنتجا للحضارة الإنسانية.

أما الثورة الإيرانية فقد كان لها دور كبير في استعادة الشاعر لثقته بنفسه، ودعم إيمانه أكثر فأكثر بصلاحية الإسلام لقيادة الأمة من جديد، وإحداث التغيير المنشود، وإنقاذ الشعوب الإسلامية من التخلف والتبعية، والارتقاء بها إلى مصاف الأمم القوية المتطورة. لذلك غنى لها بكل حب وحماس، وسجل أحداثها وواكب انتصاراتها وأشاد بزعمائها، وأخذ ذلك كله نصيبا موفورا من أشعاره. ونحسب أن هذه المواقف من الثورة الإيرانية والتي كان يشترك فيها الشاعر طيلة سنوات الثمانين والتسعين من القرن الماضي مع قطاعات واسعة من المسلمين جاءت كرد فعل طبيعي وعفوي على ما أنجزته الثورة من قضاء على نظام دكتاتوري فاسد عميل، وما رفعته من شعارات إسلامية تستهوي كل المسلمين الذين أرهقهم واقعهم المتردّي حتى كادوا يفقدون الأمل في الفرج. أما بعد أن تبيّن أن زعماء هذه الثورة يحملون مشروعا آخر هو السعي إلى نشر المذهب الشيعي بين أهل السنة، فإننا لا نعرف للشاعر رأيا أو موقفا يؤيد أو يعارض هذا الطارئ الجديد، ونكتفي بما تقوله أشعاره.

المبحث الثاني: المرجعيات الفنية

يعد الجانب الفني ركنا مهما في عملية الإبداع عموما، والشعر خصوصا، لأنه الوعاء الذي يصب فيه الشاعر أفكاره ومشاعره، فيحوي تجربته الشعرية، والتي لا يمكنه نقلها إلا عبر هذه القناة التي تقوم على ما توحي به الألفاظ والعبارات وأنواع الموسيقى النابعة من الأوزان والقوافي، أو الإيقاع الذي تبثه العبارات والألفاظ، بالإضافة إلى الظلال والصور الشعرية التي تجسد الأفكار والنوازع النفسية للشاعر: "لأن الفكر لا يجوز له أن يدخل العالم الشعري إلا مقَنَّعا غير سافر، ملفعا بالمشاعر والتصورات والظلال، ذائبا في وهج الحس والانفعال، وليس له أن يلج هذا العالم ساكنا، باردا، مجردا"[73].

[73] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ط 5، 1983م، ص 58.

فالجانب الفني هو الذي يميّز طابع الشاعر وعالمه الفني، لأنه يقوم أساسا على ذوق الشاعر المرهف وجماليته المتفردة، وبذلك يكتسب العمل الإبداعي سمة الخلود إذا حوى أسراره كصدق العواطف، ورقة الشعور، وعمق الأفكار، وبراعة إيحاءاتها، كل ذلك بالموازاة مع خصوبة الخيال، وجودة الصياغة منثالة في قالب واحد.

تتشابك كل هذه العناصر لتكسب العمل الإبداعي التميز والتفرد، وتلحقه بالنصوص الإبداعية الخالدة كالكثير من الأجناس الأدبية التي لا تزال حية رغم تعاقب الزمن عليها. وكل فصل بين الأفكار وهذه الأدوات الفنية يؤدي حتما إلى إنقاص قيمتها الأدبية. من هذا المنطلق نلمس مدى الأهمية القصوى التي يكتسيها الجانب الفني في عملية الإبداع عموما، حيث: "لا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه، وجعله فاعلا له، ومفعولا، أو يريد منه حكما سوى ذلك مثل أن يريد جعله مبتدأً أو خبرا أو صفة أو حالا أو ما شاكل ذلك"[74]. فالجرجاني في هذا القول يؤكد على مدى أهمية الجانب الفني المتمثل في معرفة القواعد النحوية معرفة جيدة، والإحاطة بأساليب اللغة المختلفة ليتمكن المبدع من صياغة تجربته الإبداعية في أحسن صورة، وإخراجها إلى المتلقين في أجمل شكل، فالفكرة التي لا تُتَرجَم في سياق نحوي صحيح، ولا تُصَبُّ في قالب لغوي جميل، لن تحيلنا حتما على المعنى المقصود، ولن تؤثر في نفوس المتلقين.

وعليه، فإن العمل الإبداعي عموما لا يستقيم إلا إذا بُنِيَ على دعائم فكرية وشعورية يحتضنها جانب تشكيلي متنوع، ويتمثل في عدة أدوات فنية، كاللغة التي تخضع للتراكمات الثقافية المتنوعة للمبدع، وما ينضوي تحتها من العناصر الأخرى كالرموز وأنواعها وإيحاءاتها، وأنواع الموسيقى الداخلية والخارجية، وكل هذه العناصر في النهاية تشكِّل العمل الإبداعي، ومقدمة للمتلقي في صورة متكاملة.

إنني لا أروم في هذا المبحث التوقف عند تشكيلات الشاعر المختلفة التي كوَّن من خلالها صوره ومعانيه، لكنني أهدف إلى بيان المرجعيات الفنية التي استند إليها

[74] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: علي أبو زقية، موفم للنشر، الجزائر، 1991م، ص 369.

الشاعر واستمد خصائصها لتشكيل تجربته الشعرية. لذلك سأحاول إبراز أهم الروافد الفنية التي أثَّرت في التجربة الشعرية للغماري، وسوف أتناول هذا الجانب من خلال العنصر الأول الذي يُعْنَى بشكل القصيدة الغمارية، أما العنصر الثاني فيُعْنَى باللغة الشعرية للشاعر، وتفصيل ذلك فيما يلي:

أولا: القالب الشعري.

فرق العرب القدماء بين الشعر والنثر بالوزن والقافية. فالشعر هو الكلام الموزون المـــقَفَّى، والنثر هو الكلام الذي لا وزن له ولا قافية. ولذلك حافظ الشعراء على هذه الأسس محافظة كبيرة، وبخاصة خلال المرحلة التاريخية التي كان تسجيل الشعر فيها يعتمد على الرواية الشفهية وعلى قوة الحفظ والذاكرة، حيث كانت وحدة النغمة والقافية يساعدان كثيرا على سرعة حفظ الشعر وبقائه في الذاكرة.

ولأن من طبيعة الحياة التطور الدائب والحركة المستمرة، والأدب بجميع ألوانه عرضة كغيره من شؤون الحياة لهذا التطور، وخاضع لسنة النمو والتجدد لاكتساب القدرة على مسايرة الحياة، فقد عرف الشعر ألوانا شتى من التغيرات منذ العصر الجاهلي مرورا بالعهود الإسلامية المختلفة ووصولا إلى العصر الحديث، فقد عصفت رياح التغيير على هذا الجنس الأدبي شكلا ومضمونا، وترجع بدايات التجديد في الشعر العربي إلى العصر العباسي، إذ دخلت عليه اتجاهات جديدة في الأشكال والمضامين على يد عدد من الشعراء المبدعين المجددين كأبي نواس ، ومسلم بن الوليد، وأبي تمام وغيرهم[75].غير أن فن الموشحات الذي ظهر في بلاد الأندلس يظل أكبر مظهر تجلت فيه نزعة التجديد في الشعر العربي القديم، حينما تجرأ على التخلص من التقيد بالوزن والقافية الواحدة في القصيدة[76].

ومع بداية العصر الحديث، حرصت مدرسة المحافظين إلى حد كبير على قالب القصيدة القديمة من حيث الوزن والقافية، وإن ظهرت عند بعضهم اتجاهات نحو تقليد الموشّح كما فعل أحمد شوقي في مسرحياته الشعرية. لكن المجددين الذين تأثروا

[75] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 203.
[76] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 10، ص 450.

بالثقافة الغربية الوافدة ثاروا على شكل القصيدة التقليدية، ومالوا إلى التحرر من قيود الوزن والقافية، لأنها تحصر الشاعر في حدود ضيقة، وتمنعه من الاستخدام الحر الواسع للغة التي تعبر عن أحاسيسه، وتضطره إلى استخدام كلمات غير مناسبة تحت قيود القافية والتي لا تلاءم الحالات الشعورية التي يعبر عنها، وهذا هو التعليل الذي قدمته رائدة التجديد في الشعر المعاصر نازك الملائكة، حينما بررت ثورتها على نظام الشعر العمودي بقولها: " تراني لو كنت استعملت أسلوب الخليل كنت أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة؟ ألف لا ... فأنا إذ ذاك مضطرة إلى أن أتم بيتا له شطران، وأتكلف معان أخرى غير هذه أملأ بها المكان"[77].

وهذا هو شعر التفعيلة الذي ظهر إلى جانب الشعر العمودي. فإذا كان الشعر العربي القديم يعتمد على نظام البيت المؤلف بين شطرين متساويين هو الوحدة الأساسية للقصيدة العربية، ويتكون هذا البيت من نغمات تسمى تفعيلات تتكرر بالتساوي من أول القصيدة إلى آخرها، وينتهي كل بيت "بِرَنَّة" هي القافية، وحرف رويّ واحد تُنْسَب إليه فيقال قصيدة ميمية ونونية ولامية...إلخ، فإن قصيدة التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر تكسر هذه القواعد وتؤسس لنفسها نظاما جديدا يتركز على ثلاثة عناصر هي: التفعيلة والقافية والجملة الموسيقية، فالتفعيلة تتموج خلال سطور القصيدة مرة نغمة واحدة وأخرى متعددة بحسب توتر الفكرة لدى الشاعر وحاجته إلى التغيير، وأما القافية فهي موجودة أيضا ولكنها تتلون وتتنوع في كل سطر، وهي التي تشد القصيدة بخيط دقيق يجعلنا نعجب لهذا النغم الجديد المتنوع، أما الجملة الموسيقية فتتعود الأذن أن تسمع نغمتها من خلال المقطع الكامل من القصيدة الذي يقوم في كثير من الأحيان مقام البيت الواحد في الشكل والمضمون على السواء، فالمقطع في قصيدة التفعيلة جملة موسيقية واحدة معانيها متواصلة مسترسلة، نحس عند قراءتها أننا لا نستطيع أن نتوقف حتى نصل إلى نهايتها.

إذن بعد أن كانت القصيدة العمودية تقوم على أشطر متساوية وقافية موحدة وروي واحد، فقد صارت مع قصيدة التفعيلة تعزف على مجموعة آلات بتفعيلات تكثر

[77] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط 2، 1965م، ص 48.

وتقل في كل سطر بحسب الإحساس المراد التعبير عنه، وقافية متنوعة وحرف روي مختلف. ومازالت موجات التجديد تهب على بحر شعرنا العربي متأثرة بالتعبير عن واقعنا المادي والمعنوي تارة، مسترشدة بالتجديد في الآداب العالمية تارة أخرى، وعلى الرغم من ذلك كله فمازال لمدرسة المحافظين على الشكل العمودي أنصارها، ولمدرسة المجددين عشاقها من الشعراء والقراء.

والشاعر الغماري يصول ويجول في كلا المضمارين، فهو يكتب القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، وإن كانت الغلبة للشكل الأول واضحة في شعره، فدواوين: خضراء تشرق من طهران، ألم وثورة، لن يقتلوك، نقش على ذاكرة الزمن، قصائد منتفضة مثلا أشعار منظومة وفق الشكل العمودي، ودواوين أخرى يراوح فيها بين الشكلين، إلا أن الشكل العمودي هو الطاغي دوما "وهذا لا يعني أن الشاعر غير مؤهل لكتابة قصيدة التفعيلة وإنما إصراره على الأولى لا يعجزه أن يكتب قصيدة التفعيلة، ولكن هو فيها مقل"[78]، ولكن رغم شهرته في كتابة القصيدة العمودية التقليدية إلا أنه حاول أن يبعث فيها روحا جديدة من حيث اللغة والتصوير الفني فأضحت تشكل اتجاها شعريا قائما بنفسه، لأن "حرارة عاطفته، وصدق لهجته، وإشراق لغته، وتحكمه الجيد في أدواته الشعرية كل أولئك مما قد يغطي على تقليديته"[79].

إذن الشاعر الغماري لا يرفض ولا يعادي الشعر الحديث (قصيدة التفعيلة) ، لأنه ينطلق من فكرة يؤمن بها وهي أن القالب الشعري الذي يكتب فيه القصيدة ليس مهما، بل المهم هو مضمونها أي الفكرة ومحاولة إيصالها بشكل جميل بليغ، وكيفما انثالت عموديا أو في شكل جديد فجمالها وتفردها غير مرتبطين بقالبها الشعري "إن الذين يلهثون وراء القوافي والكلمات الشاردة، والآنسة جريا، ويهتفون ها قد فتحنا في مجال الشكل فتحا جديدا متعامين عن حقيقة أن الشعر ليس شكلا نقف عنده متراوحين ... وينسون أن الشعر تعامل مع اللغة يسمو ويتألق بسمو وتوهج المعاناة لدى الشاعر الأصيل، وبمقدار عمق التجربة وأصالتها في غير ضبابية مفتعلة"[80].

[78] عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين، ص260.
[79] المرجع نفسه،ص260.
[80] الغماري،أسرار الغربة، ص8.

إن أساس التجربة الشعرية المبدعة عند الشاعر الغماري هي التعبير الفني الجميل المؤثر الذي يحرك الوجدان والفكر معا، ويكون صورة صادقة عن الحياة والإنسان والكون، أما القالب الشعري فليأتي كيفما اتفق، مادام سيكون الوعاء المثالي الذي سينقل تجربته الشعرية بعمقها وأصالتها، فالشكل المناسب للقصيدة هو الذي يستوعب معاني الشاعر ويحتويها، ولا يقيد لغته فيرتبك المعنى إزاء اللغة، وهو في ذلك لا فرق عنده بين الشكل القديم والحديث، فكلاهما مطية للشاعر لنقل إبداعه، والعبرة ليست في شكل القصيدة حتما.

ثانيا: اللغة الشعرية

إن الشاعر الغماري وهو في خضم صوغ تجربته الشعرية، لم ينتم إلى مدرسة أدبية بعينها، بل استقى أدواته الفنية من كل المدارس الأدبية، واستفاد من مختلف وسائلها الفنية، وطرائق التعبير لديها، فكانت أشعاره تشكيلا فنيا تتداخل فيها ضروب الصياغة المختلفة، لذلك من الصعب حصره في تيار فني واحد لأنه نهل من كل المنابع.

والمعروف أن هذه المدارس الأدبية قد وضع أصولها الشعراء أو الكتاب أو النقاد "وهي حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، فجاء الشعراء والكتاب والنقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولا وقواعد يتكون من مجموعها المذهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرروا منها وبذلك خلقوا مذهبا جديدا"[81]، فكل مذهب من هذه المذاهب أو المدارس الأدبية المعروفة لها أدوات فنية خاصة بها تميزها عن غيرها، وتطبع إبداع الكاتب أو الشاعر الذي يصدر عنها بجملة من الخصائص المميزة فينسب إليها.

والخصائص الفنية لهذه المدارس الأدبية حاضرة في شعر الغماري، ويرتبط حضورها في نصوصه بالحالة النفسية والشعورية التي تعتريه لحظة الكتابة، أو بمواقفه التي يريد إبداءها إزاء ما يجري حوله من أحداث تعنيه كمسلم أو كإنسان.

[81] محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، ط 5، 1949، ص117.

فمن الكلاسيكية أخذ الوضوح والمباشرة في تناول الموضوع، والابتعاد عن التعقيد والالتواء في الأسلوب، لأن للنزعة العقلية سلطان كبير في هذه المدرسة، كونها تأثرت كثيرا بفلسفة ديكارت العقلية[82] أو على حد تعبيرهم الأثير: أن يفكر الأديب بقلبه ويحس بعقله، فالعقل وسيلتهم في تقويم العمل الفني، ومن ثم اتسم أدبهم بالوضوح والاهتمام بجمال الشكل، والتمسك بالقيم الأدبية القديمة، ومحاكاة ما أبدعه السابقون.

ونلمس هذه الملامح في الأبيات التالية حين يقول الغماري:

وَمَـــا أَنْـــتُمْ والـــدِّينُ "يَـــا مَـــن رَكَعْـــتُمْ"
لِلِينِـــــين وَالفَوْضَـــــى هُنَالِـــــكَ... تُعْبَـــــدُ
وَبُسْـــــتُمْ يَدَيْـــــه فِـــــي صَـــــغَارٍ وذِلَّـــــةٍ
وَلِلزَّيْـــــفِ فِـــــي أَوْهَـــــام لِينِـــــينَ مَشْـــــهَدُ

فالشاعر هنا يتحدث عن الشيوعيين العرب الذين باعوا دينهم وتاريخهم بكل مقدراته الفكرية، والروحية، وانساقوا خلف شعارات وهمية لم تفلح في مسقط رأسها فكيف ستنجح في دول تختلف عنها اجتماعيا، وفكريا، وحضاريا؟ وهاهم يتركون معبودهم المقدس، ويستبدلونه بآخر يسجدون له ويقبلون يديه مع أن فكره لا يحمل أي مشروع اجتماعي، أو سياسي، أو حضاري ناجح.

لقد حرص الشاعر من الناحية الفنية في هذا المقطع على جودة الصياغة اللغوية، وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخر لفظي، مع تجنب الجموح بالخيال والإسراف العاطفي، لأن هذه المدرسة تعتمد أولا على العقل الواعي المتزن الذي يكبح الغرائز ويسيطر على العواطف، فهي تشع بنور العقل والمنطقية في التحليل والنقد وهذا ما يتضح في المقطع السابق.

[82] نسيب النشاوي، مدخل إلى المذاهب الأدبية في الشعر المعاصر، دار الفكر، دمشق، 1980، ص31.

كما يمكننا تصنيف بعض من شعر الغماري ضمن التيار الرومانسي، نظرا للصبغة الرومانسية التي طبعته، إذ يبدو جليا ملامح الشاعر الوجداني، وشعر هذه المدرسة تعبير عن الوجدان والشعور والخيال لأنها ردة فعل في وجه الشعر الكلاسيكي من حيث رفضها لسيطرة العقل، إنها "أدب العاطفة والخيال والتحرر الوجداني والفرار من الواقع"[83]، والرومانسيون عموما يحملون شعورا قويا بآلام النفس البشرية، متخذين من الطبيعة ملاذا وأنيسا، فإذا هي كائنات حية تنعكس عليها عواطفهم ونوازعهم، يقول في قصيدة "معزوفة ألم":

لِيَحْتَرِقَ الضِّياءُ الرَّطْبُ ..يا سَادَة..
لِيَجْتَثَّ الحنينُ المرُّ أعيادَهُ
لِيُخْنَقَ في دمي ..
في حُلْمِ أَزْهاري
وفي الأملِ الرَّبيعيِّ المُوَشَّى صوتُ قيثاري
لآكُلَ من سنينِ المَوتِ
من رَهْجِ الظَّلامِ المُرِّ
تَشْرُبُ مِن دُمُوعِ الصَّمْتِ أَنْهَارِي
لِتَمْخُرَ في دِمَائِي رَعْشَةُ الحُزْنِ المُقِيمِ
تَشَلُّ أَنْوَارِي
لِتَنْتَحِرَ الظِّلَالُ السُّمْرُ في الوَادِي ..[84]

[83] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، ص52.
[84] الغماري ، أسرار الغربة ، ص115.

فهذا الإحساس العالي والشوق الطاغي والحديث عن الآلام والآمال معروف عند طائفة الشعراء الرومانسيين، كما تظهر سعة الخيال، والالتجاء إلى الطبيعة في بساطتها ونقائها، والامتياح من عناصرها: "الضياء، أزهاري، الربيعي، أنهاري، أنواري، الظلال" وبث شكواه إليها، ومزجها بآلامه فيأتي ما فيها صورة من جروحه، فالتصوير الفني هنا أضحى خاضعا للمشاعر والأحاسيس الذاتية لا لقواعد الفكر.

كما يعج شعر الغماري بالرموز الكثيرة، فقد وجد في الرمز كنزا لا يفنى في التعبير عن رؤيته للعالم، بالإضافة إلى ما يوقظه في المتلقي من الظلال والرؤى الجميلة حين "يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص ....."[85]، كما يتخذه الشعراء أداة للتعبير لعجز اللغة العادية عن احتواء التجربة الشعرية، فالرمز هو القادر وحده على استيعاب هذه التجربة، ونقلها، فتتولد الأفكار الكثيرة في ذهن المتلقي، وقد يغدو الرمز "المعادل الموضوعي" الذي يمكن إسقاط التجربة الشعرية عليه، كما يعمل على تفجير طاقات في الكلمات لا تعرفها اللغة المباشرة في الشعر، فيومض بمعان سرعان ما تضيء في ذهن القارئ.

وقد تعددت أنواع الرموز في شعر مصطفى الغماري من التاريخية إلى الدينية إلى الصوفية إلى الأسطورية، وإن شحّت هذه الأخيرة بصورة جلية والسبب في ذلك قد يعود لارتباطها بما لا تقره عقيدة الإيمان النقية بالخرافة والأساطير وغير ذلك، فالإسلام قد جبَّ ما قبله ومنها الأسطورة؛ لأنها تقوم على تفسير مظاهر الكون تفسيرا قائما على أساس عبادة الظاهرة أو الشيء، أما الإسلام فقد وجّه إلى تفعيل العقل، وقد أظهر القرآن الكريم سخريته من تلك الخرافات التي يزدريها "**قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا، إِنْ هَذَا إِلاَّ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ**" [86]، والغماري شاعر يصدر عن العقيدة الإسلامية ومرجعياتها بامتياز، لذلك فهو حين يستدعي بعضا من تلك الرموز الأسطورية يكون ذلك في سياق آخر يتناقض مع ما ترمز إليه في مدلولها المتعارف عليه، يقول في قصيدته "أمد إليك الأغاني":

[85] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص 160.
[86] الأنفال:31

أَمُـــــدُّ إليـــــكِ يـــــا حُلمِـــــي الأغَـــــاني
أَمُـــــدُّ إِليـــــكِ آهـــــاتي وشِـــــعري
يَلُـــــوبُ يلـــــوب تَطْويـــــهِ الفَيَـــــافِي
وتَصْـــــلُبُهُ علـــــى الشَّـــــوْق الأَمـــــرُّ
وتَقتـــــلُ فيـــــه عَشـــــتارُ القَـــــوافي
وتُلْهِـــــبُ هَمَّـــــهُ فـــــي سَـــــرَابِ جَمْـــــرِ[87]

الشاعر يغني عقيدته الإسلامية " حلمه الوحيد " الذي أضحى رسما بعد عين، ونائيا تطويه مسافات من الاستلاب والانسلاخ عن الهوية والجحود لها، إنه لا يملك إلا شعره يبث من خلاله آهاته وأحزانه لهذا "الحلم الممنوع" الذي تكالبت عليه كل الصعوبات والعوائق، بل وحتى"عشتار" الفاتنة الجميلة التي ترمز إلى حتمية الانبعاث، وتحقق الولادة الجديدة التي تزيح الظلام وتحقق الانتصار على الموت بالحب[88] تنكرت لطبيعتها الايجابية لتقتل كل الأشياء الجميلة في واقعه، وتغرس الخنجر في الجرح وتحركه ليؤلم أكثر، فعشتار تغيرت وظيفتها الدلالية المعروفة لتغدو رمزا لكل معسكر الكفر والإلحاد الذي يعادي حلمه والذي يؤمن بهذه العقيدة الخرافية الباطلة.

وها هو يقرنها "باللات" رمز الشرك والجاهلية والضلال فكلتاهما معادلان لمدلولات واحدة:

وكَـــفٌّ مَـــن هـــذهِ تَبْغِيـــكَ يَـــا وَطَنِـــي
سُـــــوءًا... وتَزرعُهَـــــا لاَتُ وَعشْـــــتَارُ[89]

[87] الغماري ،خضراء تشرق من طهران،ص26.
[88] ريتا عوض، أسطورة الموت والبعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 ، 1978 م، ص160.
[89] الغماري،خضراء تشرق من طهران،ص99.

كما يستدعي الغماري أيضا أسطورة طائر العنقاء رمز الحياة الجديدة وانبعاث الموت من الحياة، وهو "طائر أسطوري مصري الأصل... ينشئ عشه ثم يموت ومن جثته تخرج عنقاء جديدة، ويقال أنه ينقر صدره حتى تتدفق منها الدماء التي يخلق منها خليقته، كما يقال أنه يحرق نفسه في عشه ومن رماده يخرج ولده"[90]، إلا أن الشاعر ينفي عنه هذه الرمزية الإيجابية الباعثة للأمل، فالعنقاء عنده كل الطغاة والجبابرة الذين يمتصون دماء الأمة ويستغلون مقدراتها لأهوائهم ويكرسون للظلم والاستغلال والقهر الذي يهيمن على واقع الشعوب كليل طويل حالك السواد لا نور يستضاء به فيه.

إلا أن الشاعر رغم كل ذلك يظل متفائلا، وها هو يبشر بسطوع شمس يوم جديد على يد أحرار الأمة وشرفائها لتنجلي معه كل تلك القتامة، ويدكّ معاقل الظالمين لتنقلب الآية وتتبدل الأدوار، ويلف الظلام والليل واقع كل عنقاء يقول:

يَـــــا لَيْـــــلُ إن أَغْرَتـــــكَ خَمْـــــرٌ أو دَمٌ
وَسَـــــكِرْتَ مِـــــنْ عِشْـــــقٍ وَمِـــــنْ أَهْـــــوَاءِ
فَغَـــــدًا يَثُـــــورُ الـــــدَّرْبُ جَمْـــــرًا رَافِضًـــــا
وَتَـــــدُكُّ قَصْـــــرَكَ غَضْـــــبَةُ الشُّـــــرَفَاءِ
تَهَـــــبُ الضِّـــــيَاءَ ...فَيَـــــا رِمَـــــالُ تَـــــدَفَّقِي
وَذَرِي الـــــدُّجَى لِلْغُـــــولِ والْعَنْقَـــــاءِ[91]

لقد جدد الغماري في الرموز الأسطورية القليلة التي اشتغل عليها وبعثها من جديد وأنقذها من براثن التكرار الذي يقتل عناصر الإيحاء ويجمد الدلالة، فالكثير من الرموز الأسطورية في دواوين الشعراء تظل بنفس دلالتها دون تجدد، وكأنها أضحت دوالا لغوية لا مدلولات رمزية واسعة الإيحاءات مع" أن الرمز داخل القصيدة كالكائن العضوي يحيا وينمو

[90] سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر، معجم الأساطير اليونانية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982، ص333.
[91] الغماري، قصائد مجاهدة،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1982، ص153.

ويتحرك، ويستمد قدرته على العطاء التلقائي غير المسبوق ... فإذا كثر تداوله بالإشارة إلى مضمون واحد ... يضيق إيحاءه بما ينتابه من ابتذال، ويصبح أقرب إلى الدلالة العرفية منه إلى الإشارة النفسية" [92]، والغماري هنا أكسب هذه الرموز معان أخرى غير معانيها الأولى، إلا أن غايته الحقيقية على ما يبدو ليس التجديد في دلالاتها فقط لتحقيق الإنتاجية الدلالية، وإنما ضرب هذه المنظومة الثقافية التي تؤمن بهذه الأفكار التي تخالف معتقداته .

ولأن الشاعر رفد من اللغة الصوفية كما ذكرنا آنفا فهو حتما يتقاطع مع المذهب السريالي؛ لأن السريالية تُعنى بالبحث في الوجود اللانهائي وتتجاوز المحسوس المجرد "فالحالة الشعورية بالنسبة للسرياليين ليست إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق، ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة وقد تحررت من طغيان المنطق أن تقيم بين أجزاء الواقع صلات جديدة، ونظاما آخر، وهو غير متوقع دائما"[93].

فإذا كان الصوفي قد تجاوز اللغة العادية للبوح بمواجده إلى لغة الرمز والإشارة التي تثلج صدره وتبلغ مراده، نظرا لشاسعة دلالتها ومرونة انزياحاتها التي تبقى دائما في حاجة إلى التأويل، فإن السريالي أيضا يصدم بلغته التي تفسح المجال لعوالم اللاوعي، والأجواء الماورائية التي تسعى إلى التخلص من سلطة العقل:

أَمَا رَفَّتْ رُمُوزٌ .. كم رَعَيناهَا

يَضمُّ الكونُ والأَضْوَاءُ وَالإيحَاءُ جَفْنَاهَا

نُسَافرُ فِي حَنَايَاهَا

نُفَتِّشُ عَنْ مَعَانِ الشَّوق والإيمَانِ والتَّوحِيدِ وَالوِحْدَةْ

وَتَنْبُتُ غُرْبَةٌ فِينَا مَدًى ..

يَتَسَكَّعُ العَدَمُ

تُضَاجِعُهَا على الأَبْعَادِ رُؤْيَا مَرَّةً .. سَأَمُ[94]

[92] محمد فتوح أحمد،الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة القاهرة ط3 ، 1984، ص 328- 329.
[93] إليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 123.
[94] الغماري، أسرار الغربة، ص44.

فلغة النص محسوسة مستقاة من اللغة السريالية، وعباراتها واضحة فيه: يضم الكون، تنبت غربة فينا، يتسكع العدم، تضاجعها... رؤيا... سأم، إنها لغة برزخية بالمفهوم الصوفي على أساس أن صورها غالبا ما تقوم على بنية تجمع الحسي بالمعنوي، فالكون والغربة والعدم والرؤيا والسأم، كلها مفاهيم مجردة ولكن فجأة تدب فيها الحياة، فتغدو كائنات حية تحس وتشعر فيتجسد المعنوي في صورة محسوسة.

إن الشاعر الغماري لم ينتسب إلى مدرسة فنية معينة، ولم يكن حكرا لواحدة دون أخرى، وإنما نهل من كل المدارس، واستفاد من تشكيلاتها الفنية المتعددة وذلك بحسب الحاجة والغاية، فأكسبت شعره عمقا وتفتحا وجمالية وتنوعا في تقنيات اللغة والتصوير، وفتحت أمامه آفاقا متعددة في طريقة تناول الموضوع؛ فمن المباشرة والمنطقية في الكلاسيكية إلى التلقائية في التعبير واللغة المشرقة دون إغراب أو وعورة في الرومانسية، إلى الاستعانة بالمبادلات الرمزية وما تمنحه من إيحاءات ودلالات، ثم اللغة السريالية التي تتسم بالعمق والتجريد والمعاني القصية، بإلباس الدوال مدلولات لا تستوعبها اللغة الواصفة العادية. كما تراوحت قوالبه الشعرية بين القديمة والحديثة، فقد نظم الشعر العمودي كما استفاد من تجربة الشعر الحديث من خلال كتابة قصيدة التفعيلة، إلا أن الشكل العمودي هو المسيطر في دواوينه. ولكل ما سبق ذكره يمكننا القول أن الشاعر الغماري ذو مرجعية فنية متعددة ومتنوعة في الشكل والأسلوب، وهو لم يكن خادما لمذهب معين أو اتجاه محدد، بل كانت كل المذاهب الفنية في خدمة فكرته ومبدأه وهدفه.

الفصل الثاني
التناص الديني

توطئة

يعد القرآن الكريم والحديث الشريف رافدين مهمّين من روافد التجربة الشعرية لدى معظم الشعراء، فلقد سيطرا على مساحات واسعة من خارطة الشعر العربي، وتداخل كل منهما مع النسيج الشعري للنصوص، وباتا يشكّلان بنية فنية يسع مستوى التركيب، ومستوى البناء، وبؤرة مركزية تشع منها الإيحاءات وتتوالد، وذلك بسبب الترسبات الدينية في أعماق الشعراء التي تبدو كخيوط ضوئية خفية تلوح عن بعد، والتي جاءت نتيجة للعوامل الداخلية التي نشأ عليها هؤلاء، أو تحت ظروفها الموضوعية، ولقد أدى هذا الاتكاء على النصوص الدينية إلى جعل النصوص الشعرية نصوصا لها هيمنة قوية، وسلطة تأثيرية عجيبة، انتقل فيها الخطاب الشعري إلى رؤية يقينية لا تقبل الشك فيها[1].

و لازال الشعراء يبدعون لحظات إيمانية مضيئة بصفاء هذا الموروث الديني ، فلا يجدون سوى هذا الملجأ، ليستلوا منه عبارات وألفاظ ومعان تشكل دلالات وإيحاءات تنصهر في ذواتهم، فتترجم في إبداعاتهم؛ لأن الدين مصدر الهام للذات الشاعرة تتفيأ ظلال لغته، وتنهل من ينابيعه المختلفة، وتتزود ما شاء الله لها من إعجازه، وتنوع أساليبه، واختلاف إشاراته، ووفرة مخاطباته [2].

ولقد استفاد الشاعر مصطفى الغماري من هذا الموروث الديني فيما يخص القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكان له نصيب من تلك الأساليب الفياضة التي جعلت تجربته الشعرية تتألق بالتجدد، فيستمر نفاذها المؤثر في نفس المتلقي، وهذا ليس بالأمر الغريب عن شخصية الغماري، فلقد نشأ في كنف أسرة متعلمة متدينة، وتتلمذ على يد والده الذي كان يزاول مهنة تدريس القرآن الكريم كما ذكرنا سابقا، فلا عجب أن تلتصق في ذاكرته آيات القرآن الكريم، وأن ترسخ بنية اللغة العربية وأسسها المتينة في أعماق هذا الطفل الصغير.

---

[1] أنظر: ميخائيل باختين، قضايا الفن والإبداع عند دستوفسكي، ترجمة: جميل ناصف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط 1، 1986 ، ص15.16.

[2] أنظر: محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، المفهوم والتجليات، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط 1، 2001 ، ص 156.

وسأحاول الكشف عن هذا الحضور الديني في دواوين الشاعر الغماري، وكيف استلهم من القرآن الكريم سواء تركيبه، أو معانيه، أو شخصياته، ثم كيف تفاعل الشاعر مع نصوص الحديث الشريف، وتناص مع مضامينه ولغته، انطلاقا من كون هذان النصان يمثلان قمة البلاغة والثراء في المعاني والألفاظ، مما يجعل استدعاءهما يسهم في تقوية النص الشعري الغماري، عن طريق التصوير، وتجلية الأفكار، والتأثير في نفوس المتلقين .

إذا يضم هذا الفصل مبحثين يتم معالجتهما وفق الترتيب التالي:

1- التناص مع القرآن الكريم
2- التناص مع الحديث النبوي الشريف

المبحث الأول: التناص مع القرآن الكريم:

لا يختلف اثنان في أن نزول القرآن كان حدثا بارزا بكل ما تحمله الكلمة من معاني، وأنه قد أثر في الحياة العربية والإسلامية تأثيرا قويا شمل كل مجالات الحياة، وأن اللغة العربية قد انتعشت بنزوله وشهدت تطورا كبيرا بما حباها من أنواع البلاغة وصور الفصاحة وروائع الأمثال وطرق التعبير التي أغنتها وأَثْرَت حصيلتها من الأساليب الرفيعة. ومنذ ذلك الحين والقرآن الكريم مائدة مبسوطة للمبدعين والموهوبين من الأدباء والشعراء ينهلون منه ما شاءت لهم قرائحهم من أطايب الكلام وأفانينه، ويمدهم بما يزيد إبداعهم رونقا وجمالا، وقوة وإيحاءً، وهو يعدّ بحق: "رافدا غنيا ومنهلا عذبا للشعراء، استقوا منه، واستثمروا طاقاته بما يدعم ويساند تجاربهم الشعرية ومواقفهم الفكرية"[3].

ولم يستطع كرّ الدهور ومر العصور أن ينال من المقام السامي الذي احتله القرآن الكريم في تأثيره على المبدعين، حيث ظل مصدر إلهام أساسي، ونبع عطاء لا ينضب، يجد عنده الشعراء والأدباء على اختلاف عهودهم ما يدعم رؤاهم، ويروي غليلهم إلى جمال القول وقوة التعبير ومتانة الأسلوب وعمق الإيحاء.

ولم يشذ الغماري في هذا عن الشعراء القدماء والمحدثين على السواء، حيث نلمس أثر القرآن الكريم في أشعاره واضحا جليّا، ونلمحه في ثنايا قصائده بأشكال مختلفة، ونقف على مواضع كثيرة تتناص فيها أشعاره مع كتاب الله فتضفي على المعاني ظلالا خاصة تستوحيها من اللفظة القرآنية ذات الأبعاد الإيحائية الغزيرة، والدلالات المكتنزة العميقة.

والمتأمل لشعر الغماري يجد أنه يستمد رؤاه من القرآن الكريم باستحضاره لبعض آيه في سياق تأملاته لواقع الأمة وموقفه منه، كما يتخذ من شخصياته القرآنية منطلقا لمضامين نصوصه، وينسج بأشعاره قالبا لغويا، يكتسب جماليته من جمالية اللغة

[3] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط 1، 2011، ص 119.

القرآنية الغنية بطاقات لا تنفذ، وأسلوب فني معجز، لذلك فإن توظيف التناص القرآني في شعر الغماري جاء على ثلاثة أصناف:

أولا: التناص القرآني الإشاري.
ثانيا: التناص القرآني الاقتباسي.
ثالثا: التناص مع الشخصيات القرآنية.

أولا: التناص القرآني الإشاري

يبدو من العنوان أن هذا النوع من التناص لا يلجأ فيه الشاعر إلى النص القرآني استدعاء مباشرا، بل يستلهم الشاعر لفظة أو لفظتين لتوظيفهما في النسيج الشعري، فيشعر المتلقي بحضور النص الغائب بواسطة بعض مفرداته، وعدم حضوره في الوقت ذاته بسبب تباين السياقين، وكل ذلك يؤدي إلى تكثيف التجربة الشعرية، وإيجاز التعبير؛ حين يميل الشاعر بلغته صوب آفاق التحليق بواسطة الإشارة القرآنية والإيماء بها، فتكسب النص الشعري غناه وكثافته التعبيرية، وتعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة وسياق المعنى[4].

ففي قصيدة "أصون الهوى" يستحضر الشاعر كلمتي (المهل والغسلين) ليعبر بهما عن حياة الرذيلة والسقوط الأخلاقي الذي تعيشه أمته، وما يعتريها من فساد وانحلال، وأن هواه نظيف عفيف طاهر لا يشبه في وجه من الوجوه هذا الواقع المتردي الذي يعيشه غيره من طلاب اللذة المحرمة والشهوات، يقول:

أصون الهـوى مـن عـالَم متخثِّـر حُمَيَّـاهُ .. هِجِّيـراهُ مُهْـلٌ وغِسْـلِينُ[5]

[4] انظر: محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص10.
[5] الغماري، بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، أبريل 1985م، ص 39.

نلمح في هذا البيت الأثر القرآني جليا فقد استلهم الشاعر قوله تعالى: **{فَلَيْسَ لَهُ الْيَوْمَ هَاهُنَا حَمِيمٌ، وَلا طَعَامٌ إِلاَّ مِنْ غِسْلِينٍ، لا يَأْكُلُهُ إِلاَّ الخاطئون}**[6]، والغسلين هو: "صديد أهل النار الذي هو في غاية الحرارة، ونَتْنِ الريح، وقُبْحِ الطعم ومرارته"[7]، ومن قوله تعالى:**{إِنَّ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ، طَعَامُ الأَثِيمِ، كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ، كَغَلْيِ الْحَمِيمِ}**[8]، يقول السعدي في تفسيره: "كالمهْلِ أي كالصَّديد المُنْتِنِ، خبيثِ الرِّيحِ والطعم، شديد الحرارة"[9]، والكلمتان توحيان بكل معاني القبح والبشاعة لتتناصان تآلفيا مع معنى البيت، وقد وفّق الشاعر في توظيفهما للدلالة على انطلاق الغرائز المريضة والشهوات المنفلتة عند أصحاب الهوى المنحرف، وضمّنهما كل ما تحتويه اللفظتان القرآنيتان من المعاني الكثيفة التي تثيرها في النفوس، بحيث نشعر إزاءها بالتقزز والنفور؛ لأن "التناص الإشاري يتميز بقدرة كبيرة على التكثيف والإيجاز، مع الدقة في التعبير، حيث تثير المفردة المستحضرة وجدان المتلقي ومشاعره، وتنقله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة، وبأقل قدر ممكن من الكلمات "[10].

وتتناص كلمة المهل مرة أخرى مع أشعار الغماري في موضع آخر، وتكتسي المعاني ذاتها من إدمان على الموبقات والرذائل التي جاءتنا من الغرب:

إِنْ غَرَّبَـــتْ سُـــودُ الصُّـــخُورِ وَعَـــاقَرَتْ صَـــدَأً وَ مُهْـــلاَ[11]

ويستثمر الشاعر الدلالة القرآنية في نصوصه مرة أخرى، وها هو في قصيدة "عِش بالكتاب" يتكئ على مفردة قرآنية أخرى توائم حالته الشعورية إزاء الفئة المتسلطة في وطنه التي قد تحرق الأخضر واليابس في سبيل تحقيق مآربها، يقول:

---

[6] الحاقة: 35 إلى 37.
[7] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الله بن المعلا اللويحق، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط 2 ، 2002م، ص 1043.
[8] الدخان: 43 إلى 46.
[9] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 913.
[10] أحمد طعمة الحلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، الهيئة العامة السورية للكتاب،2007، ص181.
[11] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 77.

مـــا سَـــلْمُهُم سَـــلْمٌ .. ولا أيَّـــامهُمُ يـــومٌ .. ولا تشـــريبهم تثريـــبُ!![12]

فالبيت الشعري يتناص بكلمة تثريب مع قوله تعالى عن يوسف وإخوته: **{قَالَ لاَ تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ}**[13]، وقد جاء في تفسير هذه الآية: "فسمح لهم سماحا تاما من غير تعيير لهم على ذكر الذنب السابق، ودعا لهم بالمغفرة والرحمة وهذا نهاية الإحسان الذي لا يتأتّى إلا من خواص الخلق وخيار المصطفين"[14] فإذا كان يوسف عليه السلام قد سامح إخوته ونسي بحسن خلقه وكرم نفسه ما ألحقوه به من الأذى النفسي والجسدي، فإن هذه العصابة الفاسدة التي يتحدث عنها الشاعر لم تترك لأحد المجال لأن يعذرها أو يلومها بسبب إسرافها في خدمة مصالحها الشخصية الضيقة وإرواء شهواتها وغرائزها الدنيئة على حساب كرامة الأمة وقيمها وثوابتها ومقوماتها الحضارية وتاريخها المضيء، فجريمة هذه الفئة الضالة أعظم عند الشاعر من جريمة إخوة يوسف، لأنها جريمة بحق ماضي الشعوب وحاضرها ومستقبلها.

فبلغة فيها سمو التصوير يصلنا الشاعر بذلك العالم السامي من خلال التناص الإشاري مع تلك الألفاظ التي يستلهمها من القرآن الكريم، واستطاع أن يلون بها مقاطع من شعره، وأن يضفي عليها لونا جديدا وأبعادا جمالية معنوية، وكل هذا يعود إلى الترسبات الثقافية العالقة في ذاكرة الغماري، والتي تبدو كخيوط ضوئية تلوح عن بعد، ولعل هذا ما يذهب إليه حسن محمد حماد حين يقول :إن" البحث في تخلق النص من خلال تداخلاته النصية يدخلنا مباشرة إلى ترسباته وأعماقه متجاوزين بذلك السطوح النصية اللامعة في جسد النص التي تبدو كقمم الثلج التي تخفي النصوص الأساسية المكونة له، تلك النصوص المتقاطعة والمتصارعة داخل الذات المؤلفة"[15].

---

[12] المصدر السابق، ص 83.
[13] يوسف: 92
[14] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 468.
[15] أمير حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط 2 ،1983، ص80.

ولا يزال الشاعر يتعايش مع النصوص القرآنية ويتقاطع معها بمعاني ودلالات مختلفة بما يتلاءم وتجربته الشعرية، يقول في بيت آخر من أبيات القصيدة السالفة الذكر:

هيهـــاتَ مـــن عَشِـــقَ الضَّـــلالة يرعـــوي أو مَـــنْ تـــولَّى كِبْرَهـــا ســـيتوبُ[16] !!

فهو يتناص مع قوله تعالى: {**إِنَّ الَّذِينَ جَاؤُوا بِالإِفْكِ عُصْبَةٌ مِّنكُمْ لا تَحْسَبُوهُ شَرًّا لَّكُم بَلْ هُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ لِكُلِّ امْرِئٍ مِّنْهُم مَّا اكْتَسَبَ مِنَ الإِثْمِ وَالَّذِي تَوَلَّى كِبْرَهُ مِنْهُمْ لَهُ عَذَابٌ عَظِيمٌ**}[17]، وفيها إحالة إلى حادثة الإفك التي اتُّهِمَت فيها أمُّ المؤمنين عائشة رضي الله عنها في شرفها، والتي تولَّى كبرها رأس المنافقين أبيّ بن أبي سلول، وفي تناص البيت مع الآية القرآنية إشارة إلى أن هذه الفئة الفاسدة مازال نسلها ممتدا إلى الآن، يعيث في الأرض فسادا وينشر الضلال والبهتان، لأنها فئة انغمست في أوحال الرذيلة وألِفَتْها وطابت لها هذه الحياة المَهينة وبات من المستحيل أن تتحوَّل عنها أو تتوب من ضلالها، والتناص عن طريق الإشارة إلى هذه اللفظة قرّب المعنى الذي رامه الشاعر وجسّده في أوجز التعبير؛ فمعاني الفجور والنفاق والكذب والادعاء والبهتان، كلها مكتنزة في هذه اللفظة التي غدت بؤرة دلالية تتولّد منها كل هذه الدلالات، لذلك فاستحضار هذه المفردة القرآنية لم يكن للزخرفة اللفظية فقط وإنما إغناء للموقف وتعميقا للفكرة التي يرمي إليها الشاعر فضلا عما يحفظه الحضور القرآني في النصوص الشعرية من كثافة دلالية بلاغية وإيحائية.

ومن استلهام التناص عند الشاعر أيضا حين يجمع في القصيدة نفسها بين لفظين قرآنيين يختلفان في المعنى لكنهما يتكاتفان لتأدية معنى أعمق وأكثر دلالة باجتماعهما في سياق واحد:

[16] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 84.
[17] النور: 11

وأَفْنَـــى وأَفْنَـــى حيـــثُ لا حيـــثُ .. إنَّنِـــي

أنـــــا الحـــــبُّ .. والأحقـــــاد ضِـــــغْثٌ وسِـــــجِّينُ[18]

فقد وردت كلمة سجِّين في قوله تعالى: **{كَلاَّ إِنَّ كِتَابَ الْفُجَّارِ لَفِي سِجِّينٍ، وَمَا أَدْرَاكَ مَا سِجِّينٌ، كِتَابٌ مَّرْقُومٌ}**[19]، والسجين هو المكان الضيق الضنك[20]، بينما وردت كلمة الضغث في قوله تعالى: **{وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَاضْرِب بِّهِ وَلا تَحْنَثْ}**[21]، والضغث هو حزمة الشماريخ كناية عن خفتها وقلة نفعها[22]، والكلمتان تحيلان إلى معانٍ سلبية استثمرها الشاعر ليشير بها إلى ما يستهدف حبه الطاهر وهواه العفيف الذي يحمل كل معاني الحق والجمال والخير والسمو من أحقاد وضغائن ومكائد ترمي إلى تشويهه أو طمسه؛ فلقد لجأ الشاعر إلى التحاور بين نصه ونصين قرآنيين من خلال استدعاء هذه المفردات التي يتبدى مغزاها في التعبير عن التجربة الذاتية له فأكسب خطابه الشعري إضاءة ولونا من التعالي والسمو، تمنحه قدرات إضافية ليمارس فاعلية في التعامل مع الواقع.

ويواصل الغماري التحليق في أجواء القرآن الكريم، وها هو يستلهم منه مرة أخرى زادا لحياته ولفنه، يقول في قصيدة "أمدُّ إليكِ الأغاني":

وأتلـــو ســـورة الإســـراء .. أتلـــو

فتُوغـــل فـــي دمـــي شـــفقا .. وتســـري[23]

[18] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 42.
[19] المطففين: 7 إلى 9
[20] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 1079.
[21] ص:44
[22] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، المرجع السابق، ص456.
[23] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص29.

فالشاعر يستدعي في هذا البيت سورة الإسراء لما تضمنته من بشارة ووعد صادق بانتصار المؤمنين على المعتدين من بني إسرائيل، فهي مبعث الأمل وخيط الرجاء الذي يتمسك به المسلمون في عصر تكالبت فيه عليهم قوى الباطل، وبغى فيه اليهود وطغوا وأسرفوا في الظلم والعدوان دون أن يجدوا رادعا يردعهم. ففي هذه السورة يؤكد المولى عز وجل أن بني إسرائيل سيعلون في الأرض علوا كبيرا، ويفسدون فيها فسادا عظيما، وأن الله سيضع نهاية لهذا العلوّ والطغيان على يد عباده الصالحين عندما يحين الأجل الذي قدّره، يقول تعالى مخاطبا بني إسرائيل: **{فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الآخِرَةِ لِيَسُوؤُواْ وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُواْ الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُواْ مَا عَلَوْاْ تَتْبِيرًا}**[24].

من الواضح أن الشاعر قد ملئت نفسه بأصداء السورة السابقة، فأسال على قرطاسه تلك الأصداء دعوة إلى الوثوق بالله سبحانه وتعالى بأنه سيصدق وعده، واستدعاء سورة الإسراء وآياتها الكريمة في النسيج الشعري هنا جاء "عن طريق التآلف بين لغة القرآن ولغة الشعر والانسجام بين الموضوع الشعري ومعادله المضمون القرآني "[25].

وتلفت نظرنا كلمة "زَبَدْ" التي وردت في قوله تعالى: **{أَنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَّابِيًا وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاء حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِّثْلُهُ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاء وَأَمَّا مَا يَنفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ}**[26]، والتي تتكرر بشكل لافت للنظر في كثير من قصائد الغماري. والزبد هو ما يطفو على سطح الماء بعد نزول الأمطار وجريان السيول أو ما تقذف به الأمواج على الشاطئ من فقاعات الماء. وهذا الزبد في جريانه فوق الماء:"نافِشٌ، رابٍ، منتفخ، والماء من تحته سارب ساكن هادئ، لكنه هو الماء الذي يحمل الخير والحياة... فالباطل يطفو ويعلو وينتفخ ويبدو رابيا ولكنه بعدُ زبد أو خَبَث، ما يلبث أن يذهب جفاءً مطروحا لا حقيقة له ولا تماسك

[24] الإسراء: 7
[25] محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص155.
[26] الرعد:17

فيه، والحق يظل هادئا ساكنا وهو الباقي في الأرض كالماء المُحْيِي"[27]. ومن وحي هذه المعاني وظف الغماري هذه اللفظة القرآنية التي تتناص مع أشعاره، وهو في كل مرة يضيف إليها صفة من الصفات التي توسع معنى الزبد وتعمق مفهوم التفاهة فيه. يقول في قصيدة "غنّيت جرحك":

أَغْرَاهُ بالوَرْدِ ما يلقَاهُ مِنْ زَبَدٍ مُرٍّ .. وإيغالُنَا المسبيُّ .. أَغْرَاهُ[28]

فالزبد في هذا البيت بالإضافة إلى معناه السلبي الذي يحيل إلى التفاهة والعبثية واللاجدوى مرٌّ الطعم أيضا.

وفي قصيدة "أفعانستان المجاهدة" نجد أن الزبد عند الغماري غدّار لا أمان له:

لاَ اللَّيْـــلُ يَصْـــلُبُهُ .. وَلاَ زَبَـــدٌ مُتَخَثِّـــرُ الأَبْعَـــادِ غَـــدَّارُ![29]

وفي قصيدة "قدر المسافة أن تسودي"يكون الزبد بليدا وهو فوق هذا زبد نفايات، فالخبث فيه مضاعف:

وَيُلَمْلِمُـــونَ الشِّـــعْرَ مِـــنْ زَبَـــدِ النُّفَايَـــاتِ البَلِيـــدْ[30]

وفي قصيدة "لن يقتلوك " يقرن الزبد بصفة الحقير فتتعمق الدلالة أكثر، فيقول:

[27] سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، ط 7، ج 4، ص 2054.
[28] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 18.
[29] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 102 .
[30] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 140.

مَـــا زِلْـــتُ فـــي أَبْعـــادِكِ الخضْـــرَاءِ أرْتَقِـــبُ النَّفِيـــرْ
يَهَـــبُ المُعَانَـــاة الولُـــود.. ويصـــلُبُ الزَّبَـــدَ الحَقِيـــر[31]

وهو في موضع آخر من القصيدة زبد هجين يحيل إلى مَن باعوا أصالة الأمة وتراثها العريق واستبدلوا ذلك كله بنفايات الأفكار والنظريات المستوردة:

وابْنِ عَلَـــى أَشْـــلاَءِ مَـــنْ بـــاعُوا الأَصَـــالَة
بَـــاعُوكَ بالزَّبّـــدِ الهَجـــينِ وبـــالوُعُود وبالوَعِيـــدْ[32]

وفي قصيدة"حطم القيد" يقول:

رُبَّ فـــنٍّ أهـــوَى علـــى زبـــد الأر ضِ وآوى إلـــى الضَّـــيَاعِ المديـــدِ[33]

وفي قصيدة يا أيها الشهداء" يقول:

حُجَـــجٌ عَلَـــى زَبَـــدٍ تَـــذُوبُ وبعـــدَها نَـــارٌ بـــأَوْزَارِ الطُغَـــاةِ تُضَـــرَّمُ[34]

لقد تعددت أنماط التوظيف والتناص والمصاحبات الدلالية النصية التي أفاد منها الشاعر وهو يتفيأ ظلال هذه الآية القرآنية، حيث تفتح كلمة "زبد" بؤرة دلاليـــــة تتدفق منها المعاني وتتجدد لتتساوق والتجربة الشعرية والشعورية للشاعر، فارتقى النص الشعري بذلك من البوار واللاإنتاجية إلى نص خصب تتولد منه الدلالات

[31] الغماري،لن يقتلوك، مطبعة البعث، قسنطينة (الجزائر)، 1980، ص12.
[32] المصدر السابق، ص27.
[33] الغماري، قصائد منتفضة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2001م، ص 46.
[34] المصدر نفسه، ص 77.

والإيحاءات "وهنا تتبدى الوظيفة الأساسية والجمالية للتناص القرآني في الشعر، في تأسيس لغة جديدة طافحة بحيوية دافقة، ومشحونة بطاقات عظيمة تكسب النص الشعري رونقا جماليا، وثراء فنيا، وصدقا قويا"[35].

إن استلهامات الشاعر، واستمداداته من القرآن الكريم واضحة في قصائده، استيحاء لمضامين الآيات القرآنية أو فكرها أو استعارة لبعض المفردات فيها، وهذا التعدد التناصي يغني الدلالات الإيحائية لشعره الإسلامي الذي هو السمة الأولى لنتاجه على مدى عقود من عمره الشعري.

ويستدعي الغماري في أشعاره "عجل اليهود" الذي حكى عنه القرآن الكريم وهو يستعرض قصة بني إسرائيل، وكيف استبدلوا عقيدة التوحيد التي جاء بها موسى عليه السلام بوثنية العجل الذهبي عندما ذهب إلى ميقات ربه، ويشير في قصيدة "ليلى المقدسية مهري بندقية" إلى إحراق موسى عليه السلام للعجل ونسفه في البحر:**{وَانظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِفًا لَّنُحَرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنسِفَنَّهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا}**[36]، على اعتبار أن الأول يمثل الحق بينما يمثل العجل الباطل والانحراف، ويسقط هذه الحادثة على الواقع الفلسطيني فيدعو أصحاب الأرض إلى إحراق عجل اليهود في باحة الأقصى ليستعيدوا حقهم المغصوب:

أَجْدِرْ بنَــارِ الحــقِّ أنْ يَصْــلَى بهــا
عِجْـــــلُ اليهُـــــودِ وإِن، يَخُـــــرْ أَو ينْخُـــــرِ[37]

وفي القصيدة نفسها يعيد ذكر عجل اليهود في سياق تبشير أهل الحق والمرابطين بأنهم منتصرون لا محالة بوعد الصادق الذي لا ينطق عن الهوى، والذي قال عليه الصلاة والسلام "لتقاتلن يهود":

[35] محمد إسماعيل إبراهيم، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي القاهرة، ط2، 1969، ص60.
[36] طه: 97
[37] الغماري، قصائد منتفضة، ص 44.

"لَتُقَــاتِلُنَّ يهُــودَ" فاحمِــل واحتَمِــلْ واشْــرُد بعِجْلِــكَ أيُّهــا الخَيْبَــرِيّ[38]

فنهاية هذه المواجهة ستكون بخروج المغتصب اليهودي من الأراضي العربية فارّا بباطله وبهتانه وهو يجر أذيله الخزي لتعود الحقوق إلى أصحابها، كما خرج أجداده عقب غزوة خيبر على يد رسول الله وصحابته فتطهرت المدينة المنورة من أرجاسهم، وقد شكّل هذا التداخل بين النصين تفاعلا خلاقا غرضه التوحد والالتحام بالنص الأول مع إضفاء هالة من القدسية على النص الشعري، وتعزيز موقف الشاعر ورؤيته عند المتلقي كون النص الديني وسيلة حجاجيه مقنعة وقوية لدى جمهور عريض.

ومن الألفاظ القرآنية التي تقابلنا في أشعار الغماري وتتناص مع أبياته كلمتي رفرف وعبقري اللتان وردتا في قوله تعالى: **{مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ}**[39] والرفرف الخضر هي البُسُط الفاخرة والطنافس الوثيرة والعبقري الحسان هي الزرابي والفرش المنسوجة نسجا بديعا والموشاة بالألوان الزاهية التي تأخذ بالألباب حتى لكأنها صُنِعَت في أرض عبقر من بلاد الجن لجمالها الأخاذ[40]، يقول في قصيدة "عين اليقين":

تتساءلين وأَنْتِ أَدْرَى بالسُّهُولِ وبالنُّجُــود

بالعَبْقَرِيَاتِ الحِسَانِ علَى رَفَارِفَ مِنْ وُعُودْ [41]

فالشاعر في البيت السابق يوظف الدوال القرآنية "رفرف وعبقري" بواسطة التناص الإشاري واللتان توحيان بمعاني النعيم ومنتهى الرفاهية والعيش الرغيد، وهذا

[38] المصدر السابق، ص 28 .
[39] الرحمن: 76
[40] أنظر: عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 980.
[41] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص87.

التوظيف الجديد يقابل الوظيفة المعنوية لهما في النص القرآني، ويبني لهما دلالات جديدة تلاءم موقفه ورؤيته مما يجري حوله، فالرفرف والعبقري التي يتكأ عليها المسلم المعاصر ليست تلك التي وصفها الله ووعد بها أهل الجنة ثوابا لهم على صنيع أعمالهم، وإنما رفارفهم وعبقرياتهم هي الوعود الكاذبة والشعارات الخاوية والأيديولوجيات الزائفة التي لا تسمن ولا تغني من جوع، فسرعان ما ستميد بهم وتطرحهم أرضا. فالغماري استعار الملفوظات القرآنية ليعلن بها المفارقة في نصه؛ حيث النص الغائب يوحي بظلال الاطمئنان والسعادة الأبدية ونيل المراد، والنص الحاضر يوحي بعكس ذلك: ضياع وخوف مستمر ووحدة قاتلة تنغص حياة المسلم المعاصر فكريا وروحيا.

وتتوالى الألفاظ القرآنية ذات المعاني المميّزة والظلال الفريدة في دواوين الغماري تتناص مع أشعاره وتضفي عليها نكهة خاصة بما تستدعيه من دلالات وإيحاءات، ومنها كلمة "عُروة" التي وردت في قوله تعالى: **{فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىَ لاَ انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ}**[42]، والتي ضمّنها الشاعر بيته في قصيدة "لسنا بغير الضاد نلتئم":

باسْـــمِ الحَضَـــارَةِ كَـــمْ دَمٍ سَـــفَحُوا حُـــرٍّ وكَـــمْ مِـــنْ عُـــرْوَةٍ فَصَـــمُوا[43]

فقد جاء التناص في المثال مخالف لدلالته الأصلية وذلك بين "العروة لا انفصام لها وعروة فصموا" وهو تناص إشاري بتقنية التخالف يوحي بمدى الجمالية الفنية التي آمن بها الشاعر، وجعلها من باب التشبيه المقلوب.

ويستعير الشاعر من النص القرآني أيضا كلمة الكلالة التي وردت في قوله تعالى: **{يَسْتَفْتُونَكَ قُلِ اللَّهُ يُفْتِيكُمْ فِي الْكَلاَلَةِ}**[44]، فيقول:

[42] البقرة: 256
[43] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 50.
[44] النساء: 176

إنِّـــي ورِثْـــتُ الـــوَارِثينَ كَلاَلَـــةً وَغَنِيـــتُ مـــنهُم بالأَجَـــلِّ الأَكْبَـــرِ[45]

والتي استخدمها الشاعر للدلالة على الرجل الانتهازي الذي يتحيَّنُ الفرص لكي يستولي على ما تطاله يديه من خيرات الآخرين التي لا حق له فيها أصلا، لأن لها أصحابها، تماشيا مع المعنى القرآني الذي يعبّر بالكلالة للدلالة على الرجل الذي يموت ليس له وارث قريب من ولد أو والد فينتقل إرثه إلى من سواهم، والشاعر فجر من اللفظة القرآنية الدلالة التي تواءم حالته الشعورية الخاصة أي أن التناص هنا قد تم من خلال ثنائية الغياب والحضور: حضور اللفظة القرآنية وغياب دلالتها الأولى.

لقد استفاد الشاعر الغماري من كل الحمولات المعرفية والدلالية التي يتفرد بها القرآن الكريم بغية كسر رتابة اللغة من جهة، ومنحها قدرة على التبليغ والتأثير في المتلقي من جهة أخرى، وها هو يواصل الامتياح من هذا المعين القدسي من خلال لفظة "منضود" التي صوَّر بها القرآن الكريم نعيم الجنة وجزاء أصحاب اليمين فيها في قوله تعالى: **{وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ، فِي سِدْرٍ مَّخْضُودٍ، وَطَلْحٍ مَّنضُودٍ}**[46]، وتتألق هذه اللفظة في بيت الغماري:

لُغَةُ الأَنْبِيَاءِ مَـــا أَتْـــرَفَ المَعْـــ نَـــى بِلَفْـــظٍ مُرَصَّـــعٍ منْضُـــود[47]

قال السعدي: "الطلح معروف، وهو شجر (كبّار) يكون بالبادية تُنَضَّدُ أغصانه من الثمر اللذيذ الشهيّ"[48]، فالمنضود هو المضموم بعضه إلى بعض باتساق، والشاعر قام بامتصاص الدلالة الأولى للكلمة ثم توظيفها في سياق جديد ليعبِّر بها عن اللغة

[45] الغماري ، قصائد منتفضة، ص16.
[46] الواقعة: 27
[47] الغماري، قصائد منتفضة، ص48.
[48] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 98378.

العربية المرصّعة الجميلة التي تجمع بين ثراء المفردات ودقة المعاني وهو ما تفرّدت به عن باقي اللغات الأخرى، وكلمة منضود تختصر كل هذه الدلالات بالنسبة للشاعر، وبذلك فالتناص عند الغماري ليس مجرد استحضار للألفاظ القرآنية وتوظيفها دلاليا لإضفاء جمالية على النص الشعري "بل هو عملية اختراق مقصود للبنية اللغوية القارة في الذهن، في شكل إشعاعات دلالية تجعل الماضي الجميل المستعار شعوريا أو لا شعوريا يخلق فضاء مضيئا متداخلا متعدد الدلالة، ولذلك فإن الحضور الذهني المشترك بين إشارات النص التي يدركها المتلقي بعد أن يستدعيها المبدع هو الذي يقيم العلاقات، وينتج الدلالات، ويجعل النص بنية مفتوحة على الماضي وقارة على الحاضر، وتتحرك نحو المستقبل، وهذا يغير فكرة البنية المغلقة على الآتية ".[49]

وتتوالى الألفاظ القرآنية في أشعار الغماري وتتناص مع أبياته في مواضع أخرى لغرض تجلية الموقف الذي أراد التعبير عنه في القصيدة، وتقابلنا كلمة (زقوم) التي تفرَّد بها القرآن الكريم وأصبحت علما على شجرة الجحيم التي يأكل منها أصحاب النار" فنستشعر صلة الشاعر بالقرآن الكريم واستهدائه به، من خلال السياق الذي ترد فيه، مما يؤكد صدور الشاعر عن الاستخدام القرآني للمفردة واستحضارها منه" [50]، وتعزيزا للظلال السلبية لهذه الكلمة يوظفها الغماري للدلالة على ما يبذله المفسدون في الأمة من جهود لتمويه الحقائق وتزييفها وتصوير النكبات والهزائم في شكل انتصارات. يقول في قصيدة "الشهادة":

هَـلْ غَيْـرُ بُسْـتَانِ الجَحِـيمِ مُنَضَّـرًا زَرَعُـوا عَلَـى زَقُّومِـهِ الأَنْظَـارَا[51]

ويتابع الشاعر استثماره للنص القرآني في شعره من خلال عبارة (السبع المثاني) التي كنَّى بها القرآن الكريم عن سورة الفاتحة في قوله تعالى:{**وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ**

[49] عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، ص11 .
[50] شلتاغ عبود شراد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، مؤسسة الثقافة الجامعية، ط 2 ، 2008 م، ص78.
[51] المرجع السابق، ص 62.

سَبْعًا مِّنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ}[52]، وكلمة "العاديات" التي سمَّى بها الله سورة كاملة، واللتان أدرجهما الشاعر في أبياته في سياق الدفاع عن القرآن الكريم ضد من يعبثون به ويؤولون أحكامه وتعاليمه:

وَعَـــدَوْتُمُ بِالعَادِيَـــاتِ عَلَـــى الَـــذِ كْرِ وجَلَّـــتْ سَـــبْعٌ وَجَلَّـــتْ مِئُونَـــا[53]

لقد أدرك الغماري أهمية القرآن الكريم فنيا وفكريا، فراح يستحضره في أشعاره ويمتاح من دلالاته وإيحاءاته وفقا لتجربته الخاصة، وهاهو يستمد من الذاكرة القرآنية كلمة (تيهنا) التي تحيل إلى التيه الذي كتبه الله على بني إسرائيل بعد أن رفضوا الدخول إلى الأرض المقدسة التي كتبها الله لهم: **{قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الأَرْضِ فَلاَ تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ}**[54]، فالشاعر يستعيد بهذا التناص صورة تلك الفئة المارقة للتعبير عن صورة معاصرة مماثلة لتلك التي حدثت في عهد النبي موسى عليه السلام ويسقطها على زمنه الذي يعيش تيها آخر:

عَطَشٌ فِـــي النُّفُـــوسِ نُسْـــقَى بِـــهِ دَهْـــ
رًا كَأَنَّـــــا فِـــــي تِيهِنَـــــا "العَابِرُونَـــــا"[55]

يستثمر الشاعر اللفظة القرآنية فيقوم بامتصاص مدلولها الأول لينتج لها وظيفة معنوية جديدة تؤدي الدلالات المعاصرة التي يرومها وهي غربة المسلمين وتيههم عن دينهم وقيمهم وفضائلهم بسبب طغيان الفساد ومؤامرات العملاء، وهكذا تكون الإشارة

[52] الحجر: 87
[53] الغماري، قصائد منتفضة، ص 84.
[54] المائدة: 26
[55] الغماري، قصائد منتفضة، ص 92.

القرآنية طريقا سهلا له لطي مسافات طويلة من التعبير، حيث أنها تلهمة وتلهم المتلقي –على حد سواء– وتصور الموقف المراد إبرازه أدق تصوير.

ويصرح الشاعر من خلال كلمة (الغارمين) على أنه يشتغل في نصه على قوله تعالى: {**إِنَّمَا الصَّدَقَاتُ لِلْفُقَرَاء وَالْمَسَاكِينِ وَالْعَامِلِينَ عَلَيْهَا وَالْمُؤَلَّفَةِ قُلُوبُهُمْ وَفِي الرِّقَابِ وَالْغَارِمِينَ وَفِي سَبِيلِ اللَّهِ وَابْنِ السَّبِيلِ فَرِيضَةً مِّنَ اللَّهِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ**}[56]، وهي مشتقة من الغُرْمِ والغرام وهو ما ينوب الإنسان من شدة ومصيبة، وما يركبه من الدَّيْنِ بسبب سعيه في إصلاح ذات البين أو إصابته بعسر بعد أن غرم مالا[57] لمصلحة يقضيها من تجارة أو غيرها، يقول:

مِــزَقُ الحَيَــارَى التَّــائِهِينَ الراكضــين إلــى اللُّحُــود
الغَــاتِمِينَ مِــنَ السَّــرَابِ الغَــارِمِينَ مِــنَ الجُــدود[58]

إلا أن الشاعر وظف اللفظ القرآني في سياق سلبي يهدم به الدلالة الإيجابية الأولى ليصف بكلمة الغارمين كل المبهورين بالحضارة الغربية، الذين يتكالبون على قشورها ورذائلها ويرتكبون الموبقات ليحصلوا على ملذاتها المحرمة على حساب معاناة شعوبهم وشقائها.

ونختم هذا المبحث بكلمة تحضر بقوة في كثير من دواوين الغماري وهي (أمشاج) التي وردت مرة واحدة في القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى:{**إِنَّا خَلَقْنَا الإِنسَانَ مِن نُّطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا**}[59]، والأمشاج هي: "الأخلاط الممتزجة المتباينة الصفات، والمَشْجُ والمَشِيج: الشيء الخليط بعضه في بعض"[60]، ويوظفها الشاعر في مواطن شتى وهي تكتسي عنده معنًى يكاد يكون واحدا، وهو

[56] التوبة: 60
[57] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 390.
[58] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 88.
[59] الإنسان: 2
[60] إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة، الرياض، 2002م، ج 8، ص 285.

معنى سلبي يُخْتَصر في الفتن والقلاقل والاضطرابات واختلاط القيم وإهانة المقدسات، وقد فجر الغماري تلك المدلولات من خلال استدعاءه لهذه المفردة.

يقول في قصيدة "عِشْ بالكتاب":

فِــتَنٌ وَأَمْشَــاجٌ وَضِــغْثُ سَــفَاهَةٍ تُغْرِيــكَ بالصَّــهْبَاءِ .. وهِــيَ لَهِيــبُ[61]

والمعاني ذاتها تتردد في قصيدة براءة":

مَــــنْ صَــــيَّرُوا غَــــدَنَا مِئِينَــــا
مِزَقًــــا وَأَمْشَــــاجًا وَطِينَــــا
وَلِسَــــانُنَا مَسْــــخًا هَجِينَــــا[62]

ويقول في قصيدة "مقاطع من ديوان الرفض:

فَلْتَنْتَحِــــرْ يــــا كُفْــــرُ ..
يَــــا أَمشَــــاجُ!
وَلْتَنْكَسِــرْ يَــا صَــارِمَ الحَجَّــاجِ![63]

وهي دليل على الأوهام والضلالات والخرافات والأساطير:

وَإِنْ يَعْــرُ مِــنْ شَــوْقِ الحقيقَــةِ إِنْسَــانُ
وَغَامَــتْ بِأَمْشَــاجِ الأَسَــاطِيرِ أَجْفَــانُ

[61] الغماري ، بوح في موسم الأسرار، ص 84.
[62] الغماري ، مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص 72.
[63] المصدر نفسه، ص 26.

وفي قصيدة "الصوت والصدى" تدل على التفاهة والعبثية التي أصبحت تطبع حوادث الأيام:

يَـــا دَرْبُ وَالتَّـــارِيخُ أَمْشَـــاجٌ وَحَشْـــرَجَةٌ وَبُـــورْ !
كَلِـــمٌ تُصَـــاغُ.وخُطْبَـــةٌ تَعْـــرَى وَمِطْحَنَـــةٌ تَـــدُورْ![64]

وهي أيضا عَلَم على المقاومين للتراث والأصالة، العابثين بعراقة الأمة وأمجاد تاريخها المضيء:

وتَبَعْثَـــرِي يَـــا بَحَّـــةَ الأَيَّـــامِ، يَـــا أَمْشَـــاجَ (هَـــدْرِهْ)!
مَنْ حَطَّ (عُقْبَـــةَ) فـــي المَـــزَادِ ؟ وباسْـــمِ مَـــنْ مُلِّكْـــتِ أَمْـــرَه ؟!
وَأَرَاكِ يَـــا أَمْشَـــاجُ فِـــي الزَّبَـــدِ الهَجِـــينِ وَضَـــعْتِ كِبْـــرَهْ[65]

في كل الأبيات السابقة يعانق الشاعر الآية القرآنية، لينعكس ذلك على الجانب اللغوي له؛ حيث اتكأ على لفظة أمشاج ليتكرر ورودها في مواضع متعددة- كما رأينا- كلما كان السياق الشعري يروم ذلك المعنى، فقد اقتبسها كدالّة قرآنية، إلا أنه أكسبـــها

مدلولات خاصة به أو من إنتاجه لتحيل إليها؛ فالأمشاج كما أسلفنا الذكر الخليط بعضه في بعض دون إيحاء بصفة هذا الخليط في مدلوله إن كان سلبيا أو إيجابيا، إلا أن الغماري ساقها في مدلول سلبي حيثما اشتغل عليها، ولربما أوحى له تركيبها أو إيقاعها بهذه المعاني والإيحاءات، فالملاحظ هنا أن الشاعر قد ثار على دلالة النص الغائب، وفجره وأبطل مفعوله، وأنتج لنا دلالة جديدة لأن "المجال التناصي مجال حواري، وكل

[64] المصدر السابق، ص36.
[65] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 43.

حوار ينطوي على قدر من الصراع، ذلك أن النص ينجح، أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة في مجاله التناصي وتدميرها في نفس الوقت ... فالنص الشعري ينتج في حركة معقدة من تأكيد النصوص الأخرى، ونفيها في آن واحد"[66]، وقد تم ذلك عندما استُحضِر النص السابق في تجربة شعرية جديدة فثار على دلالة النص المشتغل عليه، لينزاح وتحل محله دلالة جديدة من إنتاج المبدع.

ثانيا: التناص القرآني الاقتباسي

إن الشاعر مصطفى الغماري لا يكتفي بالتناصات الإشارية مع آي القرآن الكريم بل يتجاوز ذلك إلى اقتباس بعض الصيغ والتراكيب القرآنية وهو ما يدعى بالتناص الاقتباسي، والذي يضمّن فيه الشاعر قصائده نصوصا مأخوذة من القرآن في شكل كامل أو جزئي، مع إجراء بعض التحوير في ألفاظها عند الحاجة، ثم يدمجها في نسيج قصائده حتى تصبح جزءً صميما من هذا النسيج، ويمزجها في بنية النص الداخلية فتُغْنِيه فنيا وفكريا، وتنفتح به على العالم العلوي وتؤسس لرؤيا شعرية مكثفة ذات دلالات إيحائية مؤثرة، كما تعمل على"تحفيز المتلقِّي وإضْفاء الحيوية والقيمة التفاعلية على التجربة الشعرية، وإكساب المعنى عمقا وتحفيزا، وتفاعلا خلاقا ما يجعله أكثر حضورا، وفاعلية في النفوس"[67].

وسأحاول أن أثبت وجود النص القرآني الغائب بتراكيبه في الدواوين الشعرية للغماري، وهذا يستلزم استبطان النص الحاضر للعثور على إيحاءات النص الغائب في ثنايا شعره حتى نقع على ذلك التناص الاقتباسي مع آي القرآن الكريم والتي يستحضرها الشاعر في قوله في قصيدة "وسَلِ الأمير":

أُسْـــــجُدْ لِرَبِّـــــكَ واقْتَـــــرِبْ وَإِلَيْـــهِ فِـــي الجُلَّـــى أَنِـــبْ[68]

[66] صبري حافظ ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1996، ص60.
[67] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص120.
[68] الغماري، قراءة في آية السيف، ص 11.

فقد حمَّل الغماري بيته عبارة "أسجد واقترب" كما وردت في قوله تعالى: **{كَلاَّ لا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ}**[69]، وهو في هذه الأبيات يتناص مع النص القرآني تناصا اقتباسا جزئيا، عن طريق نقل البنية اللفظية التي حافظ على هندستها وعلى مستوى البنية الدلالية فيها، أين حاول أن يخبرنا بأن التمسك بعروة الله الوثقى عن طريق الإخلاص في العبادة والطاعة، والتوكل والتسليم بأمره هو سبيل الإنسان الوحيد للتغلب على ما ينزل به من نوائب الدهر وجلائل الرزايا، تماما كما أوصى الله سبحانه وتعالى رسوله الكريم بأن لا يلتفت إلى من يريد أن يحيده عن طريق الله من أعداء الدين مهما قويت شوكتهم وزاد تعدادهم وطغى جبروتهم، وأن يظل مقبلا على الله واثقا في قدرته ورحمته.

وتتواصل التناصات الاقتباسية الغمارية مع القرآن الكريم من خلال عبارة (يا نار كوني) التي وجّه بها الله سبحانه وتعالى الأمر للنار حتى لا تحرق إبراهيم عليه السلام في قوله عز وجل: **{قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ}**[70] ليوجِّهَ فيها الخطاب إلى الفدائية الفلسطينية ليلى المقدسية لتكون نارا على الأعداء وعلى طغيانهم وتماديهم في الظلم والتجبر:

يا نَارَهَا كُــونِي البَــوَارَ علَــى العِــدَى وتَفَجَّــرِي بِالمَــارِدَاتِ .. وَفَجِّــرِي[71]

فهذا التفاعل مع الآية الكريمة أكسب البيت الشعري حلة تضمينية للمقدس، ساهمت فيها ذات الشاعر وتصوراته فأعطاها دلالات قيمة تعبر عن هذا التقاطع الجمالي الذي يتسم بالعفوية والتلقائية والوضوح المدهش، فالتناص هنا لإثراء النص من باب مخالفته "يا نارها كوني البوار و يا نار كوني بردا وسلاما" فقد استطاع الشاعر أن ينقل ألفاظ القرآن الكريم نقلا مقلوبا معكوسا واستثماره لخدمة موقفه الشعري، مع التأكيد على

[69] العلق: 19
[70] الأنبياء: 69
[71] الغماري، قصائد منتفضة، ص 42.

عدم المساس بقدسية النص القرآني، والتقليل من علوه ومهابته، وإنما التعامل معه بوعي فكري ونفسي، وبصياغة فنية دون أن ينفي أحدهما الآخر"[72]، لأنه نبع ارتوى منه الشاعر، فكانت آياته حاضرة في كل بارقة في كل لمحة من لمحات الوقوف أمام عظمة الله.

وفي قصيدة" قدر أن نعشق الشمس" يقوم الشاعر بامتياح جملة قرآنية أخرى فيوظفها كالتالي:

يُولَـــدُ الحـــيُّ مِـــنَ الميَـــتِ كَمَـــا تُولَـــدُ نـــار مـــن حَجَـــر![73]

فقد جاء التناص القرآني هنا بشكل مباشر عن طريق اقتباس الآية التالية: **{يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ}**[74]مع الإشارة إلى أن التناص هنا جاء فيه تحوير واستبدال؛ حيث استبدل الشاعر الفعل "يُخرج" بالفعل "يُولد" مع الإبقاء على باقي الجملة كما جاءت في النص القرآني لتتلاءم مع السياق الشعري، ومع أنه لا يوجد معنى محدد في القرآن للمقصود بالميّت والحي، ولكن يمكن إنزال الآية على معاني عديدة فقد يخرج الفرح من الحزن، والثورة من الإحباط، والعالم من الجاهل، والخيّر من الشرّير، وكلها معاني يمكن إسقاطها على لفظتي الحي والميت اللتين تتسعان لكل هذه الدلالات. فلفظة الحي توحي بمعاني" الحركة والايجابية والتغيير والأمل والمستقبل"، بينما لفظة الميت تحيل على "السكون والقتامة والسلبية واليأس والركود والرضوخ"، ويبدو أن الغماري قد أوحت له المفردتان بمعاني الثورة والإحباط؛ فكما الحجر الصلب الذي لا حياة فيه ولا حركة قد تستعر منه نار بفعل الضغط المستمر على اثنين منهما فتشب فيها النار وتستعر، فكذلك الإحباط والكبت والضغط الطويل الممارس على الشعوب المستسلمة سيؤدي في النهاية

[72] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 131.
[73] الغماري، قصائد منتفضة، ص 33.
[74] الروم: 19

إلى انفجارها في وجه قاهرها، وثورتها عليه لتستعيد الحياة من جديد بعد موت طويل، فالشاعر في هذا البيت قد اشتغل على النص الغائب "وما يتضمنه من علاقات غنية مكتنزة بالعطاء، لها بكارة الخلق الأول"[75]، فقام بتأويله ثم توظيفه في النسيج الشعري وفق الدلالة التي حددها.

ويواصل الشاعر استدعاءاته للنص القرآني ، وفي قصيدة "حمامتان وبندقية" يقول:

إِنَّـــا فَتَحْنَـــا .. فَـــانْتَحِرْ يَـــا أَيُّهَـــا الرَّهَـــقُ البَلِيـــدْ
إِنَّـــا نَمُـــوتُ مُجَاهِـــدِينَ .. ومِـــلْءَ ثَوْرَتِنَـــا الخُلُـــودْ[76]

فهي إحالة إلى أول تركيب لفظي في سورة الفتح: **{إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُّبِينًا}**[77] ورغم الاختلاف بين سياق التركيبة القرآنية وسياق البيت الشعري –حيث أن الآية الكريمة تتحدث عن فتح مكة العظيم والبيت الشعري يتحدث عن انتصار الثورة الإيرانية– إلا أن الشاعر حاول أن يمنح بيته بعض الدلالات القوية عن طريق ما توحي به مفردات: الانتحار، الموت، الخلود، الثورة، والتركيبة القرآنية لا تخرج عن سياقها المعروف حتى عند الشاعر، فرغم التحوير والتغيير في السياقات إلا أن المعنى كان متآلفا مع آية القرآن الكريم، الذي تراكمت إضاءاته نتيجة للعوامل الخاصة التي نشأ الشاعر عليها أو تحت ظروفها الموضوعية، وهكذا يتراءى لنا أن الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق عليه في حدود كبيرة من حرية التصرف في التشكيل الفني [78].

وفي قصيدة "أحببتُ حُبَّ الخير" نلمح هذا الاستحضار للنص القرآني في عنوان القصيدة وفي أول أبياتها التي يقول فيها:

---

[75] رجاء عيد، لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985. ص255.
[76] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 122.
[77] الفتح: 1
[78] أنظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، ص121- 124.

أَحْبَبْـــتُ حُـــبَّ الخَيْـــرِ والخَيْـــرُ المُحِبُّـــوهُ كِـــرَامُ
نَـــاءٍ إِذَا دَنَـــتِ الخَـــوَاطِرُ .. وَهِـــيَ أَمْشَـــاجٌ رُكَـــامُ![79]

والذي يتطابق مع قول سيدنا سليمان عليه السلام في سورة (ص) – بعد أن فاتته صلاة العصر وهو يتفقد خيوله الجميلة التي أنسته الصلاة لفرط جمالها، فأخذ يمسح على أعناقها ويستغفر ربه على تقصيره، أو ضرب أعناقها عقابا لها على إلهائه[80] – يقول تعالى: **{فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَن ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ، رُدُّوهَا عَلَيَّ فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالأَعْنَاقِ}**[81].

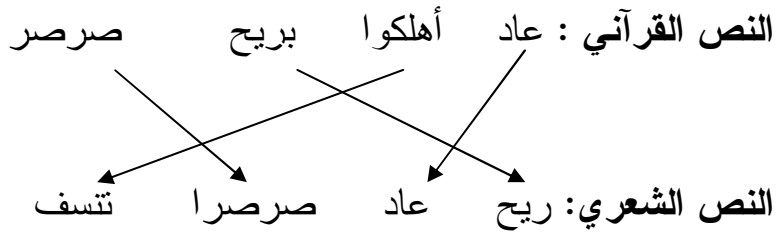
لقد استلهم الشاعر هذا الاقتباس القرآني كاملا دون تحوير فيه كاعتراف منه بسلطة هذا النص فكريا ودلاليا وفنيا، وبقدرته على توصيل المعنى المراد، والتأثير في المتلقي، لما يملكه هذا الخطاب من قداسة لديه، لذلك نسجه الغماري في نصه الشعري كغيره من النصوص القرآنية "محبكا إياها لغاياته الإبداعية والفكرية ثم يملأ بها أفقا أرحب، وبعدا أوسع، وبهذا يكون الشاعر قد اجتاز المكان وصيرورة الزمان دون أن يمحي أو يخدش قدسية الخطاب الرباني"[82].

ويستمر الشاعر في تناصاته مع التراكيب القرآنية، وها هو في قصيدة "المنتصرة" يقول:

وَخِـــوَاءً تَجُوبُـــهُ رِيـــحُ عَـــادٍ
صَرَصَـــرًا تَنْسُـــفُ الـــذُّرَى وَالحُزُونَـــا[83]

[79] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 73.
[80] أنظر:ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج7، ص65-66.
[81] ص : 32 - 33
[82] محمد الجعبي، استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط 1 ،2002 ، ص121.
[83] الغماري، قصائد منتفضة، ص 86.

وفيها استحضار لقوله تعالى: {**وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ**}[84]، فالغماري هنا يتكأ على النص القرآني مباشرة دون تستر، إلا أنه راح يحوّر في النسق القرآني بما يتلاءم مع ما يرومه دلاليا، وكذا مع البنية الموسيقية للنص الشعري؛ فقد وظف الآية الكريمة السابقة مع التحوير في الألفاظ القرآنية زيادة وحذفا، استبدالا وتغييرا، تقديما وتأخيرا:



لقد قدم النص الشعري مفردتي "ريح وصرصر" وأخّر لفظة "عاد"، في حين استبدل الفعل "أهلكوا" بالفعل "تنسف" وحذف النص الشعري حرف الجر "ب"، فالشاعر في نصه لا يكتفي بالإحالة إلى النص القرآني وإنما يُضمن منه مفردات وصور يحورها لإنشاء علاقات فنية ودلالية داخل نصه مثل الألفاظ: عاد، الريح، الصرصر، فالغماري لا يكتفي بالإحالة والإيماء بها فقط للنص القرآني "وإنما يستنزله في نصه الشعري ويستنسخ منه وجوها عديدة للدلالة على الصورة والبيان والحمولات، لتعميق الموقف الفكري الذي يرمي إليه"[85].

ويقرأ الشاعر سورة العلق ثم يجعل واحدا من تراكيبها عنوانا لقصيدته ويسميها "لَيَدْعُ ... نَادِيَهُ .." لينقل المتلقي إلى قوله تعالى: {**فَلْيَدْعُ نَادِيَه، سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ**}[86]، ثم يختم بها قصيدته مرة أخرى فيقول:

وَلْيَدْعُ مِــنْ عِشْــق الطَّــاغُوتِ نَادِيَــهُ

فَلَــــيْسَ إِلاَّ رَمِــــادَ الكُفْــــرِ نَادِيَــــهُ[87]

[84] الحاقة: 6
[85] عبد المنعم فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، ص63.
[86] العلق: 17 - 18

إنه تناص اقتباسي جزئي محور مع الآية القرآنية يتجلى منذ القراءة الأولى وذلك لاتكائه على صيغة قرآنية معروفة، كما أن السياق القرآني الغائب يتوافق مع السياق الشعري الحاضر في الإطار العام، وهو التأكيد على أن معسكر الكفر والضلال والطغيان مهما قويت شوكته، ومهما علا في الأرض ودنت له مشاربها، فهو لن يعجز الله سبحانه وتعالى ومصيره إلى زوال حتمي طال الأمد أم قصر، فبمجرد استدعاء الشاعر للآية القرآنية وتوظيفها بهذه الطريقة لهو" إقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا كأصل، بل يساهم في استمراره كجوهر قابل للتجدد"[88].

وتستوقفنا أشكال أخرى من تناص أشعار الغماري مع القرآن كما في قصيدة "يا أيها الشهداء" حين يقول:

أَفَأَنْتَ تُسْمِعُ مِنْ أَصَمَّ وَمَا بِهِ وَقْرٌ وَيَفْهَمُ عَنْكَ مَنْ لاَ يَفْهَمُ !؟
أَفَأَنْتَ تَهْدِي مَنْ يَضِلُّ وَمَا لَهُ هَادٍ سِوَاهُ .. وَسَاءَ عِلْجٌ أَعْجَمُ ![89]

فهو اقتباس كامل محور يحيل إلى قوله تعالى:{**وَمِنْهُم مَّن يَسْتَمِعُونَ إِلَيْكَ أَفَأَنتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ وَلَوْ كَانُواْ لاَ يَعْقِلُونَ، وَمِنْهُم مَّن يَنظُرُ إِلَيْكَ أَفَأَنتَ تَهْدِي الْعُمْيَ وَلَوْ كَانُواْ لاَ يُبْصِرُونَ**}[90].

إن الشاعر يستغل هذه الآية المقتبسة ويوظفها في شعره توظيفا متوافقا مع السياق الشعري، ولقد جمع الغماري في البيتين الشعريين من النص القرآني الثنائيات المتقابلة: السمع والصمم، والهدي والضلال، إلا أنه غير في البنية النحوية والصرفية بين "الصُّمّ وأَصَمَّ"، كما استبدل بعض المفردات فكنّى عن العمى بالفعل يَضلّ الذي

[87] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 56.
[88] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979، ص253.
[89] الغماري، قصائد منتفضة، ص 78.
[90] يونس: 42، 43.

يوحي أيضا بعدم الاهتداء إلى الطريق السوّي، وكل ذلك من أجل تحقيق الاستقامة الدلالية واللفظية للخطاب الشعري، كما أن تضمين الأبيات الشعرية للآيات القرآنية يجعلها بمثابة موسوعة علمية تشتمل على كم وافر من المعارف الدينية، والحضارية، والتاريخية، بالإضافة إلى اللمسات الجمالية التي تضفيها على الشعر بحمايته من غلبة التقريرية عليه، من خلال تلك الحمولات الدلالية والإيحائية التي تعج بها التراكيب القرآنية.

لقد أثبت الغماري تمكنه من إدراك المعنى العميق للقرآن الكريم، بالإضافة إلى جملة الإيحاءات والدلالات التي تشع منه، ثم استدعاؤها في نصوصه الشعرية، وتتم هذه العملية من خلال امتصاص معنى الآيات القرآنية، ومن ثم إسقاطها على تجربته الخاصة، يقول في أحد أبياته:

لَحَيَاتُنَـــا فِـــي قَتْـــلِ كُـــلِّ مُكَـــابِرٍ لَـــمْ يَـــأْلُ ثَـــانِي عِطْفِـــهِ مُتَكَبِّـــرِ
أَجْدِرْ بِنَـــارِ الحـــقِّ أَنْ يَصْـــلَى بِهَـــا عجْـــلُ اليَهُـــودِ وَإِنْ يَخُـــرْ أَوْ يَنْخُـــرِ[91]

فهو تناص اقتباسي جزئي مع قوله تعالى: **{وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ، ثَانِيَ عِطْفِهِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ لَهُ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَنُذِيقُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَذَابَ الْحَرِيقِ}**[92]، يقول السعدي في تفسير (ثاني عطفه): أي لاَوِي جانبه وعنقه، وهذا كناية عن كبره عن الحق، واحتقاره للخلق"[93] وهو معنى يتساوق مع معنى البيت السابق الذي يتحدث عن اليهود الذين سلبوا منا الأرواح والأرض والمقدسات ومازالوا يتفاخرون بأفعالهم على مرأى من الجميع دون خجل أو حياء أو أدنى اعتراف بجرائمهم، فمهمة الأحرار في هذه الأمة هي كسر شوكة هؤلاء المتكبرين الذين أخذتهم العزة بالإثم وغرّهم الكبر واعتبروا أنفسهم أسمى من البشر،

[91] الغماري، قصائد منتفضة، ص 44.
[92] الحج: 8 - 9
[93] عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، ص 624.

وقد جاء هذا التفاعل النصي بين الخطاب القرآني والبيت الشعري متآزرا متآلفا تأكيدا للدلالة في النص وتعضيدا لها.

لقد امتاح الشاعر دلالات وإيحاءات من القرآن الكريم، وقد حاول توظيفها في انزياحات جديدة عبر صوغها في سياق جديد يواءم تجربته الشعرية والشعورية، ولذلك فإنه لم يعتمد على آي القرآن الكريم اعتمادا كليا، وإنما كان في بعض الحالات يغير في التركيب اللفظي والأسلوبي تغييرا ذوب معه النص القرآني، يقول:

عِـــزَّةُ الـــنَّفْسِ أَنْ تَجُـــوعَ وتَعْـــرَى دُونَمَـــا ذِلَّـــةٍ وَلاَ اسْـــتِخْذَاءِ
شَـــهْوَةُ الـــبَطْنِ غَايَـــةُ العُصْـــبَةِ الأُدْ نَـــيْنِ فِـــي فَتْـــرَةٍ مِـــنَ الشُّـــرَفَاءِ[94]

فالبيت الأول يتضمن اقتباسا كاملا محورا يحيل مباشرة على قوله تعالى: {**إِنَّ لَكَ أَلاَّ تَجُوعَ فِيهَا وَلا تَعْرَى**}[95]، والشاعر يستحضر التركيبة القرآنية الواردة بصيغة النفي "ألا تجوع فيها ولا تعرى"؛ حيث يصف الله سبحانه وتعالى عجائب الجنة وترفها لآدم عليه السلام ليرغّبه فيها، أما الغماري فهو يستحضر نفس الجملة مجردا إياها من أدوات النفي ويوردها بصيغة الإثبات :"أن تجوع فيها وتعرى" ليعبر عن مفهوم الكرامة والأنفة التي يجب أن يتحلى بها كل إنسان حر، ويقدم الغماري مقاربته لمفهوم العزة قائلا: إذا كان ثمن العيش الرغيد هو الانحناء والخنوع، فلا كان، وحياة الجوع والعري أحفظ للكرامة والشرف، والمفرّط في كرامته لا معنى لحياته. إذن الغماري قام بمخالفة النص القرآني ليتفاعلا معا وينتجا دلالات جديدة عميقة مكتنزة بمدلولات العزة، والكرامة، والأنفة، والشرف.

وفي قصيدة "براءة" يستحضر الشاعر المقاطع الأولى من سورة "المرسلات"، ويوظفها في سياق قصيدته لتؤدي المعنى المدوِّي والقويّ الذي تؤديه في السورة القرآنية من وقع أهوال يوم القيامة وأحداثها المتتابعة المفزعة، وهي سورة: "حادة

[94] الغماري، براءة، أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، الجزائر، ط 1، 1994م،ص 12.
[95] طه: 118

الملامح، عنيفة المشاهد، شديدة الإيقاع، كأنها سياط لاذعة من نار، وهي توقف القلب وقفة المحاكمة الرهيبة، حيث يواجه بسيل من الاستفهامات والاستنكارات والتهديدات، تنفذ إليه كالسهام المسنونة!"[96] فالغماري يوجّه خطابا عنيفا إلى الذين أنكروا دين الله واستهانوا بكتابه واستضعفوا خلقه وسحقوهم بأقدام الذلّ والقهر، وسخروا من أحلامهم، وقتلوا آمالهم في مستقبل مشرق آمن:

كَفَرُوا بِمُعْجِزةِ العُصُورْ

بِالطَّيْرِ يَزْرَعُ نَأْمَةَ الأَسْحَارِ فِي هَدَبِ الزُّهُورْ

بِالحُلْمِ يَكْبُرُ فِي انْتِمَاءِ القَادِمِينَ مِنَ الثُّغُورْ

بِالمُرْسَلاَتِ...

العَاصِفَاتِ...

النَّاشِرَاتِ...

الفَارِقَاتِ...

المُوغِلاَتِ مَعَ الهَجِيرْ[97]

لقد اقتبس الشاعر الآيات القرآنية اقتباسا كاملا منصصا وضمنها في قصيدته، وقد تم ذلك بوعي كامل منه حتى أن النص القرآني هيمن على النص الشعري فأزاحه وبقي هو مسيطرا "ومن الواضح أن هذا التوظيف أخذ شكل الاقتباس المخل بالصياغة الشعرية بالرغم من إعطاء الشاعر للقارئ فرصة للتخيل والتصور ثم إنتاج النص من خلال هندسة الكتابة المعتمدة على التنقيط والبياض، فإنه لم يستطع الرقي بإيقاعه الشعري إلى مصاف إيقاع العبارة القرآنية المتجانسة بتواصلها "والمرسلات عرفا

[96] سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 6، ص 3788.
[97] الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص 67.

فالعاصفات عصفا...."[98] فهذا التصرف المخل في العبارات القرآنية حرم النص الشعري من أي إيقاع أو حركية.

ورغم هذا الخلل الفني، إلا أننا لا نبخس الشاعر حقه من صدق العاطفة، فهذه الأنفاس المتلاحقة التي تكاد تكون صرخات استنكار ورفض متتابعة تحمل معنى عدم الاستسلام والتمسك بالأمل القادم في إصرار ويقين، والتي تستقي روحها من روح السورة الكريمة التي يبدؤها الله عز وجل بالقسم:{**وَالْمُرْسَلاتِ عُرْفًا، فَالْعَاصِفَاتِ عَصْفًا، وَالنَّاشِرَاتِ نَشْرًا، فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا**}[99]. حيث أقسم الله تعالى بالمرسلات عرفا وهي رياح العذاب المتتابعة، وبالعاصفات عصفا وهي الرياح المهلِكة شديدة الهبوب، وبالناشرات نشرا وهي الملائكة تنشر أجنحتها في الجو عند النزول بالوحي، وبالفارقات فرقا وهي الملائكة تأتي بالوحي فرقانا بين الحق والباطل[100].

يتضح لنا من خلال هذا التناص الاقتباسي مع الآيات الأولى من سورة المرسلات أن استلهامها هو تسرب أو تمثل للآيات الكريمة، واجترار لمعانيها كأحد روافد ثقافة الشاعر، إلا أن ذلك لا ينفي الاستيعاب والتشرب العميق للنص القرآني، إذ كان وما يزال مدّا روحيا للشاعر الغماري يعب منه فكريا وفنيا، كما يستعين به كسلاح يواجه به الحياة ويمنحه القوة المعنوية في تهوين تحدياتها، وبذلك يتماهى أمامنا الآني المتمثل في النص الحاضر، والماضي من خلال النص الغائب.

ثالثا: تناص الشخصيات القرآنية

إن قصص الشخصيات القرآنية رافد مهم من روافد الإبداع الفني لما فيه من متعة، وإفادة، وإغناء بالإشارة، وماله من دلالة عميقة، وبخاصة حين تصبح هذه القصص القرآنية قناعا للشعر، إذ يكشف استدعاء هذه القصص ألوانا من الانفعالات الجمالية والنفسية، حيث تتعانق الشخصيات المقدسة بتقنيات مختلفة من الموضوعية أحيانا والدرامية أخرى، فيتم استدعاء هذه الشخصيات عن

[98] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ص190 .
[99] المرسلات: 1 ، 4
[100] أنظر : محمد جمال الدين القاسمي، محاسن التأويل (تفسير القاسمي)، دار إحياء الكتب العربية، دمشق، ط 1، 1957م، ج 17، ص 6019.

طريق أسلوب القص، واستخدامه كمعادل موضوعي للتجربة الذاتية، ولعل هذا ما توصل إليه الشاعر العربي في العصر الحديث[101].

ومثلما تناصت أشعار الغماري مع ألفاظ قرآنية، واستحضرت مقاطع من آيات كريمة، تناصت أيضا مع شخصيات استحضرها القرآن الكريم وكانت محورا لقصصه ومواعظه، وتذكيرا بسير الأمم السالفة، واكتسبت كلّ واحدة منها رموزا ودلالات استقتها من السياق الذي ذُكِرت فيه، وتمت الاستعانة بها لإسقاط ملامحها على الواقع الإسلامي الذي يعجّ بالمفاسد ويعاني من غياب المصلحين المخلصين، لذلك كانت الشخصيات القرآنية بالنسبة للشاعر نقطة ارتكاز، ومحطة تزويد انطلق منها نحو عوالم قدسية وعلوية مشرقة، ساهمت في إغناء نصه الشعري، وإكسابه متانة وتماسكا كبيرين، وذلك من خلال إسقاط ملامحها ومدلولاتها على الألفاظ والتراكيب الشعرية[102].

وقد اختلفت أنواع الشخصيات القرآنية التي استحضرها الغماري في أشعاره، حيث ضرب أمثلة تبيّن بعضها:"جانب القدوة الإيجابية كشخصيات الأنبياء محمد وموسى وصالح ... وأمثلة أخرى تمثل الجانب السلبي كقابيل وفرعون في تعاليه وغروره وإصراره على الكفر"[103]، وفيما يلي استعراض لكلا النوعين:

[101] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص 144.
[102] أنظر: علي زايد العشري، استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م، ص20 وما بعدها.
[103] إبراهيم منصور محمد الياسين، استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين (400هـ - 539هـ)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006م، ص 81.

1- شخصيات الأنبياء:

ويأتي على رأسها شخصية **محمد** رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي وصفه الله سبحانه وتعالى بأنه رحمة للعالمين، وبأنه بشير ونذير وسراج منير، ابتعثه ربه على فترة من الرسل حين تاهت البشرية واشتد ظلام الكفر وطغى الباطل وبغى وأنّت الإنسانية من الضلال والجور وأنهكتها المظالم والمفاسد، فكانت بعثته نورا أضاء الكون وأزهق الباطل وحرّر الشعوب من طغاتها، والعقول من خرافاتها، والقلوب من ضلالاتها، فكان في رسم الزمان كالربيع في رسم الفصول، فهو يعتبر النموذج المثالي للإنسانية قاطبة، يُحتذى به في تصرفاته وأعماله وأخلاقه، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه تم ذكر اسم "محمد" أربع مرات في القرآن الكريم، كما سمى الله سبحانه وتعالى سورة كاملة باسمه "سورة محمد"، أما لقب "أحمد" فقد ذكر مرة واحدة فقط .

ويستدعي الغماري شخصية محمد عليه الصلاة والسلام في سياق تصويره لحال الأمة وهي تتعرض للمكائد والمؤامرات، وتعاني من جراح غائرة لحروب شرسة شنتها عليها قوى الطغيان لتزحزحها عن أصالتها، وتُنْسِيها أمجادها، وتمسَخَ هويتها لكنها تظل متمسكة بعراقتها ترنو إلى مثلها الأعلى محمد عليه الصلاة والسلام، يقول الشاعر على لسان الأمة:

وَأَنَا الجُذُورُ .. سَخِيَّةٌ أَوْصَالهَا
تَخْضَرُّ .. تُورِقُ بالضُّحَى المُنْسَابِ
هَا عُدْتُ .. مِلْءَ فَمِي أَهَازِيجُ الأُلَى
غَنُّوا .. وَفِي جَفْنِي يُضِئُ كِتَابِي
وَأَنَا الرَّبِيعُ سَرَى .. فَكَانَ "مُحَمَّدًا"
يَسْقِي الوُجُودَ .. حَلاَوَةَ الإِيمَانِ

وَطَلَعْتَ .. فَانْتَحَرَ الظَّلاَمُ . وكَيْفَ لا؟

وَالضَّوْءُ مُنْبَثِقٌ مِنَ القُرْآنِ

وَمَشَيْتَ مِنْ خَطْوَيْكَ يَكْتَحِلُ الثَّرَى

فَتُسَبِّحُ الصَّحْرَاءُ لِلرَّحْمَنِ[104]

فالمتأمل لهذه الأبيات يجد أن الشاعر يستدعي اسم النبي صلى الله عليه وسلم "محمد" والذي يحمل دلالات القوة والتوجيه والتربية، فهي إشارة كافية لتشرك كلا من المتلقي والمبدع في استحضار هذه الدلالات الخفية "فالمعنى القصدي للاسم العلم داخل النص لا يعتمد على دلالة الاسم المجرد فقط، ولكن على وظيفته داخل السياق، أو بالأحرى على التفاعل الثنائي بينهما، وانعكاس هذا التفاعل في ذهن المتلقي"[105].

وتحضر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم في موضع آخر حين يتحدث الشاعر عن الثورة التحريرية الكبرى وأمجادها وبطولاتها، ورد الفعل الاستعماري المغرق في الوحشية والطغيان، ليؤكد أن هذه الثورة المباركة إنما كانت تستمد صمودها وأنفاسها الحرَّى وقدرتها العجيبة على المقاومة والوقوف في وجه الآلة العسكرية الاستعمارية الغاشمة من السيرة العطرة للنبي الكريم ومواقفه، وكأنه يلمّح إلى أن هذه الثورة إنما انطلقت بوحي من روح الإسلام ومنه استمدت قوتها وعنفوانها ويقينها في الانتصار، لذلك شبَّه اندلاع الثورة وهبّة الأحرار فيها ببعثة النبي عليه الصلاة والسلام وطلوع الفجر وتجلّي الصباح بعد ليل جاهلي طويل:

[104] الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م، ص 59 - 60.
[105] أحمد مجاهد،أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص50.

وَتَجَلَّـــى الصَّـــبَاحُ .. فَانْهَـــارَ لَيْـــلٌ
جَـــاهِلِيٌّ .. وَقُوِّضَـــتْ أَرْكَـــانُ
وَالرَّسُـــولُ الكَـــرِيمُ يَعْلُـــو مُحَيّـــا
هُ .. صَـــفَاءُ طُهْـــرٍ.. وَصِـــدْقٌ حَصَـــانْ
يَـــا رَسُـــولَ السَّـــلاَمِ، يَـــا خَيْـــرَ مَـــنْ
يَهْـــــــــــــــــــــــــــــــوَى
خُطَـــــاهُ الصَّـــــعِيدُ وَالكُثْبَـــــانُ[106]

وتطل علينا شخصية الرسول الكريم مرة أخرى حين يربطها الشاعر ربطا وثيقا بالمقاومة الفلسطينية، ويؤكد في قوة ويقين أنها شرارة من أنوار جيش أحمد عليه الصلاة والسلام، ذلك الجيش العظيم الذي محا ظلام الجاهلية وأضاء الكون بنور الحق والذي تألق فيه خيار الأمة وفرسانها الصناديد أمثال حمزة وعلي وجعفر وغيرهم.

ومثلما طهّر جيش أحمد جزيرة العرب من دنس اليهود الغادرين الماكرين الناكثين للعهود، ستطهّر المقاومة الفلسطينية التي تستمد روحها منه الأرض المحتلة منهم تصديقا للبشرى النبوية "لتقاتلنَّ يهود"، فالتناص هنا كما يبدو "يعين الشاعر على الربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية"[107]، يقول الشاعر في قصيدة "ليلى المقدسية مهري بندقية":

مِـــنْ عَهْـــدِ "كَعْـــبٍ" لاَ تَلِـــينُ كِعَابُـــهُ أَبَـــدًا وَ"أَحْمَـــدُ" فِـــي الـــذِّمَامِ وَحَيْـــدَرِ
فَسَـــلِ "النَّضِـــيرِ" وَلِلنَّضِـــيرِ نَظَـــائِرُ مَـــا يَوْمُهَـــا إلاَّ ابْـــنُ أَمْـــسٍ مُنْظَـــرِ
واضْـــرِبْ بِحَمْـــزَةَ فِـــي اللِّقَـــاءِ وَصِـــنْوَهِ حَامِي الـــذِّمَارِ عَلَـــى الـــذِّمَارِ وَجَعْفَـــرِ
يَـــا جَـــيْشَ أَحْمَـــدَ يَـــا ظِـــلاَلَ سُـــيُوفِهِ جَـــدَّ الزَّمَـــانُ فَخُـــذْ مَكَانَـــكَ وَاحْـــذَرِ
"لَـــــتُقَاتِلُنَّ يَهُـــودَ" بُشْـــرَى صَـــادِقٍ مَـــا كَـــانَ إلاَّ آيَـــةَ المُسْتَبْصِـــرِ[108]

[106] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 28 - 29.
[107] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط 3 ،2001، ص128.
[108] الغماري، قصائد منتفضة، ص 39.

فمن خلال المقطوعتين السابقتين نلاحظ أن الشاعر لم يستحضر الاسم المباشر للنبي الكريم أي "محمد" بل قام باستدعاء ألقاب عُرف بها مثل: "الرسول الكريم، رسول السلام، أحمد، الصادق"، وهذا يبين "حرص الشاعر على إحداث تنوع موسيقي بين المقاطع" [109] من جهة، ومن جهة أخرى منح النص تلك القيم الإسلامية التي يبثها اسم "محمد" وألقابه، وكيف تفاعل الشاعر بها، وتأثره بكل ما يرتبط بشخصية النبي الكريم، فاستحضار هذه الألقاب لهو تقاطع من حيث الصفات، واستدعاء لكل الخلال النبيلة التي يتفرد بها ولسنته التي يتبعها الناس، فعبر السياق الشعري تتوزع هذه الشخصية التي يمزج فيها الشاعر بين استخدام الاسم المباشر واللقب في سياق واحد، بشكل يجعل القارئ يستمتع بهذه الرؤى الجمالية المبثوثة في القصيدة.

ولا يزال الشاعر يتعايش مع الشخصيات القرآنية، حيث يستدعي شخصية أخرى من شخصيات الأنبياء الكرام وهي شخصية **عيسى** عليه السلام، الذي ولد ولم يمت إلى الآن لأنه رفع إلى السماء، وسيعود في آخر الزمان ليملأ الأرض عدلا كما مُلأت جورا، وقد ورد اسم عيسى عليه السلام في القرآن الكريم خمسا وعشرون مرة، أما لقب المسيح فقد ذكر أحد عشر مرة.

والغماري يستدعيه في مقام الإشادة بما حمله في شريعته من دعوة إلى المحبة والسلام، ومنها ينتقل إلى عصرنا الحاضر فينْعَى على فرنسا الاستعمارية احتماءها بدينه لتحقيق مآربها في احتلال أراضينا، ونهب ثرواتنا، واستعباد شعبنا، وارتكاب المجازر الوحشية لحماية مصالحها، متذرعة في كل ذلك بالانتصار للنصرانية والاستجابة لنداء المسيح وأمه العذراء عليهما السلام.

والشاعر إذ يروي فصولا من المآسي والفظائع التي تعرضت لها الجزائر أثناء الغزو الفرنسي على يد أعدائها من الصليبيين الجدد، يفند دعاواهم الباطلة، ويؤكد براءة عيسى عليه السلام وأمه الصديقة من هذه الآثام، فهما رمز الطهر والسلام. يقول في قصيدة "وسل الأمير" مشيدا ببطولات الأمير عبد القادر:

[109] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص38.

رَقَصُـــوا عَلَـــى أَشْـــلاَئِنَا زَمَنًـــا وطَـــابَ لَهُـــمْ حَبَـــبْ !
خَطَـــرُوا فَكَـــانَ القَهْـــرُ يَغْتَـــالُ المَسَـــافَةَ وَالرُّعُـــبْ !
باسْـــمِ المَسِـــيحِ تَنَمَّـــرُوا كَـــمْ باسْـــمِهِ قُضِـــيَ الأَرَبْ !
لِلطُّهْـــرِ مَـــرْيَمُ .. للسَّـــلاَمِ وَلِيـــدُهَا .. لاَ لِلْحَـــرَبْ!
كَـــمْ باسْـــمِهِ قُتِـــلَ السَّـــلاَمُ وَبِاسْـــمِهِ اعْتُصِـــرَ العِنَـــبْ!
عِيسَـــى حَنَانَيْـــكَ إِنْ نَثُـــرْ .. فَلِـــدِينِهِمْ ثَـــارَ العَـــرَبْ[110]

إن التقاطع مع هذه الشخصية هو تقاطع مع ما خصّه الله سبحانه وتعالى بها من درجات، والشاعر عندما جرى وراء هذه الشخصية إنما يطمح لتلك المرتبة العلوية التي تشرفت بها، فعبر لنا عن خصالها الكريمة ويأتي على رأسها "السلام"، ومحاورة الشخصية الدينية في هذه المقطوعة كان عن طريق استحضار الاسم واللقب معا "عيسى، المسيح"، لأن اللقب يمثل" إشارة توصيف وتعيين في الوقت نفسه، حيث يمكن الاعتماد على هذا المرتكز الدلالي بوصفه خطوة أولى للتفرقة بين أسماء الأعلام"[111].

إن الشاعر ملتصق بالمقدس من خلال استدعائه لشخصيات الأنبياء، بل إن هذا المقدس يعشعش في ذهنه ويحمله إلى مجالات فسيحة زاخرة بالذكريات مشحونة بالدلالات النفسية والروحية، ولعل استدعاء هذه الشخصيات الدينية الإيجابية يعود إلى ما تمتاز به من العلم والصّلاح.

2 – الشخصيات السلبية

وفي مقابل الشخصيات الإيجابية، تتناص أشعار الغماري مع مجموعة من الشخصيات السلبية التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، ومنها شخصيتا **ابني آدم** اللتان ذكرهما الله عز وجل في قوله تعالى:{**وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ**}[112]، والتي اصطلح المفسرون على تسميتهما بقابيل

[110] الغماري، قراءة في آية السيف، ص12.
[111] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص28 .
[112] المائدة: 27

القاتل وهابيل المقتول كما ورد في الكتب السماوية السابقة. وينظر الشعراء إلى قابيل على أنه رمز لأول جريمة عرفتها الأرض بعد نزول آدم عليه السلام: "وتُعَدُّ حادثة قابيل وهابيل رمز الخطيئة الأولى التي مارسها الإنسان ضد أخيه الإنسان، ورمز الشر الذي لم يتوقف حتى الآن"[113]، يقول الغماري في قصيدة "مأواك في الغاب":

يَمْتَصُّـــنَا الحِقْـــدُ .. "قَابِيـــلٌ" عَلَـــى يَـــدِهِ
دَمٌ "لِهَابِيـــلَ" .. جَـــلَّ الجُـــرْحُ أَحْزَانـــا
وَمَـــا لِـــآدَمَ مِـــنْ سَـــمْعٍ وَمِـــنْ بَـــصَـــرِ
لَـــوْ شَـــاهَدَ الجُـــرْحَ .. ضَـــمَّ الجُـــرْحُ أَجْفَانَـــا
قَابِيـــلُ فِـــي الحَمْـــأَةِ الزَّرْقَـــاءِ .. تَعْصُـــرُهُ
طِينًـــا .. وَيَشْـــرَ بُهَـــذَا الطِّـــينَ أَشْـــقَانَا[114]

إنه استدعاء مباشر لهاتين الشخصيتين "قابيل وهابيل"، وهو يحمل تداعيات معقدة ترتبط بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان [115]؛ فهذه العودة بنا إلى الشخصيات القرآنية القديمة لهو تواصل ديني وحضاري تتشاركه الذاكرة الجماعية كلها باختلاف مللها وأجناسها، لأنها تراثها الإنساني.

وكلمتي "قابيل وهابيل" إشارة إلى قصة ابني آدم، وبالتالي الإحالة إلى أول جريمة على وجه الأرض؛ إلا أن الشاعر لم يفصل في وقائعها أو يقول ما يريده مباشرة، بل عمد إلى ذكر الاسمين فقط ليترك للمتلقي التأويل والاستنتاج، فمن خلال هذين اللفظين سيعرج القارئ إلى القرآن الكريم ثم إلى قصص الأنبياء ثم قصة ابني

[113] إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ط1 ، 2005، ص 94 .
[114] الغماري، أسرار الغربة، ص 125- 126.
[115] أنظر : محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، ص65.

آدم وما تحمله من الخير والشر وتصارعهما فيسقط الماضي على الحاضر، إنه تناص تآلفي تماشى وتجربة الشاعر الشعورية، حيث قام بتوظيف هاتين الشخصيتين ليحيل إلى انتشار الشر وسريانه بين بني الإنسان، وكأن الناس قد ورثوا عن قابيل حقده عبر ملايين السنين، وكأنهم امتصوا طاقة الشر المدمرة التي كانت تسكن أعماقه، فظلّوا يستجيبون لها ويسفكون دماء بعضهم بعضا، والتناص هنا تحقق عبر توظيف الشخصيات الدينية، وفي ذلك نبش في الذاكرة الجمعية عن الدلالات والعبر الكامنة من هذه القصة.

ونلتقي مع الشاعر في ظلال شخصية قرآنية أخرى وهي شخصية **فرعون** التي تكرر ذكرها في القرآن كثيرا بقدر ما تكرر ذكر موسى عليه السلام حيث ورد اسمه في 129 موضعا، وبسبب ما وصفت به الآيات الكريمة هذه الشخصية من صفات الظلم والطغيان والإفساد في الأرض والعلوِّ فيها والإسراف في البغي وادعاء الألوهية واستضعاف الشعوب وقهرها، فقد باتت على مر العصور رمزا لكل ذلك، وعَلَمًا على كل طاغية ومستبد، وعنوانا لكل الجرائم التي تُرْتَكَبُ ضد الإنسانية. يقول تعالى: **{إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلا فِي الأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِّنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ}**[116].

ففي قصيدة "رسم بريشة الحنين" يغنّي الشاعر للروح الإسلامية التي جمعت المؤمنين تحت لواء واحد، ومحت الاختلافات العرقية والجنسية بينهم، وأدمجت العرب والعجم جميعا في بوتقة الدين الحنيف ووجهت جهودهم نحو نصرة الحق ونشر الخير، وينعى على دعاة القومية نظرتهم الضيقة التي أردتهم في وديان الضلال، وأغرتهم بمحاربة دين الله واستبداله بالمنظومات البشرية القاصرة التي قتلت في الشعوب روائع تاريخها الماضي وأهدتها واقعا مريرا يحكمه طغاة مستبدون، وتحضر شخصية فرعون في هذا المقام لتكون علامة على هؤلاء:

[116] القصص: 4

أَخَضْــرَاءَ الهَــوَى العُــذْرِيَّ .. مَــا عُــرْبٌ وَمَــا عَجَــمُ ؟
وَمَــــا (قَوْمِيَّـــــةٌ)فِـــــي عُمْقِهَـــا يَتَسَـــكَّعُ العَـــدَمُ
وَتَبْقَـــى مِثْلَمَـــا كَانَـــتْ، قَبِـــيلاً يَنْشُـــدُ الثَّـــارا
يُحَاصِـــرُ فِـــي خَرِيـــفِ الـــدَّهْرِ (مَيْسُـــونًا) وَ(عِشْـــتَارَا)
وَبَاسْـــــمِ الجَاهِلِيَّـــــةِ أَدْمَنُـــــوا المَأْسَـــــاةَ أَعْيَـــــادَا
وَكَـــمْ قَرَعُـــوا كُـــؤُوسَ النَّصْـــرِ (قَـــاهِرَةً) وَ(بَغْـــدَادَا)
وَكَـــمْ قَتَلُـــوا بَقَايَـــا الفَـــتْحِ فُرْسَـــانًا وَأَجْيَـــادَا
وَكَـــمْ عَشَـــقُوا رُمُـــوزَ الكُفْـــرِ (فِرْعَوْنًـــا) وَشَـــدَّادَا[117]

إن هذه العملية الإبداعية المتمثلة في التناص عملية ازدواجية بين نص الشاعر والنص الغائب المتمثل في قصص الشخصيات القرآنية، فالشاعر استدعى شخصية فرعون التي "تحاور الشعراء القدماء عليها، فوظفوها إظهارا لطغيانها وتجبرها ونأيها عن طريق الحق والرشاد"[118]، لتكون هذه المرة رمزا للرئيس المصري الأسبق أنور السادات الذي عقد معاهدة صلح مع إسرائيل أواخر السبعينات من القرن الماضي، وربط مصر بعلاقات طبيعية معها على حساب القضية الفلسطينية التي كانت هي القضية المركزية لكل العرب والمسلمين، ويخاطبه فيها بنغمة يختلط فيها التهديد بالتفاؤل، فهو ينذره بأن خيانته لقضايا أمته ستكون عاقبتها وخيمة، ويستبشر في الوقت نفسه بمستقبل زاهر، ونصر قريب تتحطم فيه قوة الفرعون وتنجلي فيه خيانته عن الأمة وتشرق رايات النصر:

آتٍ هُـــوَ المَـــارِدُ العِمْـــلاَقُ يَـــا وَطَنِـــي
آتٍ .. لِيُـــورِقَ فِـــي مَوَّالِـــكِ الحُلُـــمُ
آت .. لِتُزْهِـــرَ نَـــارُ الـــدَّرْبِ وَاعِـــدَةً

[117] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 36.
[118] شلتاغ عبود شراد، أثر القرآن الكريم في الشعر العربي الحديث، ص162.

غُيُومُهَـــا عَـــنْ أَغَـــانِي الضَّـــوْءِ تَبْتَسِـــمُ
بِـــرَغْمِ عَـــارِكَ يَـــا "فِرْعَـــوْنُ" تَزْرَعُنَـــا
بَيَـــارِقُ النَّصْـــرِ .. لاَ شَـــكْوَى وَلاَ أَلَـــمُ[119]

ومن جملة الشخصيات القرآنية السلبية التي تتناص مع أشعار الغماري تستوقفنا شخصية **السامريّ** " رمز الذل والخيبة وسوء التدبير"[120]، الذي تولَّى صناعة العجل الذي عبده بنو إسرائيل في غياب موسى عليه السلام: **{فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ، فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ}**[121]، وهو يمثّل عند الشاعر الخيانة والارتكاس ونقض العهد والانتهازية والطعن في الظهر، وقد تم استدعاء هذه الشخصية في أماكن متعددة، متعمدا استغلال فضائها الدلالي والإيحائي لينقل للمتلقي كل الصفات السيئة والذميمة التي التصقت بهذه الشخصية منذ أن وجدت. يقول في قصيدة "ليلى المقدسية مهري بندقية":

وتَنَـــامُ فِيـــهِ خَطِيئَـــةٌ مَجْلُـــوَّةٌ فِـــي محْفَـــلٍ للسَّـــامِرِيِّ ومَخْفَـــرُ[122]

فهو يربطه بالخطيئة وبمحافل الفسق والفجور، بينما يربطه في موضع آخر من القصيدة بخيانة الأمة والمتاجرة بشرفها وعرضها، واستباحة حماها:

كَمْ بَلَوْنَاهُمْ فَكَـــانُوا عَلَـــى الأُمَّـــةِ فِـــي مِثْـــــــلِ وَطْـــــــأَةِ الجُلْمُـــــــودِ
سَـــلَبوهَا مَخَايِـــلَ العِـــزِّ هَـــلْ غَـــيْ رُ ذُهُـــولٍ فِـــي طَرْفِهَـــا وَخُمُـــودِ
وَشَـــرَوْهَا للسَـــامِرِيِّ ! فَهَـــلْ إلاَّ دَسِـــيسُ الإِنْجِيـــلِ والتُّلْمُـــودِ
لَهَمُ الوَيْلُ .. هَـــلْ تُـــرَى نَقَمُـــوا مِـــنْ هَا سِـــوَى حَمْلِهَـــا مَعَـــانِي السُّـــجُودِ![123]

[119] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص109 - 110.
[120] شلتاغ عبود شراد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، ص78.
[121] طه: 87 – 88.
[122] الغماري، قصائد منتفضة، ص 17.

وفي قصيدة "يا قدس" يُستحضر السامري مرة أخرى في صورة اليهودي المحتل للأراضي العربية والذي يصول ويجول فيها بكل كبريائه الطاغي وعجرفته المثيرة للاستفزاز دون أن يجد من يردعه، ويدوس بظلمه وطغيانه على مقدسات الأمة ويلوث طهرها:

وتُسْـــتَبَاحُ جِيَـــادُ اللهِ .. لاَ عَجَـــبٌ فالسَـــامِرِيُّ علـــى الجُـــولاَنِ كَـــمْ تَاهَـــا
يبيـــعُ ســـيفَ عَلـــيٍّ مَـــن يُقَدِّسُـــهُ والقُـــدْسُ ينْتَعِـــلُ الحَاخَـــامُ أَقْصَـــاهَا[124]

إن هذا التنوع في التوظيف المعنوي لشخصية السامري مرده إلى ثراءها بالحمولات الفكرية والإيحائية، مما جعل الشاعر يستعين بها في سياقات عديدة تخدم فكرته "وبذلك فإن الشخصية القرآنية... يمكن أن تتغير دلالاتها عند الاستدعاء، فدلالتها غير ثابتة تتعدد معانيها بتعدد السياقات والأغراض" [125]، وكل ذلك لتقوية الفكرة من جهة ومنحها بعدا روحيا من جهة أخرى كون هذه الشخصيات الدينية مرتبطة بالوجدان الجمعي للناس.

ومن الشخصيات القرآنية السلبية التي يستدعيها الشاعر في قصائده تقابلنا شخصية الجبار الطاغية **شداد بن عاد** الذي جاهر بالكفر وكذَّب برسالة النبي هود عليه السلام وتكبّر وتجبّر وتحدّى الله ورسوله وعزم أن يبني جنة في الأرض يستعيض بها عن جنة السماء التي وعد الله بها المؤمنين مكافأة لهم على تصديقهم برسالته ونبيه: "وكتب إلى عماله في سائر البلدان أن يجمعوا جميع ما في عددهم من الذهب والفضة والجواهر فجمعوا منها صبرا مثل الجبال فأمر باتخاذ اللبن من الذهب والفضة، وبنى المدينة بها وأمر أن يفصص حيطانها بجواهر الدر والياقوت والزبرجد وجعل فيها غرفا فوقها غرف أساطينها من الزبرجد والجزع والياقوت. ثم أجرى إليها نهرا ساقه إليها من أربعين فرسخا تحت الأرض وظهر في المدينة فأجرى من ذلك النهر السواقي

[123] المصدر السابق، ص 55.
[124] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 19.
[125] عبد المنعم فارس، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، ص156.

في السكك والشوارع وأمر بحافتي النهر والسواقي فطليت بالذهب الأحمر وجعل حصباه أنواع الجواهر الأحمر والأخضر والأصفر ن ونصب على حافتي السواقي والنهر أشجارا من الذهب وجعل ثمارها من اليواقيت والجواهر"[126].

وتقول الروايات التاريخية أنه قصد هذه المدينة العجيبة بعد تمام بنائها في جيش عظيم ليسكنها بدل جنة الله:" فلما انتهى شداد إلى قرب المدينة بمرحلة جاءت صيحة من السماء فمات هو وأصحابه وجميع من كان في أمر المدينة من القهارمة والصناع والفعلة وبقيت لا أنيس بها"[127]. يقول الغماري في قصيدة "رسم بريشة الحنين" قارنا بين فرعون وشداد في شطر واحد باعتبارهما رمزين للتكبر والتجبر والفساد:

وَكَـــمْ قَتَلُـــوا بَقَايَـــا الفَـــتْحِ فُرْسَـــانًا وَأَجْيَـــادَا
وَكَـــمْ عَشَـــقُوا رُمُـــوزَ الكُفْـــرِ (فِرْعَوْنًـــا) وَشَـــدَّادَا[128]

لقد جمع الغماري في بيت واحد بين شخصيتين تُعدان علمين على القوة والطغيان في تاريخ البشرية ليكني بهما على كل المنسلخين عن تاريخهم وحضارتهم، والذين يسعون إلى تشويهه وطمسه، والانبهار والتمثل بالطغاة والجبابرة الذين لا يملكون أي مشروع حضاري عدا الطغيان والتكريس له، فأسماؤهما "فرعون وشداد" يوجزان كل صفات القسوة والتجبر، ويكتنزان كل الحمولات المعرفية التي تحيل على ذلك، وبالتالي فإن مثل هذه الشخصيات " تمد النص الشعري بعالم ثقافي واسع الثراء، عالم هادر بالإشارة والتشويق والانفعال "[129].

ومن الشخصيات القرآنية السلبية التي اتكأ عليها الشاعر وأوردها في مواضع عديدة مفصِّلا في أحداثها ومعطياتها شخصية **قُدارُ بن سالف** الذي عقر ناقة الله التي

[126] عبد القادر بن عبد الله العيدروس، النور السافر عن أخبار القرن العاشر، تحقيق: أحمد حالو وآخرون، دار صادر، بيروت، ط 1، 2001م، ص 115 .
[127] المرجع نفسه، ص 117.
[128] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 36.
[129] عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م، ص306.

أرسلها إلى ثمود آية بيِّنَةً لتصدِّق دعوة صالح عليه السلام وتكون حجَّةً على المكذِّبين: {**إِنَّا مُرْسِلُوا النَّاقَةِ فِتْنَةً لَّهُمْ فَارْتَقِبْهُمْ وَاصْطَبِرْ، وَنَبِّئْهُمْ أَنَّ الْمَاء قِسْمَةٌ بَيْنَهُمْ كُلُّ شِرْبٍ مُّحْتَضَرٌ، فَنَادَوْا صَاحِبَهُمْ فَتَعَاطَى فَعَقَرَ**}[130]، يقول ابن كثير:"فابتدرها قدار بن سالف فشدَّ عليها بالسيف فكشف عن عرقوبها، فخرَّت ساقطة على الأرض، ورَغَتْ رُغَاةً واحدة عظيمة تحذر ولدها، ثم طعن في لبتها فنحرها، وانطلق سقيها وهو فصيلها، فصعد جبلا منيعا ودعا ثلاثا"[131].

فهذه الشخصية الغادرة الماكرة الجاحدة تتناص مع قصائد الشاعر في مواضع متعددة لتحيل إلى فئة من بني جلدتنا تنتمي إلينا لكنها خانت هذا الانتماء وطعنت الأمة في ظهرها، وكانت سبب بلائها وشقائها، وأحدثت فيها من الجراح والآلام ما لم يُحْدِثْهُ فيها أعداؤها كما فعل قُدار بثمود فكان سبب هلاكها، فالشاعر يستدعي هذه الشخصية لكثافة دلالتها السلبية في المخيلة الجمعية "بتحويل الوجود الإنساني إلى البوار والعدم والقتامة والفناء"[132] يقول الغماري:

البَـــائِعِينَ شُـــعُوبَهُمْ بِحُثَالَـــةِ الـــزَّمَنِ الصَّـــدِيدْ
المُثْقَلِـــينَ بِكُـــلِّ مَـــا تَهَـــبُ الحَضَـــارَةُ مِـــنْ جُحُـــودْ
أَحَضَـــارَةٌ،، وَيَلِـــجُّ فِـــي طُغْيَانِهَـــا أَشْـــقَى ثَمُـــودْ
أَحَضَـــارَةٌ .. وَيَـــدُعُّهَا لِلْمَـــوْتِ أَعْـــدَاءُ الوُجُـــودْ[133]

وفي قصيدة أخرى يورد اسم هذا الرجل الغادر الذي تجرَّأَ على ناقة الله وعقرها إمعانا منه في الشرّ والعدوان، فكان سببا في هلاك قومه بتهوره واندفاعه المجنون. يقول الغماري:

---

[130] القمر: 27 - 29.
[131] إسماعيل بن كثير، البداية والنهاية، بيت الأفكار الدولية، عمان، الأردن، ج 1، ص 93.
[132] إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص97.
[133] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 88.

يَـــا نَاقَـــةَ اللَّـــهِ اشْـــرَبِي وَتَضَـــلَّعِي فَقُـــدَارُ يَحْـــرِقُ فِيـــكِ حَـــدَّ الخِنْجَـــرِ
وَلَرُبَّمَـــا يَعْلُـــوكِ لَـــيْلاً كَـــافِرٌ كَلِـــفٌ بِـــأَكْفَرِ فِـــي الكِنَانَـــةَ أَفْجَـــرِ
يَسْـــقِي الفَصِـــيلَ وَطَرْقُـــهُ فِـــي نَحْـــرِهِ نَشْـــوَانَ مِـــنْ دَمِـــهِ وَإِنْ لَـــمْ يُنْحَـــرِ
يَـــا عَـــاقِرًا لَـــوْلاَ شَـــقَاؤُكَ لَـــمْ تِكُـــنْ تَشْـــقَى "ثَمُـــودُ" عَقَـــرْتَ أَمْ لَـــمْ تَعْقِـــرِ[134]

وهو إذ يفصّلُ في أحداث الناقة ويسترسل في رواية أخبارها إنَّما يهدف إلى إبراز معالم هذه الشخصية، وكأنه يؤكد أن طعن الأمة في مقدساتها وقيمها ومصالحها من الداخل أنكى وأشد جرما ممن يطعنها من الخارج، لذلك سماه الشاعر "أشقى ثمود" لما جرّت جريمته على قومه من وبال وهي صفة يتناص فيها الشاعر مع قوله تعالى: **{كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَاهَا، إِذِ انبَعَثَ أَشْقَاهَا، فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا}**[135]، وهو المعنى الذي يوضحه بكثير من التفصيل في إحدى قصائده التي ينعى فيها على هذا المجرم تهوره وجرأته على الله، تماما كتهوّر الخائنين من أبناء جلدتنا وجرأتهم على ثوابتنا ومقوماتنا الحضارية وإهدارهم لها على عتبات العدو ليرضى عنهم ويروي غليلهم إلى الشهرة الزائفة والشهوات العارمة:

يُـــرْوَى شَـــقَاؤُكَ فِـــي العُصُـــورِ جِنَايَـــةً يَـــا بُـــؤْسَ مُنْقَلَـــبٍ لِشَـــرِّ أُحَيْمِـــرِ!
لَمْ تَـــرْعَ صَـــالِحَهَا ثَمُـــودُ .. وَلَـــمْ يَكُـــنْ فِيهَـــا بِمَصْـــعُوفٍ وَلاَ مُسْـــتَأْثِرِ
بَـــارَتْ ثَمُـــودُ فَمَـــا بَكَـــتْ لِبَوارِهَـــا عَـــيْنُ السَّـــمَاءِ وَرِقَّـــةُ المُسْـــتَغْفِرِ
وَلِمِثْلِهَـــا صَـــارَتْ ثَمُـــودُ وَلَـــمْ تَـــزَلْ مَـــثَلاً يُسَـــاقُ لأُمَّـــةٍ لَـــمْ تَشْـــعُرِ[136]

فالشاعر يستدعي هذه الشخصية في تناص تآلفي مع سياقه الشعري، حيث تتساوق صفات هذه الشخصية الغادرة مع صفات المفسدين في عصر الشاعر لأنه وإن

[134] الغماري، قصائد منتفضة، ص 31 - 32 .
[135] الشمس: 11.
[136] الغماري، قصائد منتفضة، ص 33.

اختلفت الأزمنة والدهور فالصفات البشرية تظل واحدة لا تتغير، والشاعر يستعين بها في التعبير لإيصال المعنى المراد للمتلقي، لأن إيراد اسم الشخصية في الخطاب الشعري يوجز الكلام ويختصره، ويغني الشاعر عن الاسترسال والاستطراد، وهذا من بين السمات الجمالية لتقنية التناص.

لقد اتكأ الشاعر الغماري في دواوينه على الشخصيات القرآنية بأنواعها بكل ما تحمله من إيحاءات وتصورات، واتخذ منها مطية للتعبير عن خواطره وهواجسه التي تتدافع وتتلاحق، لذلك فالمتلقي لن يكف عن التحليق مع هذه الشخصيات الدينية أينما التقاها في نصوصه، كما أن مساهمتها الفنية في ذات النصوص لا غبار عليها فهي "توجد نوعا من الشعور بالاستمرار للشعر، وتنقذ النص الشعري من الجفاف والجمود، وتفتح آفاقه لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة والتنوع في أشكال التركيب والبناء"[137]، وقد استطاع الشاعر استثمار الصفات الخصوصية لتلك الشخصيات وكل ما توحي به من أجل تجلية فكرته وتعميقها.

[137] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص128.

المبحث الثاني: التناص مع الحديث النبوي الشريف

ومثلما اغترف الشاعر مصطفى الغماري من القرآن الكريم وأتحف به قصائده التي تناصت مع كثير من ألفاظه ومعانيه وعباراته فأضفت عليها طابعا جماليا خلابا وزودتها بمعان راقية، كذلك فعل مع الحديث النبوي الشريف الذي يعدّ المصدر المعصوم الثاني بعد القرآن الكريم، وصاحبه عليه الصلاة والسلام أبلغ العرب وأفصحهم وهو الذي قال: "**إِنِّي أُوتِيتُ جَوَامِعَ الْكَلِمِ وَخَوَاتِمَهُ، وَاخْتُصِرَ لِيَ اخْتِصَارً**"[138]. ويشكِّل الحديث النبوي في دواوين الغماري: "مادة خصبة، ومصدرا أساسيا من مصادر تجربته الشعرية، حيث أخذ ينهل من معينه، ويمتح من غوره شيئا وافرا...مستحضرا ألفاظه وتراكيبه ودلالاته، موظفا أسلوبه وإشعاعاته، توظيفا منتجا ومتداخلا مع النص الشعري للتعبير عن قضاياه ومواقفه الإنسانية والفكرية"[139].

لقد استعان الغماري بطاقات النص النبوي البلاغية، وما يتضمنه من علاقات غنية مكتنزة بالعطاء، وكأنه في اتجاهه نحو هذا المصدر الديني العظيم ــ في فترة تعيش فيها الأمة أصعب مراحلها التاريخية ــ يؤكد على وعيه بأصالة شخصيته، وعراقة هويتها، وقدرتها على تجاوز التحديات إذا فعَّلت اتصالها الحيِّ بمرجعيتها المقدسة.

والمتصفح لدواوين الغماري يلمح شغفه بكلمة (الغثاء) واستعماله الكثيف والمتكرر لها في أشعاره، وهي تتناص مع قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "**يُوشِكُ الأُمَمُ أن تَدَاعَى عَلَيْكُمْ كَمَا تَدَاعَى الأَكَلَةُ إِلَى قَصْعَتِهَا فَقَالَ قَائِلٌ وَمِنْ قِلَّةٍ نَحْنُ يَوْمَئِذٍ؟ قَالَ: بَلْ أَنْتُمْ يَوْمَئِذٍ كَثِيرٌ، وَلَكِنَّكُمْ غُثَاءٌ كَغُثَاءِ السَّيْلِ. وَلَيَنْزِعَنَّ الله مِنْ صُدُورِ عَدُوِّكِمْ الْمَهَابَةَ مِنْكُمْ، وَلَيَقْذِفَنَّ الله فِي قُلُوبِكُمْ الْوَهَنَ. فَقَال قَائِلٌ: يَا رَسُولَ الله وَمَا الوَهَنُ؟ قَالَ: حُبُّ الدُّنْيَا وَكَرَاهِيَّةُ الْمَوْتِ**"[140]، والغثاء كما يفسره سيد قطب هو: "ما يجرفه السيل من حشائش وأعشاب وأشياء مبعثرة، لا خير فيها، ولا قيمة لها، ولا

[138] عبد الرحمن بن رجب الحنبلي، جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثا من جوامع الكلم، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وإبراهيم باجس، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2001م، ج 1، ص54.

[139] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص165.

[140] محمد شمس الحق العظيم آبادي، عون المعبود شرح سنن أبي داوود، المكتبة السلفية بالمدينة المنورة، ط2، 1969م، ج 11، رقم الحديث 4276، ص 404 - 405.

رابط بينها.. وهؤلاء لما تخلوا عن الخصائص التي كرمهم الله بها، وغفلوا عن حكمة وجودهم في الحياة الدنيا، وقطعوا ما بينهم وبين الملإ الأعلى.. لم يبق فيهم ما يستحق التكريم؛ فإذا هم غثاء كغثاء السيل، ملقى بلا احتفال ولا اهتمام"[141]

ويقول عمر عبيد حسنة موضحا دلالات الحديث الشريف: "إن الأمة المسلمة اليوم، تعيش مرحلة (القصعة) وهي مرحلة الوهن الحضاري بأبعادها كلها. فمؤشرات الوهن الحضاري، ومسبباته، كما أشار إليها الحديث: حب الدنيا الذي يعني العب من متعها واللهاث وراء زينتها، واستهلاك أشيائها، والتزاحم على الحقوق. ويمكن تلخيص ذلك كله بالانتهاء إلى مرحلة الاستهلاك وظهور الإنسان الاستهلاكي الذي يتجاوز حقه في الأخذ، ولا يحسّ بواجبه. أما كراهية الموت الذي هو العنصر الآخر للوهن الحضاري، فيعني: انكماش فكرة الاحتساب، وغياب روح الإيثار والتضحية، وعدم استشعار الواجب، والقعود عن العمل والإنتاج، والاقتصار على الاستهلاك"[142].

إن هذه الكلمة تكاد تكون جرحا ينزف في أشعار الغماري لأنها تحيل إلى الوضع المزري الذي تعيشه الأمة في جميع مجالات حياتها، وإلى حالة الذل والهوان التي جرَّأت عليها أعداءها فتناهبوها، وهو يستعملها مرارا وتكرارا حتى غدا الحديث الشريف أو جزء منه لبنة متمركزة في بعض نصوصه، وبؤرة مولدة لإيحاءات شتى.

فملفوظة "غثاء" تعبر في نصوص الغماري عن جميع مظاهر السقوط التي نشهدها في واقعنا، وكثيرا ما يقرنها الشاعر بما يعمّق المعنى ويضفي عليه ظلالا جديدة ليوصل مشاعره وخواطره بقوة وصدق. ففي قصيدة "لن يحرقوا الضياء" يقول:

[141] سيد قطب، في ظلال القرآن، ج 4، ص 2468.
[142] محمود محمد سفر، دراسة في البناء الحضاري، محنة المسلم مع حضارة عصره، كتاب الأمة، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية بدولة قطر، الدوحة، ط 1، رجب 1409 هـ، ص 8.

وَهَــجُ الحَقِيقَــةِ فِــي دَمِــي حُلُــمٌ، وَفِــي شَــفَتِي نِــدَاءْ
وَعَلَــى الطَّرِيــقِ الصَّــعْبِ تَرْسُــمُهُ الفَوَاصِــلَ وَالــدِّمَاءْ
مُتَخَــايِلُونَ بِــهِ .. إِذَا اخْتَالَــتْ بِنِسْبَتِهَــا الإِمــاءْ
لاَ (قَــيْسُ) تُبْحِــرُ فِــي دَمِــي ثَــأْرًا .. وَلاَ الزَّبَــدُ الغُثَــاءْ[143]

نلمح في هذه الأبيات إصرار الشاعر على السير في الطريق التي تؤدي إلى استرجاع عزة الأمة وهيبتها، متحملا في سبيل ذلك كل الآلام والعقبات، غير عابئ بما يقف في وجهه من العوائق والتحديات التي يستهين بها في قوة ويصفها بأنها غثاء لا يخيفه ثم يضيف إليها كلمة الزَّبَد إمعانا منه في احتقارها واستصغارها، وها هو يقرن كلمة الغثاء في هذا الموضع بالزمن للدلالة على تفاهته وسفاهة أهله بعد أن كان زمن أجدادنا الأوائل (الزمن الحديد):

لُغَــةُ المَصَــالِحِ تِلْــكَ تُزْجَــى فِــي المَــزَادِ وَبِالمَزِيــدْ
لُغَــةُ المَصَــالِحِ كَــمْ يَخِــفّ لِوَقْعِهَــا مِــن مُسْــتَفِيدْ
لاَ يَــــومُ (عَمُّوريَّــــةَ) يُرْوَى،وَلاَسُــــودُ البُنُــــودْ
شَــاخَتْ عَلَــى الــزَّمَنِ الغُثَــاءِ خُرافَــةُ الــزَّمَنِ الحَدِيــدْ[144]

فالشاعر هنا ينفتح على النص القديم ليتحدث من خلاله بلغة شعرية جديدة عن قضية مهمة أرّقته طوال حياته، وهي حالة أمته الإسلامية إذ ينعَى على هذه الأمة غيبوبتها الحضارية، وسلبيتها المقيتة التي أنستها أمجادها وجعلتها قطيعا يجري وراء المصالح الضيقة والشهوات العاجلة. فكان لألفاظ النصوص المقدسة دور أساس في تصوير المعنى لتكاد تنطق به، لأنها موضوعة بدقة متناهية تتناسق مع سياقها، ولهذا يصبح المعنى حاضرا في الذهن والوجدان بأوجز لفظة، فيكتسب المعنى قوة دلالية وتحلية جمالية.

[143] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص37.
[144] المصدر نفسه، ص91.

وما زلنا مع لفظة الغثاء التي يمتصها الشاعر ويحمّلها في كل مرة شحنة جديدة من المعاني المتفجرة، فكان تقاطعه معها استدعاء للدلالات الخفية الكامنة فيها، وتوظيفها في سياق قصيدته وفق ما يلاءم حالته النفسية، فنجده في قصيدة "مَن أغرى الوردة؟" يستعير هذه الكلمة ليعبّر بها عن السقوط الفكري لأصحاب الكلمة من النخبة المثقفة التي رضِيَت أن تسير في ركاب المستبدين والمهزومين وأن تحارب أصحاب الفكر النظيف ودعاة الأصالة بأدواتها القذرة:

اَلبَّـــرُ الصَّـــبْرُ .. فَيَـــا مَـــاضِ
أَوْمَـــضَ مِـــن كَوْمَـــةِ أَنْقَـــاضِ
مَـــــدَدًا مَـــــدَدَا .. إِنَّـــــا أَمَـــــدُّ
حَـــــرَّانَ .. يَهِـــــيمُ وَلاَ يَـــــرِدُ
وَبِغَـــــاءُ الشِّـــــعْرِ يُصَـــــادِرُهُ
وَغُثَـــــاءُ الفِكْـــــرِ يُحَاصِـــــرُهُ[145]

وفي موضع آخر يوظف الشاعر كلمة غثاء في معنى قريب من المعنى النبوي فكان بذلك تناصا تآلفيا يتلاءم والتجربة الخاصة للشاعر، فتقاطعت المعاني بين النص الحديثي والنص الشعري، وذلك حين يصف التأثير الباهت والضعيف لتعاليم الدين الحنيف في حياة المسلمين، بحيث لم يبق لهم من الإسلام العظيم سوى خيالات وأوهام يتمسكون بها مع أنها لا تغني عنهم شيئا:

تَـــرَ المُسْـــلِمِينَ وَمَـــا لَهُـــمْ مِـــنْ دِيـــنِهِمْ
إِلاَّ غُثَـــاءً .. قِيـــلَ فَـــيْضُ تَطَهُّـــرِ[146]

[145] الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص 86 - 87.
[146] الغماري، قصائد منتفضة، ص 29.

إن الشاعر متأثر بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم لذلك راح ينهل من منبعه العذب، من أقواله وأفعاله وكل ما يتعلق بسيرته الزكية، لأن الله تعالى اصطفى "محمدا" وجعله نموذجا فذّا ومثالا كاملا اجتمعت فيه شجاعة موسى، وشفقة هارون، وصبر أيوب، وإقدام داوود، وعظمة سليمان، وبساطة يحيى، ورحمة عيسى... صلوات الله عليهم جميعا[147]، لذلك راح الغماري يستند إلى الأحاديث النبوية الشريفة ليس كمرجعية فنية فقط تشمل الوظائف المعنوية والجمالية، بل وفكرية أيضا ينطلق منها في تقييم المجتمع الإسلامي وأحواله، وتقديم الحلول لمشكلاته الحضارية والروحية التي ألمت به وحاصرته في عصره، وجعلته غائبا على الساحة لا يكاد يُسمع له فيها ذكر.

ولا نزال نتعايش مع الشاعر في تناصاته مع الحديث النبوي عبر دواوينه الشعرية، ومن مظاهر هذا التناص نجده يستحضر في إحدى قصائده حديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذي يخبر فيه أن ابن آدم الأول قابيل يتحمل جريرة كل نفس تُقْتَل ظلما فوق الأرض إلى يوم القيامة لأنه هو أول من سنّ سنّة القتل العمد: " **لَيْسَ مِنْ نَفْسٍ تُقْتَلُ ظُلْمًا إِلاَّ كَانَ عَلَى ابْنِ آدَمَ الأَوَّلِ كِفْلٌ مِنْهَا**"[148]، حيث يشبه قابيل بكل المفتونين بمباهج الدنيا وشهواتها، المائلين برغباتهم وغرائزهم المنفلتة إلى العبِّ من مُتَعِها مهما كان مصدرها حتى ولو داسوا في سبيل إشباعها على كل القيم والمقدسات والحرمات، فهم في حال انطلاقهم الأهوج يشبهون قابيل في استباحة كل جريمة حدثت على وجه الأرض :

قِيـــلَ الحَيَـــاةُ فَقُلْـــتُ تِلْـــكَ إلهـــة مَعْبُـــودَةٌ مُنْـــذُ الزَّمَـــانِ الأَغْبَـــرِ !
شُـــهَدَاؤُهَا شُـــهَدَاءُ كُـــلِّ غَرِيـــزَةٍ ذُكِـــرَتْ وَكُـــلُّ غَرِيـــزَةٍ لَـــمْ تُـــذْكَرِ
قَابِيلُهَـــا كَلِـــفٌ بِكُـــلِّ جَرِيـــرَةٍ جُرَّتْ وَكُـــلُّ جَرِيـــرَةٍ لَـــمْ تُجْـــرَرِ[149]

[147] أنظر: محمد الصالح الصديق، السراج المنير، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1999، ص82.
[148] محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، ط 1، 2002م، كتاب أحاديث الأنبياء، رقم الحديث 3335، ص819819.
[149] الغماري، قصائد منتفضة، ص 26.

فالتداخل النصي بين النصين الحاضر والغائب جلي، من خلال استدعاء بعض الدوال الحديثية وتحوير أخرى لتلاءم النسق الشعري؛ حيث جعل الشاعر كلمة "جريرة" مكان عبارة "نفس تقتل ظلما" وكلمة "كلف" مكان "كفل"، كما أن الشاعر عمد إلى امتصاص دلالات الحديث الشريف ثم صوغها وفق الحالة النفسية والشعورية فتغيرت الوظيفة المعنوية الأولى؛ فالرسول صلى الله عليه وسلم يحمّل قابيل وزر كل جريمة قتل تحدث في الأرض، بينما الغماري في أبياته يحمّل شهداء الغرائز والشهوات وزر كل أنواع الجرائم والشرور والموبقات التي تحدث بلا استثناء بل والتي ستحدث أيضا، وفي هذا دلالة على عظمة الذنب الذي اقترفه هؤلاء في حق حاضر الأمة ومستقبلها، وهنا يضيف الشاعر دلالة جديدة إلى النص الأول لتعبر عن موقفه ورؤيته، لذلك تم توظيف الحديث النبوي بشكل فعّال بحيث انصهر في السياق الشعري واتحد مع مضمونه مع براعة الشاعر وقدرته على استحضار النص، ودمجه ليلقي بأبعاده الثقافية والمعنوية الراسبة في أعماق الشاعر والمتلقي معا.

وفي سياق استحضار بشائر النصر القادم، وبث الأمل في نفوس العاملين لنهضة الأمة وتقدمها، وتجاوز كل مشاعر اليأس والإحباط التي تعصف بالمسلمين في زمن الهزائم نجد أشعار الغماري تتناص مع حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي يعِدُ فيه المسلمين بوقوع معركة فاصلة بينهم وبين اليهود يسترجعون فيها حقوقهم المسلوبة ويستأصلون بها شأفة المفسدين في الأرض:" **لَتُقَاتِلُنَّ الْيَهُودَ فَلَتَقْتُلُنَّهُمْ حَتَّى يَقُولَ الْحَجَرُ: يَا مُسْلِمُ، هَذَا يَهُودِيٌّ فَتَعَالَ فَاقْتُلْهُ**"[150]، ويتعيَّنُ علينا أن نتمسك بهذه البشارة لنتمكن من متابعة الطريق الشاق الذي يفضي بنا إلى النصر المبين:

يَا جَـيْشَ أَحْمَـدَ يَـا ظِـلَالَ سُـيُوفِهِ جَـدَّ الزَّمَـانُ فَخُـذْ مَكَانَـكَ وَاحْـذَرِ
"لَتُقَـاتِلُنَّ يَهُـودَ" بُشْـرَى صَـادِقِ هَـلْ كَـانَ إِلاَّ آيَـةَ المُسْتَبْصِـرِ
"لَتُقَـاتِلُنَّ يَهُـودَ" فاحْمِـلْ وَاحْتَمِـلْ وَاشْـرُدْ بِعِجْلِـكَ أَيُّهَـذَا الخَيْبَـرِيّ![151]

[150] المرجع السابق، رقم الحديث 2921، ص 1688 .
[151] الغماري، قصائد منتفضة، ص 39 - 40.

فقد لجأ الشاعر إلى استدعاء النص الحديثي في نصه الشعري متكئا على لغته بعد أن ألبسها بعدا معاصرا لتعكس بذلك رؤيته الشعرية الخاصة أي النصر المؤكد على اليهود في فلسطين في النهاية، وهذا التكرار التناصي التركيبي مع حديث الرسول الكريم تأكيد على التمسك بالأمل، وبأن الوعد سيتحقق بدحر اليهود مهما علوا في الأرض، فتتجدد الحياة في جسد الأمة وتستعيد أرضها ومقدساتها، والشاعر باستلهامه الحديث الشريف أكسب تجربته الخاصة المصداقية والبرهان، حتى تؤدي معناها التأثيري المراد لها، وواضح أن التناص هنا جاء منسجما تمام الانسجام مع السياق المطروح فيه.

وفي موضع آخر تتناص أشعار الغماري مع الحديث الشريف الذي يذكر فيه رسول الله صلى الله عليه وسلم أن اليهود أثناء المعركة الكبرى بينهم وبين المسلمين سيختبئون خلف شجر "الغرقد" لأنه من أشجارهم: "**لاَ تَقُومُ السَّاعَةُ حَتَّى يُقَاتِلَ المُسْلِمُونَ اليَهُودَ، فَيَقْتُلُهُمْ المُسْلِمُونَ، حَتَّى يَخْتَبِئَ اليَهُودِيُّ مِنْ وَرَاءِ الْحَجَرِ وَالشَّجَرِ، فَيَقُولُ الْحَجَرُ :يَا مُسْلِمْ، يَا عَبْدَ الله، هَذَا يَهُودِي خَلْفِي، فَتَعَالَ فَاقْتُلْهُ، إِلاَّ الغَرْقَدْ؛ فَإِنَّهُ مِنْ شَجَرِ الْيَهُودِ**"[152]، ومما يزيدنا يقينا في صدق هذا الحديث أن الدراسات الحديثة تشير إلى أن اليهود في فلسطين يستكثرون بشكل ملفت للنظر من زراعة شجر الغرقد حول مستوطناتهم تحسّبا لمواجهة قادمة مع المسلمين: "بقي أن نقف على شيء من إرهاصات قرب ذلك التحقق، حيث تسخير الله –سبحانه وتعالى– لليهود بزراعة هذه الشجرة (الغرقد) حول المستوطنات التي أقاموها على أرض فلسطين على هيئة أسوار نباتية مانعة لأن له أشواكا قوية حادة خطافية ،كما أن له وجودا في الأصل في فلسطين والأردن وذلك على السفوح الصخرية ويعرف فيها بهذا الاسم الغرقد"[153] ويستعير الشاعر هذه اللفظة ليبعث الأمل في النفوس التواقة إليه :

[152] يحي بن شرف أبو زكريا النووي، شرح النووي على مسلم، بيت الأفكار الدولية، الرياض، رقم الحديث 2922، ص 1689.

[153] خالد بن صالح السيف، "في موسم الجفاف يُجْتَث نخلنا وينمو غرقدهم". مجلة البيان ،ع 49، مارس1992، ص1086.

وَالـــدَّربُ حَوْلَـــكَ كُـــلُّ جُـــرْحٍ جَـــدْوَلٌ
يَهَـــــبُ الحيَـــــاةَ .. فَيَـــــا مَـــــــنَازِلُ كَبِّـــــرِي !
وَتَخَـــايَلِي فَرَحًـــا يَـــذُوبُ مَـــعَ اللِّقَـــا
لَـــــنْ تَرْكَعِـــــي لَـــــنْ تُسْـــــلِمِي لَـــــنْ تُحْصَـــــرِي..
كَبِرَ الصِّـــغَارُ .. فَيَـــا مَوَاسِـــمَ "غَرْقَـــدٍ"
آتُـــونَ مِـــنْ أُفُـــقِ الجِـــــرَاحِ الأَنْـــضَـــــرِ![154]

لقد اتكأ الشاعر علي الحديث الشريف بواسطة التناص الإشاري مع كلمة "غرقد" التي كنّى بها على هذا الزمن الذي استأسد فيه اليهود فملكوا الأرض ومن عليها، لأن الغرقد رمز لقوتهم ومناعتهم وتحصنهم، إلا أنه لن يحميهم من الغضب الهادر الذي يرسله الغماري على ألسنة كتائب المقاومة في فلسطين وتهديدهم بالزحف القادم الذي سيقتلعهم من الأرض التي اغتصبوها مهما بالغوا في الاحتماء بغرقدهم الذي لن ينفعهم يوم يجد الجد، والشاعر إذ يلتجأ إلى هذه التقاطعات مع نصوص أخرى سامية مرده إلى "مشكلة التعبير التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة جديدة غير مستهلكة، تستطيع أن تنقل أكبر عدد ممكن من المعاناة والإحساس بالمشاعر" [155] .

ويتواصل التشابك بين النص الحديثي والنص الشعري من خلال الأبيات التالية:

سَمْرَاءُ أَنْتِ الهَـوَى يَنْثَـالُ فِـي دَمِنَـا
سُـــــحْقًا لِعُبَّـــــادِ أَوثَـــــانٍ وَكُفْـــــرَانَا
مُحَمَّـــدٌ قَالَهَـــا بَيْضَـــاءَ مُزْهِـــرَةً
مَحَجَّـــةُ اللَّـــهِ لاَ الطَّـــاغُوتُ تَرْعَانَـــا[156]

[154] الغماري، قصائد منتفضة، ص35.
[155] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980، ص75.
[156] الغماري، أغنيات الورد والنار، ص77.

والتي تتناص دون تخفي مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: **قَدْ تَرَكْتُكُمْ عَلَى الْبَيْضَاءِ لَيْلُهَا كَنَهَارِهَا لاَ يَزِيغُ عَنْهَا إِلاَّ هَالِكٌ**"[157]، والذي استحضره الغماري في مقام التحدّي لكل من يريد أن يَنْحَرِفَ بمسيرة الأمة نحو الضلال ويُنْسِيها شريعتها الغرّاء "البيضاء" التي تحمل الحقَّ القويَّ الأبلج "مزهرة"، ويستبدلها بطغيان البشر الذين يعبدون أوثان شهواتهم ومطامعهم ومصالحهم الضيقة، وهو تداخل نصي حافظ الشاعر من خلاله على دوام النص الأصلي "الحديث" مع إجراء بعض التغيير في التشكيل الشعري لما يوائم التجربة الشعرية وقوتها، والمقصود بالتداخل النصي هنا: "التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر...." [158].

وتقابلنا في قصيدة "أراهن أن الظالمين قبور" تناص من نوع آخر يوجّه فيه الشاعر خطابه إلى شاه إيران بعد الثورة الإسلامية وهروبه من وجه شعبه الثائر ولجوئه إلى مصر، ويهدده فيه بسوء المصير في إشارة إلى طلب الشعب الإيراني من محكمة العدل الدولية تسليمه لمحاكمته على جرائمه، فينذره أنه سيدفع ثمن ما اقترفت يداه في حق الشعب طوال عهد حكمه الاستبدادي، ثم بعد موته سيلقى عذابا من نوع آخر هو الجزاء الإلهي على الإفساد في الأرض:

تَمتَّــعْ بِكَــرْمِ النِّيــلِ يَــا شَــاهُ وانْتَخِــبْ !
فَــــإِنَّ لِقَــــاءً بَعْــــدَهُ لَعَسِــــيرُ
"تَكِيــرُكَ" فِــي دُنْيَــاكَ شَــعْبٌ وآيَــةٌ
وَلِلْمَــوْتِ مِــنْ بَعْــدِ النَّكِيــرِ نَكِيــرُ[159]

[157] أحمد بن محمد حنبل، المسند، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1999م، ج28، رقم الحديث: 17142، ص367.
[158] جيرارجينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986 ، ص90.
[159] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 77.

وهذه الأبيات تتناص إشاريا مع الحديث الشريف الذي يذكر فيه رسول الله صلى الله عليه وسلم سؤال الملكين **منكر ونكير** للميت. عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ رضي الله عنه قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "**إِذَا قُبِرَ الْمَيِّتُ أَوْ قَالَ أَحَدُكُمْ أَتَاهُ مَلَكَانِ أَسْوَدَانِ أَزْرَقَانِ يُقَالُ لأَحَدِهِمَا الْمُنْكَرُ وَالآخَرُ النَّكِيرُ ، فَيَقُولَانِ: مَا كُنْتَ تَقُولُ فِي هَذَا الرَّجُلِ؟ فَيَقُولُ مَا كَانَ يَقُولُ: هُوَ عَبْدُ اللَّهِ وَرَسُولُهُ، أَشْهَدُ أَنْ لا إِلَهَ إِلا اللَّهُ، وَأَنَّ مُحَمَّدًا عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ**"[160]، فقد وظف الشاعر الحديث الشريف مع اختلاف في وظيفته المعنوية؛ فالنكير في الحديث ملك موكل بسؤال الموتى فقط، بينما للشاه نكيران، النكير الأول نكير الدنيا الذي خلقه الشاعر وهو الشعب الإيراني وقائد ثورته آية الله الخميني الذي سيسأله عن كل ما اقترفه بحقهم من مظالم بل وسيحاسبه أيضا، والنكير الثاني هو المَلَكُ الموكَّل بالميت والذي سيجده بانتظاره في قبره، فحسابه أعسر وأشد.

وفي قصيدة "أنت الحضور" يشير الشاعر مرة أخرى إلى "نكير" لا لدوره كملَك يسأل الموتى عن أعمالهم، وإنما يستحضر صفاته البشعة المخيفة "أسود، أزرق" ليصف بها الظالمين والمستبدين الذين يقمعون شعوبهم ويذيقونهم مرارة الذل والهوان ليحافظوا على سلطانهم ونفوذهم، وينذرهم أن مصيرهم سيكون كمصير الصليبيين الذين لحقتهم الهزائم النكراء على أيدي هذه الشعوب. فيوظف اللفظة النبوية (نكير) لتشير إلى بشاعة دعاوى المبطلين كما هو وجه نكير:

دَمْـــدِمِي يَـــا جِـــراحُ، يَنْتَحِـــرُ الصَّـــمْتُ
وَيَـــا شَـــامُ يَـــا حِمَـــى يَـــا ثُغُـــورُ
سَـــيْفُ حِطِّـــينَ لَـــمْ يَـــزَلْ، يَـــا ابْـــنَ حِطِّـــينَ
وَدَعْـــوَى الصَّـــلِيبِ وَجْـــهٌ نَكِيـــرُ[161]

[160] محمد بن عيسى الترمذي، الجامع الكبير سنن الترمذي، تحقيق: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م، ج 2، رقم الحديث 1071، ص 374.
[161] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 62.

وهذه العلاقة المشتركة بين نص الشاعر ونص الحديث النبوي ولّدت صورة للتراث بطريقة جميلة حتى ترسخ في ذهن المتلقي قيمة هذا النص المعجز الغائب والحاضر في الوقت نفسه.

ومن الأحاديث الشريفة التي تتناص مع أشعار الغماري نذكر الحديث الذي أشار فيه رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى عاقر ناقة ثمود ووصفه بأنه أشقى الناس: عن عمار بن ياسر قال:"**كنت أنا وعليّ بن أبي طالب رضي الله عنه فقَالَ لَنَا رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ: أَلا أُحَدِّثُكُمَا بِأَشْقَى النَّاسِ ؟ قُلْنَا : بَلَى يَا رَسُولَ اللَّهِ، قَالَ: أُحَيْمِرُ ثَمُودُ الَّذِي عَقَرَ النَّاقَةَ، وَالَّذِي يَضْرِبُكَ يَا عَلِيُّ عَلَى هَذِهِ ، وَوَضَعَ يَدَهُ عَلَى قَرْنِهِ حَتَّى يَبُلَّ مِنْهَا هَذِهِ، وَأَخَذَ بِلِحْيَتِهِ** "[162] .

إن الشاعر يتقاطع مع نص معجز ثان والمتمثل في الحديث الشريف لأنه استحضره في نصه الشعري، وأعاد كتابته وفق تجربته الشعورية فكانت نصوصه نقطة تشابك للكثير من النصوص المقدسة الدالة على وعيه العميق بما جاء به نبي الهدى، وهو هنا يستعير لقب **أحيمر** ليرمز بها إلى الشقاء الذي تعيشه الأمة وهي تهادن أعداءها الذين يبيعون لها أوهام السلام والتقدم والازدهار ويعبثون بمقدراتها وينهبون ثرواتها وهي غافلة طامعة في خير لن يأتي منهم أبدا:

يُـرْوَى شَـقَاؤُكَ فِـي العُصُـورِ جِنَايَـةً يَـا بُـؤْسَ مُنْقَلَـبٍ لِشَـرِّ أُحَيْمِـرِ!
تَجْـرِي وَرَاءَ الأَجْـرِ وَهِـيَ عَلِيمَـةٌ لِـمَ الأَجِيـرِ بِخُدْعَـةِ المُسْـتَأْجِرِ
يَـا زَارِعَ الأَوْهَـامِ فِـي أَجْفَانِـهِ مَـاذَا رَأَتْ عَيْنَـاكَ ؟ أَمْ لَـمْ تَنْظُـرِ؟[163]

وفي معرض الحديث عن حبه لوطنه وشغفه به رغم الجراح والآلام والنكبات وتسلط الأعداء وظلم الأقربين وخيانة العملاء يستحضر الشاعر من السنة النبوية حديث الإفك الذي لاكه المنافقون ليطعنوا به في عرض أمنا عائشة رضي الله عنها[164]، يقول:

---

[162] أحمد بن شعيب النّسائي، كتاب السنن الكبرى، تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، ط 1، 2001م، ج7، رقم الحديث 8485، ص 464 - 465.

[163] الغماري، قصائد منتفضة، ص 33.

[164] أنظر: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، كتاب المغازي، باب حديث الإفك،ج7، رقم الحديث 4141، ص 431.

نَجْـــوَى المُحِبِّـــينَ أَشْـــوَاقٌ مُـــوَرَّدَةٌ
وَالعَـــالُّونَ عَلَـــى أَشْـــلائِهِمْ تَـــاهُوا
المَاضِـــغُونَ "حـــديث الإِفْـــكَ" يُـــزْعِجُهُمْ
أَنِّـــي أَرَاكَ ضُـــحًى تَخْضَـــلُّ رَيَّـــاهُ ..
لاَ عَاشِـــقَ اللَّيْـــلِ فِـــي الصَّـــحْرَاءِ يَصْـــلُبُهُ
وَلاَ الـــدُّجَى الحَاقِـــدُ المَسْـــعُورُ يَنْعَـــاهُ[165]

يتناص الغماري في هذه المقطوعة تناصا تركيبيا مع الحديث النبوي دون تحوير لغوي فيه، ليعبر به عن مساعي هؤلاء المغرضين لقتل الأمل في نفوس الوطنيين، والنيل من عزيمتهم، وبث مشاعر اليأس والإحباط بينهم ليتوقفوا عن الانتصار لوطنهم والسعي لتخليصه من بين براثن أعدائه، إلا أن الشاعر متفائل وواثق من النصر لأن دعوات هؤلاء لن تجد نفعا كما لم يجد نفعا حديث الإفك، فالله سبحانه وتعالى سيبطله وينسفه وسيحمي المؤمنين الصادقين وينصرهم. والشاعر لما وظف هذا الحديث النبوي يريد أن يجسد تلك العلاقة الموجودة بين النص الحاضر والنص الغائب والتي تعطينا بنية موحدة لما يجمع بينهما من وحدة المعنى، لأن الكاتب أو الشاعر إنما يكتب لغة استمدها من مخزون معجمي له وجود في أعماقه... وهو مخزون تكوّن من خلال نصوص متعاقبة في ذهنه [166].

بعد هذه القراءة لبعض نصوص الشاعر الغماري المستندة إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف يمكننا الخروج بالنتائج التالية:

1. على الصعيد الديني كانت رؤية الشاعر تنبثق في المقام الأول من القرآن الكريم، ولا نستغرب ذلك كونه نشأ وتربى في بيئة قرآنية بامتياز، ولم يوسع تناصاته وتعالقاته مع الحديث الشريف، وحيثما تمركز حديث شريف أو جزء

[165] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 16.
[166] أنظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص323 .

منه في بنية النص الشعري للشاعر الغماري، أصبح بؤرة مولدة لإيحاءات شتى، وبنية تتفتح لتشمل مستويات البنية والرؤية.

2. لقد تعددت أنماط التناص الديني في نصوص الغماري، فكان التناص الاقتباسي بأنواعه، والإشاري، وتناص الشخصيات الدينية التي تنوعت بين شخصيات ذات طابع إيجابي وأخرى ذات طابع سلبي، والشاعر لم يوظفها في سياقها الماضي فقط، وإنما ليعبر ويقرأ بها أحداثا وتجارب معاصرة تؤرقه.

3. إن الغماري لم يمتح من القرآن والسنة لغايات فنية فحسب وذلك لإضفاء الرواء على ألفاظه وتراكيبه وأخيلته وصوره، بل لغاية فكرية أيضا؛ فهو يؤمن بما جاء في نصوصهما الشريفة ويتفاعل معه إيجابيا كما تبين ذلك في تناصاته الدينية.

4. لقد حاول الغماري – أحيانا – في استلهاماته الدينية أن يتجاوز الدلالة الأولى للنصوص، ويحاول إنتاج الدلالة الجديدة ليعبر بها عن الحالة النفسية والتجربة الشعرية التي يعانيها، إلا أن النسبة الأوفر من تلك الاستدعاءات كانت متآلفة مع النص الأصلي.

5. لقد اتخذ الغماري من التناص الديني وسيلة ليخاطب بها أبناء وطنه وأمته على حد سواء، علّ نفوسهم تستجيب لهذا النداء الروحي، فتتجاوز محنها ومشاكلها، وتتعظ من سير شخصياته، وتأخذ الدروس والعبر.

الفصل الثالث
التناص الصوفي

توطئة

الأدب الصوفي هو ذلك الأدب الذي يعتمد التجربة الصوفية التي تتكئ على الحب الإلهي، وما يكابده هذا المحب من تباريح في سبيله، فتضيء أنوار الصوفية في نفوس الشعراء إلى درجة الاستسلام التام لهذا الحب والتماهي فيه، ونظرا لأنها تجربة خاصة جدا، وفريدة من نوعها، راح هؤلاء يبثون مواجدهم في قوالب شعرية خاصة بهم تطفح بالرموز والإشارات والكنايات، وإلباس الدوال مدلولات غير متعارف عليها، يقول ابن الفارض:

شَرِبنا علـــى ذِكْـــرِ الحبيـــبِ مُدَامَـــةً سكرنا بهـــا مِـــنْ قبـــلِ أنْ يُخْلَـــقَ الخمـــرُ[1]

فالخمرة والسكر والحبيب هنا يحيلون على معان قصية تختلف في مقاصدها ومعانيها الباطنية عن المعاني الظاهرة التي تفصح عنها القصيدة للوهلة الأولى، والتي تتبادرإلى الذهن فور سماع هذه المفردات، وسنستعرض هذه المعاني بعد قليل.

إن هذه اللغة مختلفة تماما عن اللغة الاعتيادية، التي يبدو أنها ضاقت عن احتواء معاني الصوفية الخاصة، لما تتسم به من عمق وتجريد ولطافة في المعنى، تعجز قوالب اللغة العادية من أن تحتويه، وكيف لها أن تنقل المعاني الخيالية التي تنتجها التجربة الصوفية التي تتوق إلى بلوغ رحاب الحضرة الإلهية، لذلك فقد وضعت هذه الطائفة "اصطلاحات على ألفاظ في علومها تعارفوها بينهم، ورمزوا بها، فأدركه صاحبه، وخفي عن السامع الذي يحل مقامه"[2]، الأمر الذي جعل لغتهم مبهمة بالنسبة للمتلقي، كونها لغة خاصة لا يفهمها إلا من اطلع على هذا العلم ومصطلحاته، وكأنهم بذلك يعرفون بلغتهم قائلين:

[1] عبد الغني النابلسي وبدر الدين البوريني، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه: رشيد بن غالب اللبناني، دار الكتب العلمية، بيروت، ص140.

[2] محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، موقف 28، ص115 .

إذَا أَهْـــلُ العِبـــارةِ ســـائَلونا أجبْنَـــاهُم بِـــأعْلامِ الإشـــارة
نُشـــير بهـــا فنجعلُهـــا غموضًـــا تُقَصِّـــرُ عنـــهُ ترجمـــةُ العِبَـــارة
تـــرى الأقـــوالَ فـــي الأحـــوالِ أسْـــرى كأسْـــرِ العَـــارفين ذوي الخســـارة[3]

وهذا دليل على عجز اللغة الواصفة العادية عن نقل أسرار ومعاني هذا العروج السماوي لبلوغ المقامات العلوية.

وقد وجد الشاعر المعاصر ضالته في هذه التجربة، فثمة ما يجمع بينه وبين المتصوف؛ أبرزها رفضه للواقع الذي يعيشه، وما يعج به من مفاسد اجتماعية وسياسية وأخلاقية تؤلمه وتؤرقه، فهو – كما الصوفي – يرنو إلى عالم مثالي حيث الطمأنينة والسكينة والصفاء، وقد أكد صلاح عبد الصبور أن كلتا التجربتين الصوفية والمعاصرة تبحثان في غاية واحدة، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه[4].

كما اتخذ الشاعر المعاصر للتعبير عن هذا الواقع لغة رمزية أيضا ليتجنب المضايقات والملاحقات من الأنظمة الحاكمة، أما البعض الأخر من هؤلاء الشعراء فقد اختار مجابهة هذه السلطة والتضحية من أجل مبادئه وقناعاته إذا لزم الأمر، فقد سُجنوا وعُذبوا وتم نفيهم ومنهم من قُتل أيضا، وكذلك تجارب الصوفيين شهدت أحداثا مماثلة، كما حصل مثلا مع أحد أشهر أقطاب الصوفية "الحلاج"، حين قال بفكرة الحلول التي شاعت عندهم، والتي تعني حلول الذات الإلهية في الإنسان من شدة المحبة والاتحاد بالله، إذ يقول:

أنا مَنْ أهْـوَى ومَـنْ أهـوى أنـا نحـــن رُوحَـــانِ حَلَلْنَـــا بَـــدَنَا
فـــإذا أَبْصـــرْتَنِي أبْصَـــرْتَهُ وإذا أبصـــــرتَهُ أبصـــــرتَنَا[5]

[3] أبو بكرالكلابذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار صادر بيروت، ط 1، 2001، ص61.
[4] أنظر: صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط 1، 1969، ص119.
[5] الحسين بن منصور الحلاج، الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ص158.

فقد دافع الحلاج عن فكرته "الحلولية"، وجادل مجتمعه فيها حتى "اتهموه بالزندقة، وأثار الفقهاء عليه رجال الدولة فسيق إلى السجن، وظل فيه ثماني سنوات، وحوكم أمام الفقهاء وتقدم الشهود، وشهدوا بأنه ادعى الربوبية والنبوة، ولكنه أنكر ذلك، وثبت عليه أنه يقول بأن الحج ليس من الفرائض الواجب أداؤها شرعا، ولعل هذه التهمة هي التي دفعت الفقهاء إلى الفتوى بصلبه"[6].

ونظرا لكل هذه التقاطعات بين الحالتين، فقد وجد الشاعر المعاصر في هذه التجربة ملاذا يستجير به من واقع مادي يريد النيل من روحه وعقله، فاستفاد من سِيَرِ أئمته، وكذا من معانيه ولغته النورانية الشفافة، حتى يكون منطلقا للتعبير عن التجارب الإنسانية المختلفة التي يعيشها، في زمن تم التضييق فيه على الحريات للنيل من أصحابها وترهيبهم.

والشاعر مصطفى الغماري كغيره من الشعراء المعاصرين أفاد من الصوفية من حيث أنها معاناة ومكابدة في واقع يُضَيِّقُ عليه حريته ومعتقداته، ويمارس عليه سلطة القهر والكبت ومصادرة الكلمة، لذلك فهو يرفض هذا الواقع ويثور عليه، ويحلم بواقع آخر تتحقق فيه رؤاه وأمانيه، فيتخلص من غربته ووحدته، كما امتاح الغماري من الصوفيين قوالبهم اللغوية من خلال استخدام مفردات وتعابير وعبارات صوفية، أو من خلال لغة الإيحاء والرمز التي تميزوا بها، ليعبر بواسطتها عن تجربته ورؤيته الخاصة.

وسأتناول التناص الصوفي عند الشاعر الغماري في مبحثين أساسيين:

المبحث الأول: التناص مع المصطلح الصوفي

المبحث الثاني: التناص مع الرمز الصوفي

[6] شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص478.

المبحث الأول: التناص مع المُعْجم الصوفي

إن المتصفح لدواوين الغماري لا يفوته ما يتخلل قصائده من المصطلحات الصوفية المبثوثة بين أبياته، والتي تدل على إطلاع واسع للشاعر على التراث الشعري الصوفي، وتأثر بالغ به لما تتميز به المصطلحات الصوفية من عمق المعنى وغموضه، واكتنازه بالدلالات الخفية، واحتوائه على كمٍّ هائل من الإشارات، فالألفاظ الصوفية في أغلبها نورانية شفافة، فيها نبض الروح ونداوتها، تتجاوز بمعانيها حواجز الزمان والمكان، وتكسر التقريرية واللغة الخطابية المباشرة لتحلق بالقارئ في فضاءات فسيحة من المعاني الراقية المتألقة، فاللغة عندهم "تنتقل من طبيعتها الوصفية التي تنقل الأشياء كما هي إلى لغة تعبيرية تنقل الإحساس بالشيء، وتخلق داخلها احتمال الخلق غير المحدد، على خلاف اللغة الواصفة التي هي في طبيعتها لغة محدودة"[7].

ولقد استفاد الغماري – كما ذكرنا – من المعجم اللغوي الصوفي ومصطلحاته، لما يتسم به من تكثيف في الدلالات المجازية من جهة، ولما يتأسس عليه من تضحية ومجاهدة للنفس وإفنائها في سبيل العظيم أيًّا كان، يقول شلتاغ عبود شراد "أفاد الغماري من التجربة الصوفية في مجال اللغة الإيمائية الشفيفة والصور ذات العلاقات غير المنطقية، وغير المألوفة "[8]، إلا أن الملاحظ أن التجربة الصوفية القديمة قد تحولت عن مسارها الأول بعد أن دخلت تجربة الغماري؛ فعالم التصوف عنده عالم مبتكر وليس متكررا، تتغير فيه دلالات المصطلحات، وتكتسب معان وإيحاءات جديدة خضعت لطبيعة التجربة الخاصة للغماري.

ومن المصطلحات الصوفية التي تقابلنا بكثرة في دواوين الغماري نجد مصطلح **السُّكْر** الذي يعني عند الصوفية حال من الدهش الفجائي تعتري العبد، فتذهله عن كل حس غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دّفاق يوقد فيها الوَلَهُ والهيمان، ولا يكون ذلك إلا عند امتلاء القلب بحب الله، ويعرفه الجرجاني بقوله: "وعند أهل الحق

[7] محمد بنعمارة ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص152.
[8] شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص49.

السكر هو غيبة بوارد قويّ، وهو يعطي الطرب والالتذاذ وهو أقوى من الغيبة وأتم منها"[9].

أما عند الغماري فإننا نجد مصطلح السكر يتردد في قصائده لكنه لا يحيل إلى هذا المفهوم الصوفي المغرق في الغموض، بل هو سكر مرتبط بنشوة النصر تارة، ونشوة الذكر والاقتراب من الله تارة أخرى، ونشوة حب الوطن، ونشوة الصمود والرفض والمقاومة تارات وتارات، فكل هذه الانفعالات التي تعصف بقلب الشاعر وتهز وجدانه هي التي تسكره وتبعث النشوة في روحه، فلا يتصور اللذة بغيرها.

ففي قصيدة "أغنية عشق لبلادي" يتفنن الشاعر في التغزل بحب وطنه الذي يهيم به عشقا، ويذوب هوًى في هوائه ومائه وأرضه وسمائه، ولا شيء يسكره إلا الترنم بأناشيده القدسية:

حِـــينَ تَمْتَـــدُّ فِـــي الحَنَـــايَا بِـــــلاَدِي
صَـــوْتُهَا .. مِـــلْءُ مَسْـــمَعِي وَفُـــؤَادِي
حِـــينَ أَنْسَـــابُ فِيـــكِ يَـــا أَصْـــلَ أَصْـــلِي
أَزْرَعُ اللَّحْـــنَ فِـــي جُفُـــــــونِ الـــوَادِي
نَحْـــنُ .. لَـــوْلاَ الهَـــوَى أَيُسْـــرَبُ عِـــــطْرٌ
بَيْنَنَـــــا .. فِـــــي ارْتِعَاشَـــــةِ المِيعَـــــادِ
مَـــا سَـــكِرْنَا فِـــي لَيْلَـــةِ الوَجْـــدِ ... إِلاَّ
بِحُـــــرُوفٍ .. قُـــــــدْسِيَّةِ الإِنْشَـــــاد[10]

يحاول الغماري إخضاع مصطلح السكر الصوفي لتجربته الذاتية، والانزياح به عن معناه الأول الذي يحيل إلى الدهش والوله والهيجان الذي يلحق المحب عندما

[9] السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1987م، ص 159.
[10] الغماري، قصائد مجاهدة، ص 57 - 58.

يشاهد جمال المحبوب فجأة[11] ليعبر به عن الدهش والوله والهيجان الذي يعتريه حين يسمع الأشعار الوطنية التي تلتهب بالحماسة وتتقد بالعزم وتفوح منها رائحة الشهادة الزكية التي تبعث فيه النشوة والفخار.

والملاحظ في المقاطع التالية أن الشاعر يستدعي مصطلح "السكر" لا ليعبر عن حالة تعتريه هو فقط كما المريد الصوفي في أحواله ومقاماته، وإنما يتجاوز السكر عنده الإنسان إلى كل الظواهر والمعاني، فالليل يسكر والمجد يسكر والعقيدة والوطن أيضا، وفي هذا تجاوز بالمصطلح إلى أفق وأبعاد جديدة، يجسدها الغماري في أشعاره حين يقول:

رَوَائِـــــعُ الله .. يَـــــا سِـــــفْرًا مُعَطـــــرَةً
حُرُوفُـــــهُ .. مِـــــنْ كُـــــرُومِ اللَّـــــهِ تَسْـــــقِينَا
عَلَـــــى مَـــــدَاهَا يَبُـــــثُّ الفَجْـــــرُ كِـــلْمَتَـــــــهُ
هَـــــلْ يَسْـــــكُرُ الـــــمَجْدُ إِلاَّ مِـــــنْ قَوَافِينَـــــا[12]

إن هذه الأناشيد الحماسية هي التي تسكر المجد فيغدو كائنا حيا يحس، فيشعر بالمتعة الكاملة والجمال والعظمة المثالية، لأن الخمرة تسكر وتضيء وتحرق وتنير فتتصدم فيها الأضداد؛ ففيها الانبساط والانقباض، وفيها السكون والحركة، وحر الوثب إلى الأعلى، إنها تطهير للنفس، وتنقية للقلب، وتجلية للروح[13]، فالغماري صاغ هذا المصطلح صياغة معاصرة حين استفاد من تلك المفردات الصوفية دون أن ينسخها نسخا، ولنقف على دلالة أخرى للسكر عند الشاعر:

[11] محمد علي فاروق التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق: لطفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973، مج2، ص356.
[12] الغماري، قصائد مجاهدة، ص 64.
[13] أنظر: أبو حيان التوحيدي ،الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد قاضي، دار الثقافة، بيروت، 1972، ص18.

يَـــــا لَيْـــــلُ .. إِنْ أَغْرتْـــــكَ خَمْـــــرٌ أَوْ دَمٌ
وَسَـــــكِرْتَ مِـــــنْ عِشْـــــقٍ وَمِـــــنْ أَهْـــــوَاءِ
فَغَـــــدًا يَثُـــــورُ الـــــدَّرْبُ جَمْـــــرًا رَافِـــــضًا
وَتَـــــدُكُّ قَصْـــــرَكَ غَضْـــــبَةُ الشُّرَفَـــــاءِ[14]

يمثل هذا المقطع مشهدا يحاول فيه الغماري إعطاء صورة عن ليل الظلم الذي يسكر من جرائم الطغاة في حق الأحرار ومن رذائلهم، ومن لهو الغافلين وتماديهم في العبِّ من الشهوات واقتناص اللّذائذ في وقت تغرق فيه الأمة في مآسي التبعية والاستبداد والاستلاب والتخلف، لكنه سيصحو حتما من سكره على وقع غضبة الشرفاء.

إن الشاعر هنا يريد أن يرقى بتجربته الشعرية، ومعانيه إلى مقام يضاهي سمو المقامات الصوفية، فيكون مصطلح السكر أداته التي يتوسل بها عن تلك الصورة المعنوية التي تكونت في وجدانه عن التمادي في الظلم دون حدود، فاختار السكر ليعبر به عن اللامرئي، لأن الشعر في النهاية تجربة وجدانية وذوقية بنيتها اللغة[15]، وبذلك يخرج الغماري هذا المصطلح من دائرته الصوفية، إلى كونه مصطلحا شعريا جماليا، ووسيلة من وسائل التواصل للتعبير عن دلالات جديدة.

تزخر الدواوين الشعرية للغماري بكم هال من المصطلحات والألفاظ الصوفية المتنوعة، التي تغلغلت في صميم نسيجه الشعري، فتكون لبنة مهمة من لبناته، وتشكل هذه اللغة مزيجا في اتحادها مع التجربة الشعرية الخاصة للغماري، والحالات الوجدانية التي تعتريه، وتعبر عن مواقف ورؤى متنوعة يرومها الشاعر.

ويستحضر الشاعر أيضا مصطلح **الفناء** الذي يعني عند الصوفية "سقوط الأوصاف المذمومة... وعدم الإحساس بالملك والملكوت وهو الاستغراق في عظمة

[14] الغماري، قصائد مجاهدة، ص 153.
[15] أنظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1978، ص90.

الباري ومشاهدة الحق"[16]، فاحتراق الصفات المذمومة وزوالها من نفس العبد واستبدالها بالصفات المحمودة الموافقة لصفات المعبود عز وجل هو ما يطلق عليه مصطلح الفناء، وهو يتعدد عند الصّوفية وتتنوع أشكاله، حيث شاع ذكره في أدبياتهم بشكل ملفت للنظر، وارتبط ارتباطا وثيقا بكل تجربة روحية خاضها الصوفية على مر العصور.

والطريق إلى الفناء عند المتصوفة يبدأ بالحب "فهو أساس الفناء في الله"[17]، حيث يلتهب بين جوانح العاشق، فيستبد به الشوق وهو "اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب"[18]، ليشد راحلته إليه علّه يطفأ شيئا من تلك النار المتأججة في قلبه، وعلى امتداد مسيرته الروحانية تلك ينسى الدنيا ويتخلص من كل رغباتها، فتسمو نفسه، وتزول عنها كل الصفات الطينية كلما اقترب من حضرة المحبوب الذي يتوكل نوره بحرقها، لينعم عليه بصفاته السرمدية التي يتوق إليها فيتحقق الفناء، وهو بذلك " أداة مفهومية أساسية في فهم الحب الإلهي، وتجربة الصوفي الروحية، حيث الفناء هو آخر مقامات المحبة، والغاية القصوى من أحوال العاشقين، والحق أن الحب لا يُتَصَوَّر من دون الفناء، ذلك أن قِوام اللذة هو فناء المحبّ في موضوع حبّه "[19].

ويأتي ذكر الفناء عند الغماري في سياق جديد أيضا، يقول:

أَنْــتَ الفَنَــاءُ وَفِــي فَنَائِــكَ مَــا نَشَــاءُ وَمَــا نُرِيــدْ !
عَــيْنُ البَقَــاءِ فَنَــاؤُكَ الـــمَحْضُ الإِلَهِــيُّ الـــمَدِيدْ
مَــدَدٌ إِلَهِــيٌّ العَطَــاءِ يُضِــيءُ لِلسَّــفَرِ الــمَدِيــدْ
سَــنَظَلُّ نَشْــرَبُ مِــنْ رُؤَاهُ الخَالِــدَاتِ وَنَسْــتَزِيدْ[20]

[16] السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، ص 217.
[17] عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1954، ص288.
[18] القشيري، الرسالة القشيرية، ص144.
[19] سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص51.
[20] الغماري، قراءة في آية السيف، ص 49 - 50.

يتحقق التناص الصوفي في المقطع السابق من خلال توظيف مصطلح الفناء الذي اشتهر عند الصوفية، ليمتص الشاعر معناه الأول الذي يحيل على شدة الالتحام لدرجة الانصهار والذوبان في الآخر، ويعبر عن نفس المعنى، مع تغيير في الوجهة التي اعتاد عليها المصطلح في النص الأول الذي يعني فناء الموجود في واجده، أما الفناء في النص الحاضر فهو فناء الشاعر في كتابه المقدس "القرآن الكريم" الذي يستمد منه القوة والزاد والاحتماء من شرور الدنيا وضلالاتها، ويربط الإنسان بخالقه الذي ينير له سبيله فلا تتخطَّفه تيارات المادة الطاغية فتقتل فيه إنسانيته وتحيله ركاما من الشهوات والنزوات المتفلتة، ومعنى أنه يفنى فيه أي أنه صورة عنه يحمل كل صفاته الخالدة والنبيلة، فيترجمها أفعالا وسلوكيات راقية، بعد أن سقطت صفاته الطينية التي تخضع للنفس وأهوائها، وتكرار لفظة الفناء ثلاث مرات في بيتين متواليين "أنت الفناء، في فنائك، فناؤك المحض" توضح شدة هذا الالتحام والذوبان بين الشاعر وموضوعه.

إن الغماري لا يمتاح من المعجم الصوفي بوعي سكوني خال من الإدراك، بل يتفاعل معه ويتشابك، ليقيم علاقات جديدة، وينتج دلالات جديدة تتساوق وحالته النفسية وسياقه الشعري، فقد اعتمد على لفظة الفناء ليعبر عن مواقفه وآرائه الخاصة تجاه مواضيع بعينها، وبعد أن وجه هذا المصطلح صوب القرآن الكريم، ها هو يوجهه أيضا إلى محبوب آخر يعشقه فكأنه يسري في دمائه:

إِنِّي لَأَفْنَى فِيكِ .. أُمْعِنُ فِي الحَنِينِ بـــزَادِ صَـبْـرِ
وَتَظَلُّ تَصْلُبُنِي الــمَرَايَا وَالعُيُونُ .. بِكُـــلِّ وَكْـــرِ
أَهْوَى ظِلاَلَكِ يَا دُرُوبُ .. سَيُـورِقُ مِنْـكِ فَجْـــرِي
شَرَفٌ فَنَائِي فِيكِ .. إِنِّي قَدْ نَذَرْتُ دَمِـــي وَفِكْـرِي[21]

[21] الغماري، أسرار الغربة، ص 173.

يتناص الغماري ثانية مع مصطلح الفناء ليكون وسيلته في إبداء موقفه اتجاه العقيدة الإسلامية كرسالة سماوية موجهة لتنظيم حياة الإنسان ونظام يُسيِّر رغباته، إنها اختياره الذي يفنى فيه لأنه يرى فيها الحبل المتين الذي يربط أبناء الأمة، والصراط المستقيم الذي ينقذهم من أهوال الهوان والذل والتبعية والتخلف، والحل الوحيد لكل مشكلاتهم الروحية والحضارية، لذلك فهو يفنى في هذا الانتماء المبارك ويذوب حبا فيه، ويسخر له كل وجدانه على الرغم من كل ما يصيبه من جراء ذلك من عنت وما يقابله من تحديات.

إنه فعلا يماثل الصوفي في شدة التعلق، فكما الصوفي لا يستكين شوقه ولا يهدأ وجده، ويجتاز كل تلك المكابدات والمجاهدات حتى يحقق لذة الاتحاد والفناء، فإن الغماري مصمم على هذا الالتحام بينه وبين عقيدته برغم كل المضايقات والتحديات، حتى أنه رهن دمه وفكره في سبيل تحقيق هذا الاختيار، وربما يعود لجوء الشاعر إلى هذه اللغة إلى شعوره بعدم التكافؤ بين ما يحسه ويعانيه، وبين اللغة العادية التي لا تستطيع ترجمة تلك الحالة كما هي، بالإضافة إلى أن هذه اللغة الشفافة مرتبطة بكل ما هو مقدس عند الصوفية، فقد تنسحب تلك القداسة على مواضيعه التي يطرقها أيضا.

ويواصل الغماري العب من هذا المعجم الثري والخصب الذي وجد فيه ضالته، فيتكئ عليه لينقل أحاسيسه ومواقفه اتجاه المواضيع التي يسوقها، ونرصد في المقطع التالي مصطلحا آخر هو مصطلح **الاتحاد** الذي شاع عند الصوفية وأثار حولهم اللغط وكثرة الاعتراضات والانتقادات لما يتضمنه من شبهات حول الإساءة إلى الذات الإلهية، لأنه يعني في جملة ما يعني اتحاد الإله بالمخلوق وصيرورتهما شيئا واحدا، وقد عرفه الجرجاني بقوله: "الاتحاد امتزاج الشيئين واختلاطهما حتى يصيرا شيئا واحدا"[22]، ومعناه باصطلاح القائلين به اتحاد الله عز وجل بمخلوقاته، أو ببعض مخلوقاته، أي: اعتقاد أن وجود الكائنات أو بعضها هو عين وجود الله تعالى، وهو المعنى الذي عبّر عنه الحلاج كما ذكرنا سابقا.

[22] السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، ص 29.

أما اتحاد الغماري فإنه بعيد جدا عن هذه الشطحات الصوفية التي تغالي في تصوير الاتحاد بين الله ومخلوقاته، إنه اتحاد من نوع آخر، يقول في قصيدة "ليس لي إلا هواها":

لَيْسَ لِي إِلَّا هَوَاهَا مِلْءَ وِجْدَانِي
وَإِلاَّ طَيْفُهَا أَقْطُفُ سِحْرَهْ
طَيْفُهَا يَرْوِي العِطَاشَ الهِيمَ
يَرْوِي قِصَّةَ الجُرْحِ الغَرِيبَهْ
وَتَدَانَيْنَا كَمَا الهَمْسِ
تَنَاءَيْنَا كَمَا الحُلْمِ
اتَّحَدْنَا..
وَشَرِبْنَا لَحَظَاتِ العُمْرِ
عِشْنَاهَا انْعِتَاقَاتٍ حَبِيبَهْ[23]

إن الغماري يغير الموضوع الصوفي "الله"، التي تتوق نفوس الصوفية إلى الاتحاد به، وينتج لنا موضوعا جديدا هو عقيدته الإسلامية التي يصور طبيعة العلاقة التي تربطه بها إلى درجة تمتزج فيها بكيانه، وتتغلغل في أعماق روحه، وتختلط بكل ذرة في وجدانه فيستحيلان شيئا واحدا لا يمكن الفصل بينهما.

إنها أبيات تتضح بالحب الصوفي؛ فالشاعر يغرف من هذا الصفاء وهذه الشفافية التي تتسم بها الأجواء الصوفية، وينهل من لغتها ليترجم حالة العشق التي تغمره، وما يصاحبها من لوعة الحب والصبابة، وشدة الرغبة في الذوبان في المحبوب إلى درجة الاتحاد، فعبارة "ليس لي إلا هواها ملء وجداني" تشرح قوة هذا الحب، وتفرده في قلب ووجدان الشاعر، فلا يشارك هذا الحب حب آخر في قلبه، إنها من يروي ظمأه إلى كل ما يتوق إليه من سعادة وصفاء روحي، وتوازن نفسي، لذلك فهي الرغبة والمنتهى

[23] الغماري ، قراءة في آية السيف، ص 73.

الذي لا يستريح إلا إذا لازمها ولازمته، ثم عبارة "فتدانينا كما الهمس" التي توحي بشدة التقارب ليتحدا معا "الشاعر وعقيدته" روحان في جسد.

لقد استعار الغماري العوالم الصوفية ليستضيء بأنوارها في التعبير عن موضوعه، وذلك عندما أخضع التجربة الصوفية لتجربته الخاصة، إذ تغدو العقيدة الإسلامية محبوبة الشاعر التي ينشد الاتحاد بها تعادل صورة الخالق عز وجل عند الصوفي الذي يأخذ عليه لبه، ويجعله في حالة من الوجد والعشق يغيب بسببها عن الوجود كله، ليحقق نشوة الاتحاد به وهو ذروة المنى عنده، أما الغماري فاتحاده وفناؤه في محبوبه لا يغيِّبه عن واقعه أبدا، ففي أوج ذلك الاتحاد لا ينسى من وما حوله، هو صاح ومدرك لكل ما يجري، ويتفاعل معه بالقبول أحيانا والرفض أحيانا كثيرة.

والشاعر يجدد هذه المعاني في موضع آخر، مؤكدا على هذا الاتحاد الذي حصل بينه وبين عقيدته حتى بات هو وهي شيء واحد:

أُغَنِّيـــــكِ رَغْـــــمَ الجِرَاحَـــــاتِ ثَـــــارَا
وَأَهْـــــوَاكِ عَبْـــــرَ الـــــمَسَافَاتِ نَـــــارَا
أَلُمُّـــــكِ فِـــــي خَـــــاطِرِي نَهْـــــرَ ضَـــــوْءٍ
عَلَـــى الـــدَّرْبِ يَسْـــقِي العِطَـــاشَ الحَيَـــارَى !
أَنَـــــا أَنْـــــتِ .. فَـــــالْتَهِبِي فِـــــي دِمَـــــائِي
غَـــــدًا مُعْرِقًـــــا .. لاَ غَـــــدًا مُسْـــــتَعَارَا[24]

تتغير نبرة الغماري في هذه الأبيات عن سابقتها في المقطع السالف، الذي كان يقطر عذوبة ورقة ولطافة في تصوير مشاعر الحب التي تكتنف قلبه، ورغبته في الالتحام والاتحاد مع محبوبه، أما في هذه الأبيات فنبرته نبرة غضب ورفض ومواجهة، ونلمس ذلك في الألفاظ "ثأر، نار، التهبي"، إنها ثورة على كل من يقف في

[24] الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 40.

دربه، ويحول دون اجتماعه بعقيدته، إنه مستعد للموت في سبيلها إذا توجب ذلك، حتى يحقق لذة الاتحاد بها، بل وأكثر من ذلك، فالغماري لا يكفيه هذا الاتحاد ولا يروي ظمأ روحه، إنه يطمح إلى حالة أكثر من الاتحاد والفناء حيث تتملكه المحبوبة وتستولي عليه، يتمنى أن تحرقه بنورها "التهبي في دمائي" ليستحيل إلى رماد قد يُبعث من جديد على هيئتها وصورتها، أو تلتهب فيه غضبا وقوة فتحيله إلى ثائر يعصف بواقعه المظلم فينيره.

إنها قوة العشق الذي استمده الغماري من الصوفيين، وهو يصرح بذلك عندما يشبه نفسه بالصوفي في شدة الحب والتعلق، والثورة على الواقع الذي لم يتقبل تجربته العشقية، فهو أيضا يرفض هذا الواقع الذي يغيب حبيبته ويلغيها، ويحارب انتماؤه إليها واختياره لها، يقول:

أنـــا أهـــواك ..فانشـــر الله ظـــلا
أنـــا أهـــواك ..ثـــائرا صـــوفيا[25]

ونجد إلى جانب ذلك مجموعة من المصطلحات الصوفية المبثوثة هنا وهناك في ثنايا قصائده، وهي تنبئ في مجملها عن تأثر واضح بالمعجم الشعري الصوفي لما تتميز به ألفاظه من مخزون دلالي كثيف وعميق يستهوي الشعراء ويغريهم بتوظيفه في أشعارهم، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الصحو، الحضور، الغياب، المواجد، كشف الحجاب، وغيرها من المصطلحات الصوفية التي تصادفنا بكثرة في دواوين الغماري، إلا أنه يمتصها دوما ليوظفها في سياقات جديدة مختلفة عن سياقات النص الغائب، متوائمة مع مواقف وسياقات النص الحديث.

[25] الغماري، أسرار الغربة، ص74.

المبحث الثاني: التناص مع الرمز الصوفي

تحدثنا في المبحث الأول عن اللغة الصوفية بأنها لغة مجازية تنقل المعاني إلى ما وراء الدلالة الواقعية، فهي لغة غامضة لأنها تعبير عن غموض أصلا خارج عن الدلالات المعقولة، وهذا ما أدى بالمتصوف إلى الاستعانة بهذه اللغة لأنها الكفيلة "بستر أذواقه ومكاشفاته عمن ليس من أهل الذوق والمكاشفات"[26]، وكما لجأ الصوفي إلى تصنيف مصطلحات تصف مقاماته وأحواله تلك، كذلك لم يتوان في اللجوء إلى "الرمز" للتعبير عن تلك التجربة التي يكابدها، وكل المشاعر والأحاسيس التي يخوضها في سبيل ذلك، والمتلقي لهذا الخطاب لا يسعه إلا اللجوء إلى التأويل لفك تلك الرموز ومعانيها أي محاولة التوضيح والتفسير للوصول إلى المعنى الأصلي أو القريب منه.

إذن لقد شاع الرمز الصوفي كأسلوب من أساليب التعبير في أشعار الصوفية، وقد عرّفه بعضهم بقوله هو: "ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه"[27]، وهو عند التفتازاني: "معنًى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله"[28]. ويلجأ الصوفية إلى الرمز لأسباب كثيرة ومتعددة؛ منها أن الصوفي يعيش في نهاية رحلته بين المقامات حالة الاتحاد مع الخالق، فتتجلى له الذات الإلهية، ويطلع على أسرارها، وعلى الحقائق الربانية التي لا تتاح إلا لمن خاضوا هذه التجربة من أحبة الله وأوليائه، لذلك "كانت هذه الأسرار ممن يجب سترها على العامة"[29]، وكان الرمز وسيلتهم في تحقيق ذلك، فمن جهة يسعفهم في نقل معاناتهم النفسية والقلبية، ومن جهة أخرى لا يكشفون ما لا يجب كشفه من أسرار وهبها الله لهم، فيتحقق بعدم الكشف درجات الكمال الروحي، ويصبحوا جديرين بتلك الدرجة.

---

[26] علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1404هـ، ص150.
[27] عاطف جودة، شعر عمر بن الفارض، دراسة في الشعر الصوفي، ص 144.
[28] أبو الوفاء الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 3، 1988م. ص 136.
[29] الطوسي ، اللمع، ص430.

كما أن تعارض الكثير من مقولات الصوفية مع ما تقوله الشريعة سبب آخر في اغتراب لغتهم ولجوئها إلى الرمز، وهذا ما أدى بهم إلى الترميز في مقولاتهم هروبا من اضطهاد السلطة والفقهاء لهم.

وقد ذكرنا سابقا قصور اللغة في حدودها الوضعية عن نقل مضامينهم ومعانيهم الذوقية، لذلك يعمدون إلى أسلوب الترميز، وكأن لسان حالهم يقول: أنه بواسطة الرمز "يمكننا أن نصوِّر اللامتناهي والأزلي ونجسده، ويمكننا أن نشير إلى المتناقضات، إذ أنه ما من سبيل إلى التعبير عن التجربة الصوفية إلا باستخدام لغة مرموزة شبيهة بلغة الشفرة التي تحمل طابع الأسرار"[30]. يقول ابن عربي:

أَلاَ إِنَّ الرُّمُـــوزَ دَلِيـــلُ صِـــدْقٍ عَلَـــى الـــمَعْنَى الـــمُغَيَّبِ فِـــي الفُـــؤَادِ[31]

إذا مما سبق نفهم أن لجوء الشعراء الصوفيين إلى الرمز لم يكن لحاجات فنية، وإنما لأسباب يراها عبد الحميد هيمة قد تكون "خلقية أو أدبية أو فلسفية، أو كل أولئك جميعا، ولكنها لا تكون غاية أدبية يقصد من ورائها تحقيق الجمال الفني الخالص"[32]، فيمسي الرمز حاجة لأهل العرفان لا بذخا، وضرورة تعبيرية لا زينة، إنهم لم يجدوا وسيلة أخرى إلا الرمز ليترجموا به مشاهداتهم، ويحفظوا به حياتهم.

ومن بين الرموز الصوفية التي تقابلنا بكثرة في دواوين الغماري:

1- رمز المرأة

أو الأنثى التي تجسد الجمال المطلق والحق المطلق، إذ الحق أو الله يتجسد في كل جمال في الكون "وشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله"[33]، لأن الله

[30] عاطف جودة، شعر عمر بن الفارض، دراسة في الشعر الصوفي، ص 144.
[31] محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم: عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 2، 1978م، ص 196.
[32] عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص168.
[33] محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966م، ص333.

خلق آدم على أجمل صورة، ونفح فيه من روحه، والمرأة خلقت من ضلعه، فكانت تجلي لجمال الله وبهائه وروحه. والأسماء الكثيرة للمرأة التي تنتشر في الشعر الصوفي إنما هي – عند أصحابها – أقنعة تخفي وجها آخر للدلالة على تجلّي الجمال الإلهي، لذلك تميز خطابهم بأنه: "يتخذ المحسوس سبيلا إلى اللامحسوس، أو قل إنه يضايف بين المرئي والمجرد في صرامته وخلوه من الأشكال والمجسم"[34]، ومن أمثلة ذلك قول ابن الفارض:

وَتَظْهَرُ لِلْعُشَّـــاق فِـــي كُـــلِّ مَظْهَـــرٍ مِنَ اللَّبْسِ فِـــي أَشْـــكَالِ حُسْـــنٍ بَدِيعَـــةِ
فَفِـــي مَـــرَّةٍ لُبْنَـــى وَأُخْـــرَى بُثَيْنَـــةٍ وَآونَـــةٍ تُدْعَـــى بِـــــعَزَّةَ عـــزَّتِ[35]

ويعد اسم **ليلى** من أهم الرموز الأنثوية في الشعر الصوفي، فهي ترمز إلى الحق والجمال، والعفة والطهارة، وتمني الوصال في دروب المحبة الإلهية، وقد استلهم الصوفية هذا الرمز من الشعر العذري لقيس بن الملوح الذي اشتهر بحبه المجنون لليلى العامرية التي تحوّلت إلى إحدى عرائس الشعر العربي، وبذلك شكّل الشعر العذري مصدرا أساسيا للحب الصوفي لما يحتويه من أبعاد إنسانية وروحية وجمالية فنية.

ولجوء الصوفية إلى خطاب الغزل العذري للتعبير عن الحب الإلهي لاعتماده أساسا على التلميح والإشارة دون التصريح، كون الشعراء العذريون خضعوا لنظام "بيئة صارمة، بيئة المحافظة على العرض وإقامة السدود المنيعة بين العشاق ومحبوباتهم، فاضطر هؤلاء إلى التحايل على اللقاء، وكان مما لجئوا إليه التلميح"[36]، وحالة المنع والحؤول دون لقاء المحبوب هذه عانى منها الصوفي أيضا لأسباب مذكورة آنفا، كما أن الاتحاد بين العاشق ومعشوقه قد قال به شعراء الغزل العذري، وهو اتحاد روحي يوحي بمدى قوة ذلك الحب واكتماله "فقد قيل لمجنون بني عامر:

[34] عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط 1، 1978، ص176.
[35] شرح ديوات ابن الفارض، ص14-15.
[36] علي الخطيب، اتجاهات الخطاب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص108.

أتحب ليلى؟ قال: لا، قيل: ولم؟ قال: لأن المحبة ذريعة للوصلة، وقد سقطت الذريعة، فليلى أنا، وأنا ليلى"[37].

فرقة الحب وعذوبته، والخضوع للمحبوب والوفاء له، وتقديم رضاه على رضاه هو، كلها أحاسيس تعتري قلب الشاعر العذري والصوفي معا في خضم علاقتهم الرومانسية مع المحبوب الذي لا وجود لبديل عنه في الكون بأسره، بالرغم من الفروقات الكامنة بين التجربتين، وأولها هو ماهية المحبوب نفسه عند كليهما، كما أن الشاعر العذري يعيش حالة **شوق** إلى المحبوب، يسكن بلقائه والاجتماع به، أما الصوفي فهو يمر في حالة **اشتياق** لا تزول ولا تهدأ أبدا، لأن الاشتياق مقام أعلى من الشوق، من دخل فيه هام حتى لا يُرى له أثر ولا قرار[38].

إذن لقد اتخذ الصوفي من "ليلى" رمزا يريد به معنى خفيا هو"الله" الذي تُجسد ليلى بجمالها وتعاليها وطهرها تجليا له، وكذلك الشاعر مصطفى الغماري، فإنه يوظف الرمز الأنثوي ليكون قناعا لفكرته، بكل ما يحمل من معاني الطهر والصفاء والخصب والنماء ليعبر به عن عقيدته الإسلامية[39] التي يراها كائنا نورانيا يمثل الوحي السماوي الذي نزل لهداية البشرية وترشيد مسيرتها، ودائما ما يرمز إليها باسم "ليلى" الذي أسلفنا الإشارة إليه، وينسب إليها كل الفضائل والمحامد، ويتفنن في التعبير عن حبه لها وشغفه بها وتفانيه في الإخلاص لها والدفاع عنها، وهي في أشعاره دائما الصدر الحنون الذي يسكن إليه ويبث له شكواه من نوائب الدهر وبلايا الزمن، وهي في الأول والأخير هدفه الأسمى وغايته البعيدة، ومنتهى أمله أن يعود لها يوما ما صفاؤها وإشراقها، وتنتصر على جبهة الأعداء الذين تكاثروا عليها حتى كادوا يزهقون روحها، ويؤكد الدكتور عمر بوقــرورة هذا الرأي قائلا " بعد تتبعنا لصوفية الغزل عند الغماري، فإن ليلى لا تزيد عن كونها رمزا للعقيدة الإسلاميــة، فحنينه إليها، وحديثــه

[37] إبراهيم بسيوني، نشأة التصوف الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، 1969، نقلا عن: عبد الوارث الحداد، التصوف تاريخا وفنا، ص79.
[38] أنظر: القشيري، الرسالة القشيرية، ص144.
[39] أنظر شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص41.

عنها لا يعدو أن يكون إسقاطا لغربة روحية يعانيها الشاعر، وحنينا جارفا إلى إسلامية ستأتي، وإن بخل الزمان العربي بذلك"[40].

وتعدّ قصيدة "أنا المجنون يا ليلى" نموذجا رائعا لهذه المعاني، حيث يقول فيها:

أَنَـــا الـــــمَجْنُونُ يَـــا لَيْلَـــى وَأَنْـــتِ الجِـــنُّ وَالسِّـــحْرُ
أَنَـــا السَّـــارِي بِلَيْـــلِ الحُـــزْنِ لاَ شَـــفَقٌ وَلاَ فَجْـــــــرُ
وَيَـــا لَيْلَـــى الهَـــوَى العُـــذْرِيِّ .. شَـــوْقِي رَاعِـــفٌ غَمْـــرُ
أَنَـــا الـــــمَجْنُونُ يَـــا لَيْلَـــى صَـــحَارِي كُلُّهَـــا العُمْـــرُ
وَلَـــوْلاَ الحُـــبُّ يَـــا لَيْلَـــى زَمَـــانِي عَلْقَـــمٌ مُـــرُّ
وَطِـــينٌ كُلُّهَـــا الخَطَـــرَاتُ حِـــينَ يَجُـــوبُنِي الكُفْـــرُ
وَقَـــيْحٌ كُلُّهَـــا الزَّفَـــرَاتُ لَـــوْلاَ حُبُّـــكِ الطُّهْـــرُ
أَنَـــا الـــــمَقْرُورُ يَـــا لَيْلَـــى .. فَهَـــلْ لِـــي وَاحَـــةٌ بِكْـــرُ
أَنَـــا الظَمْـــآنُ يَـــا لَيْلَـــى وَأَنْـــتِ الـــــمَاءُ وَالجَمْـــرُ
سَـــيُورِقُ بِالضُّـــحَى دَرْبِـــي وَتَفْنَـــى الغُرْبَـــةُ النُّكْـــرُ
وَأَزْرَعُ أَلْـــفَ أُغْنِيَـــةٍ عَلَـــى اللُّقْيَـــا ... فَتَخْضَـــرُّ
وَفِـــي عَيْنَيْـــكِ يَـــا سَـــمْحَاءُ .. يُبْحِـــرُ بِـــالهَوَى العُمْـــرُ[41]

ترمز هذه الأبيات إلى تجلي العقيدة الإسلامية التي أشرقت بنورها وصفائها في عالم الأجساد، فتجسدت لحما وشحما في "ليلى العامرية" التي كنى بها عن المحبوبة الحقيقية المشار إليها، والشاعر يصور هنا تلاحمه معها وتفانيه فيها، وتعلقه بها وارتباط حاضره ومستقبله كله بها، واستمداده أسباب سعادته وراحة نفسه وهدوء باله

[40] عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،ص 120.
[41] الغماري، أسرار الغربة ، ص 131 - 132 - 133.

من قربها، واستلهامه معاني القوة وصفاء الإيمان ومشاعر الصمود والتحدي والمقاومة في انتظار الفجر الآتي.

إنها رومنسية الحب العذري تجسدت باستخدام ألفاظ الحب البشري ومعانيه: الشوق، حبك الطهر، أنت الماء، أنا المقرور، أنا الظمآن، التي شاعت عند الصوفيين أيضا لتجسد رحلة العذاب التي يقاسيها المتصوف في عشقه السامي، حيث جاء ذكر ليلى عندهم كرمز حي على هذه العلاقة العشقية.

ولقد عبر الغماري من خلال العواطف الإنسانية والجمال البشري الأرضي الزائل "ليلى" عن حب أسمى لا يذبل ولا يفنى، فوحد بين المعنوي والفيزيائي في منظومة واحدة متداخلة لا يوحي ظاهرها بما في باطنها، لذلك فإنه تقع على كاهل المتلقي مهمة استبطان ذلك الباطن، وفك أسرار معانيه، ولا يتأتى ذلك إلا بامتلاكه حاسة التذوق وحسن التأويل، ومحاولة إيجاد القرائن التي تحيل أو قد تساعد على إدراك المعاني وراء هذا الرمز، والشطر الأخير من المقطع السابق يمكن أن يحمل هذه القرينة؛ فلفظة سمحاء صفة من صفات العقيدة الإسلامية المتعارف عليها. وبذلك يتحقق البعد الجمالي للتناص الصوفي حين يشعر القارئ بأنه مدعو إلى هذا الغموض اللغوي للمشاركة في حل ألغازه وشفراته، وبالتالي إعادة إنتاج الدلالات من جديد.

وفي قصيدة "قيس وليلى" يعمّق الغماري هذه المعاني ويوغل في تصوير علاقته الحميمة بليلى، وكيف غدت تمثّل كل أشكال وجوده، وتتبدّى في جميع ملامحه، فهو يتمثلها أمامه يخاطبها في لهفة ويبثها أشواقه وأحزانه، حتى لنتخيلها أمامنا فتاة تمتلئ حياة وشبابا، يقول:

بَيْنِـــي وبَيْنَـــكِ .. لَيْلَـــى فِـــي الهَـــوَى نَسَـــبُ
فَأَنْـــتِ وَجْهِـــي .. وَأَنْـــتِ الـــوَرْدُ وَالعِنَـــبُ
أَنْـــتِ الخَـــوَاطِرُ .. إِنْ فَكَّـــرْتُ ..أُغْنِيَتِـــي
إِذَا تَرَنَّمْـــتُ .. أَنْـــتِ الشِّـــعْرُ وَالغَضَـــبُ
لَأَنْـــتِ فِـــي البِيـــدِ يَـــا لَيْلَـــايَ وَاحَتُنَـــا
وَأَنْـــتِ فِـــي اللُّجَّـــةِ الزَّرْقَـــاءِ مَرْسَـــانَا
وَأَنْـــتِ يَـــا مُقْلَـــةَ التَّـــارِيخِ شُـــعْلَتُنَا
عَلَـــى العُصُـــورِ .. نَفْـــدِيهَا وَتَرْعَانَـــا[42]

ومازال الغماري يستنجد بميراث الأحبة السابقين لنقل رؤاه ومواقفه، وها هو يسقط مرة أخرى هذا الرمز البشري على تجربته الخاصة، إنه في هذا المقطع لا يبث ليلاه مشاعره وأحاسيسه فحسب، وإنما يتحدث عن حالة أخرى تجاوز فيها هذا الحب قلبه إلى كله، إنه يتَّحد بها هذه المرة، كما يتحد الصوفي مع معشوقه "الله" لتهيمن عليه وتتملكه روحا وجسدا، فتغدو ليلى هو وهو ليلى، فقوله "أنت وجهي" أي أنها أضحت تجسد كل تقاسيمه وشكله، وقوله "أنت الخواطر" فهي تسري في روحه وأفكاره وتنطق بلسانه وتعبر عما يخالجه.

كما أن الصوفي يرى في جمال وحسن المرأة أبلغ مثال على الجمال الإلهي، والشاعر هنا أيضا يجسد هذا المفهوم في مقطعه، فليلاه تمثل كل ما هو جميل ورائق في هذه الدنيا، إنها " الواحة" التي يتفيأ بظلها ويتنعم بخيراتها، وهي "مرساة" وصوله إلى بر الأمان والاستقرار، كما أنها " الشعلة" التي تنير دربه وتهديه حين يطبق الظلام و"ترعاه" وتحميه من كل شر قد يصيبه، وكما أن ليلى الصوفية تجسد الله في علائيته وحكمته وقدرته على صنع الموت والحياة، فليلى الغماري أيضا هي ذلك الشيء الجميل

[42] الغماري، أسرار الغربة، ص 47 - 49.

السامي الذي محا نور الظلمة من الوجود والقلوب، وبث فيها الحياة بعد سبات طويل، بما تقدمه للبشر من نظم وأخلاق تتسم بالحكمة والصلاح، وبذلك يتجاوز الشاعر بليلى معناها الفيزيائي وشرنقتها الأرضية، إلى معنى آخر ينقل من خلاله رؤيته للآخرين.

2- رمز الطلل والأماكن البدوية

كانت الوقفة **الطللية** وذكر الديار في أول أمرها تقليدا عربيا مقدسا تُستَهَلُّ به مطالع القصائد، وفيها يستحضر الشاعر الذكريات وتجتاحه أمواج الحنين وتعتصره الأشواق ويستعيد لحظات اللقاء السعيدة، وساعات الأنس الجميلة، ثم استعاره الصوفية ليعبروا به عن نفس هذه المضامين تقريبا، ولذلك فإن "التجربة الصوفية مفعمة بالحزن والغربة والاكتراث إلى فراق المحبوب، ومشوبة بالحنين والشوق العارم إلى الماضي "[43].

إلا أن قراءة هذه الرموز في الشعر الصوفي لا يجب أن يخضع للنمط التقليدي في التحليل، بل يجب الاعتماد فيه على التأويل وفق الرؤية الصوفية، لأن المتلقي لن يجد أمامه طللا حقيقيا وشاعرا يبكي الديار وغياب الحبيبة ويمزج فيه الحنين بالغزل، بل يجد شاعرا صوفيا يبكي ديارا أخرى وأحبة آخرين، يقول ابن عربي:

قِــفْ بِــالطُّلُولِ الدَّارِسَــاتِ بِلَعْلَــعِ وَانْــدُبْ أَحِبَّتَنَــا بِــذَاكَ البَلْقَــعِ
قْــفْ بِالــدِّيَارِ، وَنَاجِهَــا، مُتَعَجِّبًــا مِنْهَــا بِحُسْــنِ تَلَطُّــفِ. بِتَفَجُّــعِ[44]

الشاعر في هذه الأبيات يمزج بين ذكر الأطلال والديار، وبين الغزل ووصف حاله وشوقه لأحبته النائين، فيسرد أسماء تلك الأماكن التي يحن إليها "لعلع" ويُقرأها سلام قلبه وروحه، لأنها أماكن سكنها محبوبه وأقام فيها، وله فيها معه ذكريات حلوة، لذلك فهو في شوق عارم إلى تلك المنازل، ولعل هذه التحية إذا بلغت مقصدها يهدأ قلبه وتطمئن روحه.

[43] خديجة توفيق، "التلقي في الشعر الصوفي"، مجلة علامات،ع 28، 2007 ، المغرب، ص 65.
[44] محي الدين ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005، ص124.

ولأن الصوفي يمنح أبعادا أخرى للرمز توائم تجربته الفريدة، فإن القراءة السطحية له لا يمكن أن تقودنا إلى المعاني الحقيقية التي يريدها الشاعر، بل على المتلقي أن يقرأ ما وراء تلك الرموز لسبر أغوار هذه الأبيات، كونه شريكا للشاعر في إنتاج وخلق المعاني في النصوص الصوفية، وبالتالي فمادام محبوب الصوفي الوحيد هو "الله " فإن الأطلال التي يحن إليها الشاعر الصوفي لها علاقة بهذا الموجد الكبير؛ فكلمة "الطلول" هنا تدل على أثر منازل الأسماء الإلهية بقلوب العارفين، ولفظة "الدارسات" تحيل على تغير حالة هذه الطلول بانتقالها من حال إلى حال بسبب تولعها، والديار هي المقامات[45].

إنها أطلال معنوية ترمز إلى المقامات العليا التي تبوأها الصوفي يوما ما بالقرب من الحضرة الإلهية، فتمتعت عيناه بنور التجلي الباهر، واستكانت جوارحه بعد هذا الوصال، ثم كيف يتغير حال تلك المقامات كلما انتقل الصوفي في تجربته العشقية من درجة إلى أخرى، فيفتقد إلى تلك الحالة الغامرة التي اكتنفته حينما بلغ ذلك المقام وكيف غدا قفرا بعد أن انتقل منه إلى مقام أعلى، وبذلك يصبح الطلل رمزا عرفانيا بعيدا كل البعد عن المعنى الظاهر*.

إذن يتحول الطلل في التجربة الصوفية إلى رمز يكتنز بالأسرار والمعاني، وتصبح لهذه الأبيات لغتان، لغة حسية مباشرة تحيل على الطلل في معناه المتعارف عليه، وهو منازل وديار الأحبة الظاعنين التي درست وغدت دمنا وقفرا بعدما هجرها ساكنوها ورحلوا عنها، ولغة غائبة ترمز إلى مواجد وتباريح الشاعر الصوفي في حنينه وتوقه إلى الحضرة الإلهية مما يزيد من إحساسه بالغربة وميله الجامح إلى الرحيل عن هذا العالم، والتحرر من قبضته وقيوده إلى عالم الحقيقة والجمال حيث يسعد قلبه وتركن روحه.

[45] أنظر: المرجع السابق، ص124.

* قد يحيل الطلل أيضا على مرحلة الشباب عند الصوفي، فيبكيه ويندبه لأنه كان يمده بالقوة والتجلد لتحمل تباريح ومشاق تجربته الروحية المضنية ، وهو يفتقده بعد أن ولّى ورحل.

وقد استحضر الغماري رمز الطلل في أشعاره لكنه نأى به عن تأويلات الصوفية وتهويماتهم، حيث كان الطلل بالنسبة إليه عقيدته الإسلامية التي تعاورتها نوائب الأيام والليالي وهجمات الأعداء وكيدهم المستمر، حتى غدت في الواقع الإسلامي مجرد رسوم باهتة تحيل إلى ماضٍ زاهر ومجد تليد، عندما كان الإسلام سيد الحضارة الإنسانية وقائدها إلى الغايات السامية. وحنين الغماري إلى الطلل هو تشوّفه إلى استرجاع هذه العقيدة بصفائها ونقائها وإشراقها وفعاليتها، لتكون مرة أخرى عنوانا لحضارة إنسانية جديدة تعيد للمسلم كرامته ومكانته، وتقدم للإنسانية بديلا عن المادية الجافة المتوحشة التي ينصهر في نيرانها.

يقول في قصيدة "ويقترب اللقاء":

نَـــاجَى الـــمُـــــحِبُّونَ لَـــيْلاَهُمْ .. وَأَحْزَنَنِـــــى
أَلاَّ أَرَاكِ سِـــــــــوَى رَسْـــــمٍ بِأَبْعَـــــــادِي
وَالعَـــاكِفُونَ عَلَـــى أَوْثَـــــانِ لَـــذَّتِهِـــــمْ
كَـــمْ أَجْهَضُـــوا فِـــي عُيُـــونِ اللَّيْـــلِ مِـــيلاَدِي
العَـــاكِفُونَ وَرَاءَ الغَيْـــــــــمِ .. يُسْـــــعِدُهُمْ
أَنِّـــــي أَرَاكِ مَسَافَـــــــاتٍ بِـــــلاَ حَـــــادِي[46]

فالشاعر يرثي عقيدته "ليلاه" التي غابت عن دنيا الناس وتحولت إلى رسوم "رسم بأبعادي"، ويبث شكواه وأحزانه من غربته حين وجد كل واحد ليلاه، وبقي هو يعاني من آلام البعد، ويتجرع كأس الحنين إلى ذلك الماضي الجميل، ويلملم جراحه النازفة جراء طعنات الأعداء الكثيرة التي تتربص به الدوائر، وتجهض في كل مرة محاولات ميلاده ونهوضه، ويتحسر على الفراغ الذي يسود ساحة الأمة، وفقدان قادة يتجاوزوا "بليلاه" هذه الطريق الشاقة ويوصلوها إلى بر الأمان "أني أراك مسافات بلا حادي".

[46] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 103.

إن لجوء الغماري إلى رمز الطلل هنا مرده إلى واقع قائض وموحش؛ فليلى غائبة عنه وهو يحس بوحدة قاسية بسب ذلك، لأن حياته وسعادته مرتبطة بها وبوجودها في حياته تمنحه السعادة والفرح، بل وتمنحه الحياة نفسها، يقول:

هي الغريبةُ في أوْطَانِها .. وأنا ..
أنا القتيلُ فَمَا خَوْفِي من النُّشُــبِ[47]

إذن هذا النأي وهذا البعد بين الشاعر وحبيبته جعله ينزع نحو الطلل ليبثه تجربته الشعرية، إلا أنه حوله من طلل حسي إلى طلل معنوي كما فعل الشاعر الصوفي حين شعر بضيق اللغة الحسية عن استيعاب تجليات روحه، والغماري أيضا قام بكسر حيثيات اللغة، وألبس الطلل معنى جديدا مجردا، ليعبر به عن حزنه وشوقه إلى حبيبته التي أضحت صورة باهتة لا ملامح لها، ولا تفوح منها إلا رائحة الخراب والإهمال، وبهذا التوظيف الجديد لهذا الرمز تُشحَن اللغة بحالة من التوتر الدلالي حين ينزاح الرمز عن معناه الأول، ويوظف توظيفا جديدا يغني النص بشبكة من العلاقات التناصية الجديدة.

وإلى جانب رمز الطلل نجد ذكر **الأماكن البدوية والحجازية** عند الصوفية منتشر في أشعارهم بكثرة، وهي تحيل دائما على القرب من الحضرة الإلهية، والشوق إلى المحبوب الأعظم "الله"، واستحضار هذه الأماكن من أودية وجبال وشعاب وغيرها تقليد شعري قديم كذلك؛ حيث كان الشاعر الجاهلي يحشد أسماء تلك المواضع التي سكنها أحبابه أو مروا بها، كما ذكرها الشعراء العذريون أيضا كأماكن شاهدة على قصصهم الرومانسية، وما عايشوه من سعادة وحزن وشوق وألم.

[47] الغماري، أسرار الغربة، ص150.

إذن الشاعر الصوفي يسحب تلك الأماكن البدوية من عالمها الحسي إلى عالم تجريدي، فتغدوا رموزا مفعمة بالإيحاء لأنها تكتنف بالأسرار وتشع بالأنوار الإلهية كما يقولون. يقول ابن الفارض:

فَلِنَــــازِلِي سَـــــرْحِ المربَّـــــعِ فَالشَـــــبَيْ كَـــــةِ فَالثَّنِيَّـــــةِ مِـــــنْ شِـــــعَابِ كَـــــدَاءِ
ولِحَاضِـــرِي البيـــتِ الحـــرامِ وعَـــامِرِي تِلْـــــكَ الخِيَـــــامِ وزَائِـــــرِي الْحَثْمَـــــاءِ[48]

إن هذه الأسماء المذكورة في النص هي أسماء لأودية وجبال بالجزيرة العربية؛ ف"الشبيكة" هو واد قرب مكة المكرمة، و"كداء" هو الجبل الذي بأعلى مكة ومنه دخل النبي صلى الله عليه وسلم، أما "الحثيماء" فهو موضع في جبل عرفات، وكلها كناية عن منازل إلهية يتجلى بها الحق تعالى لأهل المعرفة والتحقيق وذوي الكشف والوجدان[49].

أما عند الغماري فهي تمثل الموطن الأول الذي ولدت في عقيدته، وانبثقت منه أنوارها، حيث يمزج بين ذكر هذه الأماكن، وبين بث مشاعر الحب والشوق والجوى التي دفعته إلى ذلك، ويستشهد بهذا الأماكن الطاهرة على ما عاناه من ضيم وتيه في بعدها عنه.

ففي قصيدة "أنا المجنون يا ليلى" يقف الغماري على **وادي القرى*** يخاطب محبوبته ويبثها أشواقه وأحزانه ، ويؤكد لها دوامه على العهد ووفاؤه لها ما بقي الدهر، ويستشهد لهذا العهد بالظبي والبدر والرمل الذين عايشوا توقه إليها ورغبته الجارفة في عودة ميمونة لها، وأمله الكبير في أن تزيّن بحضورها حياته مرة أخرى:

[48] شرح ديوان ابن الفارض، ص38.
[49] المرجع نفسه، ص38-39.
* وادي القرى: يقع بين المدينة المنورة والشام، ويتبع إلى المدينة.

عَلَـــى وَادِي القُـــرَى لَبَّيْـــتُ لَمَّـــا هَـــاجَنِي الـــذِّكْرُ
سَـــلِي وَادِي القُـــرَى كَـــمْ هِمْـــتُ لَمَّـــا أَوْرَقَ الحَـــرُّ
سَـــلِيهِ سَـــلِيهِ .. تَشْـــهَدُ لِـــيَ الظَّبْـــيُ وَالرَّمْـــلُ وَالبَـــدْرُ[50]

إن وادي القرى بالنسبة للغماري يمثل المكان المقدس الذي تجلى فيه نور الرسالة المحمدية، واتصلت فيه السماء بالأرض عبر الوحي الإلهي إلى رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، وإذن فإن استحضار هذا المكان والوقوف على عتباته، إنما ليبكي الشاعر مما أصاب ساكن ذلك المكان "العقيدة الإسلامية" من غربة وانتفاء وضياع بين أهلها.

وقد يتحول هذا الوادي عن وحشته، فيعود ساكنوه ليعمروه من جديد، ويبعثوا فيه الفرح والسرور مرة أخرى، فيجمع وادي القرى العاشقان "الشاعر وعقيدته" ثانية دون خوف أو رقيب:

ويا وادي القُرى .. ليلى سَنَلْقَاهَا .. ولا سِتْرُ[51]

إن الأماكن البدوية في أشعار الغماري غالبا ما تشير إلى تلك الرحاب المقدسة التي شهدت نزول أعظم رسالة ومولد أعظم نبي، وها هو يستحضر مكانا حجازيا آخر ليشتغل عليه، ويوظفه لما يوائم حالته النفسية والشعورية يقول:

[50] الغماري، أسرار الغربة، ص131.
[51] المصدر نفسه، ص132.

أراعَــكِ يا بنــت الصبـــاَحِ غُــروبُ
وجَنَّـــتْ بأيــدي الحَــادِثَاتِ خُطــوبُ
وسَحَّتْ علـــى وادي الآرَاكِ* سَحَائِــب
جَهَامٌ .. بغيــر آلالِ ليـــس تَصُــوبُ
رأيت الدُّجى يغتـــالُ خَطْــوَكِ ســاهما
وحولك شــوْكٌ غــادِرٌ .. وينـــوبُ[52]

يناجي الغماري في هذه الأبيات محبوبته الأبدية "عقيدته" فيرمز إليها بقوله "بنت الصباح" التي ملأ نورها مشارق الأرض ومغاربها، إلا أنه يصدم فجأة بالواقع الأليم، ويصرخ قلبه في وجع شديد، وجع من يسلب منه سبب الحياة الوحيد الذي يعينه على تحمل عبثيتها، فصباح حبيبته المشرق بالضياء والنور أضحى غروبا يمهد للظلمة الحالكة والسواد وانعدام الرؤية، وكأنه كم من السحب الجهام التي تلف **وادي الآراك** موطنها الأول وتطبق عليه بظلامها من دون أن تحمل أمطار نافعة تبعث النماء والخصب فيه فيزهر ويحيا من جديد.

لقد جرد الغماري هذا المكان من دلالته الأولى كمظهر من مظاهر الطبيعة الحجازية ثم ينزع عنه دلالته الصوفية التي تحيل إلى مقام الهيبة والجلال في حضرة القرب من الله الحق المتعالي، ويحوله إلى رمز جديد يبث من خلاله تجربته الشعرية وموقفه الفكري تجاه قضايا معينة، وهذا مؤشر على قدرة الرمز على الإيحاء المستمر، ومقدار ما يكتنفه من دلالات وإيحاءات متنوعة، تمكن الشعراء من استغلال أسراره وتوظيفه كرمز حسي مفعم بالإيحاء.

* وادي الآراك: يقع بقرية العلا، والتابعة لمنطقة المدينة المنورة بالسعودية.
[52] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص23.

ويتكأ الغماري على هذه الرموز مرة أخرى ليصف من خلالها واقع أمته، وحال رسالة الإسلام فيها، والتي توحي دوما بالكآبة والسلبية، يقول:

وأحمـــــلُ هَمِّـــــي فيـــــكِ يُـــــورِقُ سِـــــرُّهُ
بِـــــــوادي الغَضـــــا*رَمْـــزٌ عُـــــراهُ شُحُـــــوبُ
ولـــولا الهـــوى مـــا كنـــتُ أجهَـــشُ بـــالهوى
فَتَخْضَـــــلُّ بِيـــــدٌ ... أو يَمِيـــــدَ كَثِيـــــبُ[53]

لقد أخذت الأماكن الحجازية ومنها **وادي الغضا** منحا إيديولوجيا عندما أحالت على عقيدة الشاعر، ولذلك فإن الغماري يوردها بكثرة في أشعاره، كلما ناجى عقيدته أو حنَّ إليها، وهذا بسبب ما تمثله من معان ودلالات، فاتخذها كرموز لما تحمله من قدسية وشرف لقربها من مكان الوحي ومهبط الرسالة، حيث تنسحب تلك القدسية وذلك الشرف عليها أيضا، وتغدو دالة مناسبة يخاطبها الشاعر ويستفسر عن حالها ومآلها وهو حال ومآل العقيدة الإسلامية الذي مازال يبعث فيه المعاناة والحزن والكآبة "كآبة نفس عاشقة متلهفة ترى الفارق بينها وبين ما تروم بعيدا جدا ... بين الواقع الحاضر والحلم الجميل، حلم العقيدة الخضراء حين تتفجر حياة فياضة بالحب والأمان، والخير والعدالة"[54].

ويأخذ المكان البدوي طابعا إيجابيا هذه المرة في أشعار الغماري عندما يستحضر **جبل التوباد*** رمز العشق العذري وملتقى العاشقين "المجنون وليلاه"، وكرمز

* وادي الغضا: واحة الغضا أو مدينة عنيزة، مدينة تلفها الأودية ونبات الغضا، تقع في منطقة القصيم بالسعودية.
[53] المصدر السابق، ص24.
[54] يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري، ص65.
* جبل التوباد: يقع إلى الجنوب الغربي من مدينة الرياض بالسعودية.

مقدس لرحاب الحضرة الإلهية عند الصوفية، إلا أن الغماري يوظفه هنا ليكون راعيا لحب آخر وعشق آخر:

أيـــا تَوْبَـــادُ .. لـــولا الحـــبّ مـــا إِنْ بَـــرعَمَ الزَّهْـــرُ
ولـــولا الحـــبّ يـــا توبـــاد لـــم يَخْضَوْضَـــرِ الشِّـــعرُ
وجَـــلَّ العشـــقُ يـــا توبـــاد .. يـــا عُشّـــاقُ .. والـــذِّكْرُ
و حـــادٍ فـــي الرّمـــالِ السُّـــمْرِ يعشـــقُ لحنَـــهُ البـــدرُ
و ركْـــبٌ حيثمـــا ســـارُوا .. يُحَيُّـــوا أينمـــا مـــرُّوا
يَـــرِفُّ الحـــبّ بـــين دُروبِهِـــم .. فـــدروبهم زَهْـــرُ[55]

في هذه الأبيات يصبح جبل التوباد شاهدا على حالة عشق ثالثة من بعد الشاعر العذري والشاعر الصوفي؛ هي عشق الغماري وليلاه "عقيدته"، حيث يستمد الشاعر من هذا الجبل قداسته كونه من أماكن الفتوحات الإلهية عند الصوفية، كما يستمد منه أيضا قوة الحب وصدقه والإخلاص له والتضحية في سبيله أو الهلاك دونه كما حدث مع المجنون من قبل؛ فقد كان ينزل بهذا الجبل ليتوه في ملكوت عشق ليلى العامرية، ويترجم هذا العشق شعرا رقيقا عذبا يناجيها به "يخضوضر الشعر"، بينما شاعرنا يلوذ بالتوباد ليهيم حبا في ليلاه ويؤكد إخلاصه لها، فيترجم عشقه ذِكرا "يا عشاق والذكر" بالتسبيح والتهليل والتكبير شكرا لله على وهبه هذه الحبيبة الاستثنائية، التي غيرت حياته وملأتها سعادة ونورا "لأن العقيدة لدى الغماري ليست موقفا شعريا أو فكريا فحسب، بل هي مرضاه ومبتغاه"[56].

إن مصطفى الغماري يعيش تجربته الشعرية من خلال تجارب الآخرين، وذوات شعراء عاشوا مثل تلك الحالة العشقية، فكانوا بمثابة النجوم يهتدي بهم ويسير على خطاهم، من خلال الاستعانة بفنياتهم وأساليبهم ولغتهم "التي كثيرا ما يكون اللفظ فيها

[55] الغماري، أسرار الغربة، ص132.
[56] يحياوي الطاهر، البعد الفني والفكري، ص63.

شحنة عاطفية وطاقة وجدانية يفجرها الشاعر وفق تجربته النفسية، وموقفه الفكري والفني"[57]، فالغماري أضاف إلى تلك الرموز بخلق دلالات جديدة لها تمس روحها وتوجهها.

3- رمز الناقة:

ورد ذكر الناقة بأسمائها وصفاتها في الشعر العربي القديم كثيرا، ويحيل ذكرها في القصيدة عادة إلى بداية الرحلة التي يخوضها الشاعر بعد أن يستبد به الحزن وتجتاحه الكآبة على ما حل بديار أحبته الظاعنين التي أضحت أثرا بعد عين، فيمتطي راحلته ليجوب بها تلك الفيافي علّه يجد ما يعلل نفسه أو يريحها من ذلك الهم والغم. وتختلف مقاصد تلك الراحلة؛ فقد تكون وجهتها ملكا يُمدح، أو مكانا آخر قد يبعث السلوى في نفسه، ومثال ذلك قول البحتري:

حَضَـــرَتْ رَحْلِـــي الهمـــومُ فَوَجَّهْـــتُ إلـــى أبْـــيضِ المَـــدَائِنِ عَنْسِـــي[58]

وتتضمن أشعار الصوفية أيضا ذكرا كثيرا للناقة استمرارا في اتكاءهم على الملامح البدوية والصحراوية، وكما هي عادتهم حمّلوها معان ودلالات جديدة، تنقلها من عالمها المحسوس إلى عالم مجرد يلائم أذواقهم وتجاربهم الميتافيزيقية، ولربما يعود اختيارهم لها بسبب ارتباطها بالكثير من المعجزات والأحداث المهمة في تاريخ الإنسانية؛ فالله سبحانه وتعالى قد أرسلها من عنده آية ومعجزة لقوم ثمود "**فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللهِ نَاقَةَ اللهِ وَسُقْيَاهَا**"[59]، كما أنها مطية الأنبياء من قبل، ومنهم محمد صلى الله عليه وسلم؛ فهي راحلته في هجرته من مكة إلى المدينة، ليبدأ بذلك تاريخ جديد يغير مسار الإنسانية جمعاء، وقد أمرها الله سبحان وتعالى أن تشير على المهاجرين والأنصار بمكان بناء بيت النبي ومسجده، حين ربضت في ذلك المكان لتكون معجزة أخرى للنبي ورسالته الخالدة، يقول ابن كثير"فاستناخت به راحلته بين دار جعفر بن

[57] المرجع السابق، ص62.
[58] ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف، القاهرة، ط 3. ص1152.
[59] الشمس: 13

محمد بن علي وبين دار الحسن بن زيد، فأتاه الناس فقالوا: يا رسول الله المنزل، فانبعثت به راحلته فقال: دعوها فإنها مأمورة"[60].

فقد يكون اختيار الصوفية لها من أجل تلك القداسة التي تلفها، وكل تلك الإيحاءات التي تكتنز بها، أما عن دلالتها في تجربتهم، فسنعرفها من خلال قول ابن الفارض:

يَا رَاكِـبَ الوَجْنَـاءِ بُلِّغْـتَ الـمُنَى عُـجْ بِـالحِمَى إِنْ جُـزْتَ بِالجَرْعَـاءِ[61]

"لقد كنى بالوجناء أي الناقة الشديدة على النفس المطمئنة، فإنها شديدة القوة لاطمئنانها على أمر الله تعالى القائمة به، وهي نفس السالك الصادق في سلوكه، فإنه راكبها، وهي مطمئنة معه ومطاوعة له، وكنى بالحمى عن الحضرة الإلهية "[62].

إذا لقد لبست الناقة عند المتصوفة لبوسا جديدا أيضا يغير من دلالتها الأولى، ويبدو أن الغماري لم يخرج عن هذا المعنى الصوفي في اتكاءه على هذا الرمز، فهو يحيل عنده على النفس أيضا، النفس التي تقطع المسافات الطوال لتصل إلى رحاب محبوبها، إلا أن البون هنا يكمن في الوجهة التي تتوجهها هذه النفس، فالصوفي يتوجه إلى مرابع محبوبه المقدسة، والغماري يتوجه إلى حمى محبوبته العقيدة الإسلامية، يقول:

بَعِيـــدٌ عَنْـــكِ راحِلَتِـــي تَجُـــوبُ اللّيـــلَ والسّـــفرا
تآكَـــلَ خَطْوُهَـــا فـــي الغُربَـــة السّـــوداءِ .. وانْـــدَثَرَا
بعيـــدٌ عَنْـــكِ .. لا نَايًـــا فَيُسْـــعِدُنِي ولا وتَـــرَا[63]

[60] ابن كثير، البداية والنهاية، ج3، ص202.
[61] شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص27.
[62] المرجع نفسه، ص27.
[63] الغماري، أسرار الغربة، ص37.

إن راحلة الغماري "نفسه" تائهة في لجج الليل الحالك، وقد طال سفرها، فلا تجد مستقرا لها، إنها منهكة، متعبة، من فرط هذا السفر الطويل الذي لا ينتهي ولن ينتهي، طالما أنه لم يبلغ غايته ومنتهاه، ويمتزج في هذه الأبيات أسلوب الغزل مع أسلوب الاغتراب في محاولة للوصول إلى المحبوب الذي تقاذفته ظروف الحياة ونوائبها فنأى وابتعد، إلا أن الشوق الكامن في نفس الشاعر والتوق الغامر للقائه، وفقدان الراحة واللذة إلا في وجوده "لا نايا فيسعدني ولا وترا" يدفعونه لمواصلة هذا السفر وتحمل عذاباته التي أصابت نفسه بالضعف والوهن "تآكل خطوها" فتزيد من مشاق رحلته وصعوبتها.

وبعد هذه الرحلة الصعبة والمضنية للنفس والجسد، قد يصل الغماري بعد طول عناء إلى منازل محبوبته، فيلج حماها لتستكين نفسه أخيرا وتهدأ وتطمئن، فهل هذا ما حدث؟

وغَنَّى لنا حَادِيَا العِيسِ
عُجْنَا عَلى الرَّبْعِ ...
هَا رَبْعُنَا اليَوْمَ نَهْبٌ
تَغَرَّبَتْ عَنَّا
وكان الفراغُ يَجُوبُ مفاصِلَنَا [64]

لقد أمل الغماري أن يظفر باللقاء والوصال، وبعد أن قاد "الحادي" – الذي قد يحيل على الله تعالى لأنه يملك هذه النفس ويوجهها حيثما يشاء بقدر منه*– رَكْبَ "العيس" التي هي نفس الشاعـــر ونفوس غيره من العشـــاق السالكين في دروب هـــذه

[64] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص67.
* كما يحيل الحادي عند الصوفية أيضا على "الشوق" الذي يحدو بالهمم والنفوس إلى منازل الأحبة.

المحبة، فأوصلهم إلى ربع المحبوبة أخيرا "عجنا على الربع" ليتزودوا من نورها بزاد لأرواحهم التواقة إليها منذ دهر، ولكن الطامة الكبرى حين وجدوا ذلك الربع الذي تاقوا إليه طويلا نهبا وقفرا وعدما، إذ أن محبوبتهم قد غادرته وتغربت عنه منذ أن أضحت شعارات وخطابات لا ممارسة لها في الواقع، فعادوا صفر اليدين، والخسارة تنهش قلوبهم، على عكس ربع المحبوب العامر دوما عند الصوفيين، فهو خصب لا يجدب أبدا، وما إن تصله نفوس المريدين والسالكين حتى تستقر وترتاح وتنعم برحمة الله ورضوانه.

4- رمز المرآة

ومن الرموز الصوفية الحاضرة بقوة في دواوين الغماري نجد رمز **المرآة** أو المرايا التي تعبر عند المتصوفة عن أحوال الشهود التي يرى فيها العارف الحقائق التي تنزاح عنها الحجب، كما لو كان يتطلع إلى مرآة، وهذا الرمز موجود بكثرة في التراث الشعري الصوفي، وغالبا ما يستعمله الشعراء الصوفيون ليصوروا به شغفهم بالذات العلية، ورغبتهم الجامحة في الاتصال بها، والاستمتاع بالسكينة والراحة في حضرتها، فتكون المرآة هي وسيلة العبور إلى العالم العلوي والتنصل من أسر عالم المادة وقيوده الطينية.

وقد شُغِف المتصوفة بالمرآة باعتبارها نقطة التقاء بين المادي واللامادي، أو عتبة وسط تقوم بين عالم الأجسام وعالم الأرواح، يتم عبرها الانتقال من أحدهما إلى الآخر، ولأنها أيضا تُثَنِّي صورة الإنسان الماثل أمامها، فيصبح في وقت واحد شاهدا ومشهودا أو رائيا ومرئيا، وهي عندهم نفس المتصوف الباطنة التي تتجلى فيها الحقيقة الإلهية، فيصبح الإنسان مرآة ينعكس فيها الحق[65]، لأن الصفات والأسماء الإلهية تجلت فيه وكأنه تلخيص للعالم فهو المرآة التي تعكس ما يوجد في العالم الأكبر، يقول ابن عربي:

[65] أنظر: محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط 1، 1994م، ص 39 - 247.

قَلْــبُ الـــــمُحَقِّق مِــرْآةٌ فَمَــنْ نـــــظَرَ يَــرَى الــذِي أَوْجَــدَ الأَرْوَاحَ وَالصُّــوَرَا
إِذَا أَزَالَ صَـــــدَى الأَكْـــوَانِ وَاتَّحَـــدَتْ صِـــفَاتُهُ بِـــــصِفَاتِ الحَـــقِّ فَـــاعْتَبَرَا
مَـــنْ شَـــاهَدَ الـــــمَلَأَ الأَعْلَـــى فَغَايَتُـــهُ النُّـــورُ وَهُـــوَ مَقَـــامُ القَلْـــبِ إِنْ شَـــكَرَا

فكلما صفت نفس الصوفي وتخلصت من صفاتها البشرية وارتقت في مدارج الكمال واقتربت من نور الله كلما أصبحت المرآة لديها أكثر صفاءً وأحست بالقرب أكثر فأكثر، وتجلّت لها أنوار الفيض الإلهي. يقول ابن عربي: "ومن شأن الحكم الإلهي أنه ما سوَّى محلا إلا ويقبل روحا إلهيا عبّر عنه بالنفخ فيه، وما هو إلا حصول الاستعداد من تلك الصُّوَر المسوَّاة لقبول الفيض التجلي الدائم الذي لم يزل ولا يزال، فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم، فكان آدم عين جلاء تلك المرآة، وروح تلك الصورة"[66].

أما المرايا عند الغماري فهي تأخذ معنى واقعيا أكثر، وتتنوع وتتشكل في صور عديدة كما تفعل المرآة حين تقلب الصورة تارة وتعكسها تارة أخرى، وتُياسر الصورة وتيامنها، غير أن أغلب استحضاراته للمرايا تصب في خانة الانعكاس سواء للواقع أم للتاريخ أم للفكر أم للشخص وغيرها، وهو –وإن كان قد استلهمها من التراث الصوفي – إلا أن توظيفها في أشعاره خضع لرؤيته الخاصة للماضي والحاضر والمستقبل، وتقييمه لواقعه الذي يموج بالتغيرات ويمتلئ بألوان الصراع الذي يطحن أمته. لذلك فإن المرايا في معانيها الصوفية البحتة توشك أن تكون عديمة الحضور في أشعاره.

ففي قصيدة "يا قدس" يروي الشاعر قصة أمته التي تعاني ويلات العدوان الخارجي والسلبية الداخلية التي ضيّعت الأوطان:

نَقُولُ يَا نِيلُ، يَرْتَدُّ الصَّـــدَى صَدَأً
مُرًّا .. وَيَا قُدْسُ تَنْعَانَا مَرَايَاهَـــا[67]

[66] محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ص 49.
[67] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 17.

يستدعي الغماري رمز المرايا ليعبر بها عن القدس التي تعكس مرآته صورته المضيئة بما تتميز به من أهمية حضارية وتاريخية وإنسانية وإسلامية، فهي المرآة الزاهية التي تخجل من الحاضر البائس، وكأنها تنعى المسلمين وتعلن عن موتهم الحضاري، بعد أن دنّس اليهود ربوعه واستحلوا حرماته، فالغماري هنا يستعين بهذه اللغة لتلاءم الشجون الذي لا حدود له في روحه، حين يفتح صفحات التاريخ المجيد للقدس، وكيف تحطمت على أسوارها أطماع الدخلاء، وبين واقع متخاذل يتركها نهبا لشذاذ الأفاق، فيتمرد بهذه اللغة على كل ما هو اعتيادي طالما أنه عاجز على التمرد على واقعه، ويكسب النص جماليته لأنه خلصه من التأويل الواضح والتعليل العقلي، الذين يقضيان على حياة الصور، ويسلبانها إيحاءها الخيالي، لاعتبار أن الرمز ذو أبعاد معنوية بعيدة.

وتعود المرايا مرة أخرى لتثبت عراقة القدس في الإسلام وعزتها على مر التاريخ:

كَانَـــتْ .. ولَـــمْ تَـــكُ لِلنَّـــاعِينَ قَافِيَـــةٌ
ولَـــمْ يَكُـــنْ لِرُمُـــوزِ الـــذُّلِّ أَقْصَـــاهَا
ولَـــمْ تَكُـــنْ لِمَرَايَـــا (البَعْـــثِ) أُغْنِيَـــةً
تَفَجَّـــرَتْ عَبْرَهَـــــــا أَيَّامُنَـــا آهَـــا[68]

إن الغماري هنا ينقل لنا حالة أي واقعا معاشا أكثر منها صورة تشبيهية أو خيالا، وتعبيرا ذاتيا أي رؤيته الخاصة أكثر منه وصفا موضوعيا حياديّا، مهيبا بهذا الرمز الذي يعينه ليس فقط على بث تجربته الشعرية، بل وعلى إيصال موقفه الفكري والإيديولوجي في مقاربتة لقضية فلسطين والقدس، حين يصرح بأن القدس تلفظ كل الإيديولوجيات الغريبة التي تصطدم بأصالتها، وتجرح هويتها، في إشارة منه إلى أن حزب البعث اليساري مهما تغنى أقطابه بشعارات المقاومة والتحرير، فلن يستطيعوا أن

[68] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص19.

يكونوا في يوم ما طرفا في قضية القدس المقدسة، لأن مبدأها إسلامي ومنتهاها إسلامي أيضا، ولن تنعكس في مراياه المغشوشة صورة القدس الناصعة أبدا.

وفي المرايا تنعكس صورة الواقع الإسلامي الأليم بكل جراحاته وسلبياته ومآسيه، وترتد هذه الصورة حاملة معها كل المرارة والحسرة فتملأ النفس أسى وحزنا:

لَيْلَةُ الوَجْدِ انْفِسَاحٌ مُبْهَمٌ الرُؤْيَا حَزِينْ
وَعَصَافِيرُ الشِّتَاءِ البِيضِ يُدْمِيهَا الحَنِينْ
الحَنِينُ الــمُرُّ هَذَا ..
أَمْ مَسَافَاتُ السِّنِينْ ..؟
مُرَّةٌ كَالخَمْرِ آهْ ..
مُرَّةٌ كَالثَّلْجِ آهْ
مُرَّةٌ كَالــمَوْتِ يَنْقَضُّ عَلَى حُلْمٍ دَفِينْ
مُرَّةٌ هَذِي الــمَرَايَا ..[69]

يبدو الشاعر هنا وكأنه عاتب على المرايا لأنها سلبية لا تنقل إلا ما يقع عليها أو يواجهها، وما يواجهها اليوم هو هذا الواقع الإسلامي المرهق للقلوب والعقول، واقع غدا فيه كل شيء بطعم المرارة؛ "فليالي الوجد" التي يحييها العاشق علّه يسعد بوصال ولقاء محبوبه، يفشل فيها بالظفر به ولقائه، و"عصافير الشتاء البيض" التي تحن إلى موطنها، مرهقة من طول المسافات لتعود، بل وحتى الأشياء الجميلة المبهجة قد طالتها المرارة أيضا؛ "فالخمر" الذي يبعث النشوة واللذة في نفس وجسد شاربه، والثلج رمز النقاء والصفاء، وباعث الحياة والنماء والخصب، تنسحب عليهما هذه المرارة، فيتأوه

[69] الغماري، قراءة في آية السيف، ص 57.

الشاعر"آه" ويلتاع من هذه القتامة التي أجهضت كل حلم بعودة النظارة والشباب إلى واقع الأمة البائس.

وانعكاسات الـمرايا عندما تحمل صورة الواقع الجميل تتحول إلى إشعاعات نورانية تنشر الأمل والتفاؤل وبشرى الخير أينما حلت، وقد غنّى الشاعر للثورة الإيرانية، واندفع في حماس كبير يمجدها ويبارك خطواتها. ففي قصيدة "أراهن أن الظالمين قبور" يشيد بمنجزات هذه الثورة، ويُكْبِر فيها المبادئ النبيلة التي قامت عليها ويرسل البشرى إلى كافة المستضعفين في الأرض، والمطحونين تحت نير الفقر والقهر والحاجة بقرب الفرج. فمرايا الثورة قد انعكست فيها صور المستقبل الجميل والوعود الصادقة:

وَ"قُـمٌّ" بِـأَعْلَى الـمَجْدِ بُرْكَـانُ ثَـوْرَةٍ
تُغَالِـبُ طُوفَـانَ الأَسَـى .. وَتَثُـورُ
تَجُـوبُ مَرَايَاهَـا الحُـدُودَ . وَيَنْتَخِـي
بِآيَاتِهَـا مُسْتَضْعَـفٌ، وَفَقِيـرُ[70]

وقد تعكس الـمرايا عند الغماري صورة لواقع المسلم المعاصر، يقول في قصيدة "أشواق حب عذري":

شَـمَمُ الأَوْرَاسِ يُنَـادِينِي وَضَـجِيجُ الصَّـمْتِ يُعَرِّينِـي
وَمَرَايَـا الأَمْـسِ تُهَـاجِرُنِي وَلُهَـاثُ القَهْـرِ يُـدَانِينِي[71]

[70] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 75 - 76 .
[71] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 95.

إن المرآة هنا تدل على انشطار الوعي وانقسام الذات بين الواقع والرغبة، فتتمزق الذات بين الواقع المفروض والممكن المحظور والمستحيل المعدوم، فتمثل المرآة بذلك ثنائية الغياب والحضور: غياب ماضي الأمة المجيد بكل عظمته وشموخه، وحضور واقع متردي، وسقوط مريع بين براثن التخلف والتبعية، وقبوع في قيود الذل والهوان، فيحس – عند انعكاس صورته في هذه المرآة – بغربته عن أصوله، وانفصاله عن أمجاده، ويتمنى الغماري فعلا أن ينقلب هذا التعدد في الانعكاسات إلى اتحاد، والانفصال إلى اتصال، فيا حبذا لو يصبح الواقع مرآة ينعكس فيها الماضي بكل قوته وتلألئه.

وبهذا فالمرآة عند الغماري متمايزة وظيفيا، فليس للرمز الواحد دلالة واحدة، بل تتنوع وتختلف هذه الدلالات بتعدد التوظيفات والسياقات التي يضعه فيها.

إن المتلقي للخطاب الصوفي بقدر ما يجد صعوبة في فك رموزه بقدر ما يجد متعة حين يجد نفسه مشاركا في إماطة اللثام عن تلك الرموز بالقراءة العميقة والتأويل، وهنا تكمن جماليته لأن "الرمز بالضرورة استبطان أثناء التلقي، يعادل دعوة التصوف إلى استكناه الباطن وإغفال الظاهر"[72]، وبالتالي إنتاج دلالات جديدة كون الخطاب الصوفي أساسا إعادة خلق للغة جديدة في جميع مستوياتها اللفظية والتركيبية والدلالية.

وقد استوعب الشاعر مصطفى الغماري ملامح هذه التجربة ورموزها ولغتها الفريدة، ثم استغلها كأدوات دالة وفاعلة في نسيجه الشعري، إلا أن توظيفها خضع لتجربته الشعرية ورؤيته الفكرية والإيديولوجية الخاصة، فتغيرت دلالات تلك الرموز والمصطلحات، واتسعت أبعادها بعد هجرتها من النصوص الغائبة إلى نصوصه الحاضرة، واكتست أشعاره دلالات ومعاني جديدة أكسبت النصوص قوة إيحائية، وجدة في الأسلوب وفي طريقة تناول المواضيع.

كما أن تصوف الغماري استمرار لتمرد الصوفي الأول على واقعه ودفاعه عن اختياره إلى آخر رمق بغض النظر عن نجاحه في مسعاه أم لا، وبالتالي استمرار في

[72] شهاب الدين المقري، أزهار الرياض في أخبار عياض، تحقيق: سعيد أعراب وابن تاويت، طبع صندوق إحياء التراث الإسلامي، ج2، ص308.

الغربة والنفي عن هذا الواقع الذي لا يشبهه، ولا يجسد قناعاته التي تحقق أدنى شروط الكرامة والعدالة للإنسان، إلا أنه لم ينكفئ على ذاته كما فعل الصوفي عندما عاش لِذَاتِهِ ولذَّاتِهَا الخاصة، بل أعلنها ثورة وغضبا ليتحرر من قيود ذاته، ويصل همه بهموم الآخرين في وطنه وأمته.

الفصل الرابع
التناص مع الشعر العربي

توطئة

ليس من المستغرب أن تكون ينابيع أدبنا القديم والحديث منهلا عذبا يجد شعراؤنا المعاصرون لذة في ورودها لما تحويه من حمولات معرفية وثقافية متنوعة، وقيم جمالية أيضا؛ فالتناص الأدبي بهذا "هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة ومتسقة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يقدمها أو يعلنها المؤلف، أو الحالة التي يجسدها، ويتحدث عنها"[1].

لذلك فنفوس شعرائنا المعاصرين تستلذ الشعر بأغراضه المتنوعة، فهم على الأرجح يجدون في التجارب الشعرية للسابقين صدى لبعض تجاربهم الخاصة ومعاناتهم، فتنصهر التجارب الماضية وتمتاز بالتجارب الشعرية المعاصرة، ويتمظهر هذا التعالق النصي عبر أجزاء تلك النصوص، ونلمسها من خلال المعجم اللغوي لها، أو من خلال بنياتها الدلالية؛ حيث يأخذ من الأساليب المتنوعة، ويتداخل معها، وينحرف بها إلى دلالات جديدة يولدها هذا التفاعل النصي، لأن الشاعر ليس مجرد صانع أو مشكل لمعان معروفة وصور متداولة، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي، فهو يركب الصور ويكتشف[2]، وبهذا تكتسب التجربة الإبداعية الشعرية التفرد والتميز.

والمطلع على دواوين الشاعر الغماري يبدو له متنها مسكونا بذاكرة النصوص الشعرية العربية القديمة والحديثة، التي تفاعل معها الشاعر ووظفها في نصوصه المقروءة، ومن ثم تولدت فاعلية الخلق الشعري؛ لأن الشعر العربي مدرسة إبداعية عبرت عن الوجود الإنساني، ولهذا نجد شاعرنا قد راح ينهل من هذه المدرسة لما فيها من جمالية الصورة، وأناقة اللغة، وقوة الإيقاع، والتي يبدو أنه مطلع عليها في قديمها وحديثها، وحافظ للكثير من مقولاتها، وطرائق الإفصاح والتصوير فيها .

ودواوين الشاعر الغماري تعج بهذه التداخلات النصية مع الشعر العربي، فهو يستحضر نصوصا لعدة شعراء عاشوا في عصور مختلفة، ويأتي استدعاؤها مواتيا

[1] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد، 1993، ص43.

[2] أنظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص282 و420.

للحالة الشعورية التي تعتريه في تلك اللحظة، لحظة الإبداع، فالشاعر "صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها البعض تآلف وتجاوب، هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتأكيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو يضمن شعره كلاما لآخرين بنصه فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان"[3].

وسأتناول التناص الشعري عند الغماري وفق المباحث التالية:

المبحث الأول: التناص مع الشعر الجاهلي
المبحث الثاني: التناص مع الشعر الأموي
المبحث الثالث: التناص مع الشعر العباسي
المبحث الرابع: التناص مع الشعر الحديث والمعاصر

المبحث الأول: التناص مع الشعر الجاهلي

لا يماري أحد في أن الشعر الجاهلي يمثل ثروة أدبية لا تقدر بثمن، فهو – إلى جانب كونه صورة حية للحياة العربية قبل الإسلام – يمثل أيضا اللغة العربية وهي في أوج تطورها، وقمة اكتمالها وتمام نضجها. لذلك حفظه العرب في صدورهم وتناقلته الأجيال معتزة به، وتسارع العلماء إلى تدوينه بمجرد بداية عصر التدوين. ومما زاده شرفا وألقا أن علماء الدين أصبحوا يستعينون به في تفسير القرآن الكريم الذي نزل بلغة العرب. وكان الصحابي الجليل حبر الأمة عبد الله بن عباس رضي الله عنهما هو رائد هذا الاتجاه، وهو القائل: "إذا سألتموني عن غريب القرآن فالتمسوه في الشعر، فإن الشعر ديوان العرب"[4].

فلا عجب إذن أن يحتفي به الشعراء ويحفظونه ويكون أول ما يطرق أسماعهم من تراث العرب، لما فيه من القوة والجزالة وحسن السبك وجمال التصوير والمشاعر البدوية التلقائية العفوية. ولا عجب أيضا أن نجد قصائد الشعر المعاصر تتناص مع هذا

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص311.

[4] جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974 ،ج 1، ص 119.

التراث الغني، ونلمح ظلال القصائد الجاهلية تطل علينا من خلال قصائدهم، وفي ثنايا معانيهم.

وللغماري نصيب لا يستهان به من هذا التأثير الذي صبغ أشعاره بصبغة الشعر الجاهلي؛ فلقد استنطق هذا الشعر من خلال التماس مع أشعار فحول هذا العصر، **وامرئ القيس** أبرزهم؛ فهو يمثل معينا غزيرا وغنيا، ينهل الشعراء منه ويعبون لتنمية أفكارهم وقرائحهم، لما يمتاز به من الخصائص اللغوية والفنية، فامرؤ القيس شخصية مثيرة للجدل تركت بصمتها على الشعر العربي "فقد شغل الشعر والشعراء في كل عصور الأدب العربي، وله فيه مكانة كبيرة، وذلك في تجربته الأدبية والحياتية، وتكاد تكون شخصية امرئ القيس شخصية أنموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث، طالما استلهم الشعراء تجربته بأساليب مختلفة ومتعددة، وهذا يشي بأهميتها ومدى انتشارها بين أوساط الشعراء"[5].

وهذه الأهمية تتوضح لنا من خلال الاستدعاءات المتكررة لهذه الشخصية في أشعار الغماري، سواء من ناحية أشعاره، أو حتى شخصيته وأقواله. ويُستحضر"الملك الضليل" في معرض دفاع الشاعر عن الشخصية العربية والإبداع العربي عموما ضد كل التيارات التي تحاول النيل من هذا التراث وطمسه، كون امرئ القيس يمثل سنام الشعر العربي وذروته:

وَتَمــارَى العــادونَ فــي الملَــكِ الظَّــل يــل هــل يعلمــون مــا يَمْرُونَــا
وتمــادوا فــأنكروا الفَــنّ فــي الضَّــا دِ وكُفْــرٌ بــالفن مــا يُنكِرونــا[6]

وتتجاوز قيمة هذا الشاعر في إبداعات الغماري من كونه أيقونة في الشعر العربي، إلى الامتياح من لغته، وتضمينها كحلل تزين أشعاره وتقويها دلاليا أيضا، يقول في قصيدة "عش بالكتاب":

[5] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص50.
[6] الغماري، قصائد منتفضة، ص97.

طُوِيَـــتْ كَمَـــا تُطْـــوَى السَّـــمَاءُ دُرُوبُ
وَتَعَاقَرَتْهَـــــا شَـــــمْأَلٌ وَجَنُـــــوبُ![7]

فنحن نلمح بوضوح بصمات امرئ القيس وهو يقول في معلقته الشهيرة:

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ[8]

إنه تناص اقتباسي جزئي محور من خلال لفظتي "شمأل وجنوب" اللتان اقتطعهما الشاعر من آخر عجز البيت، ثم قام بإدخال تغيير عليهما من خلال التقديم والتأخير لتناسب النسق الشعري، وكما حور في الصياغة الأولى فقد غير في الدلالة أيضا بعد إن امتص المعنى الأول ليعيد توظيفه في حلة جديدة تخضع لحاجات فكرية وتاريخية طارئة عليه؛ فامرؤ القيس يقصد بالجنوب والشمأل الرياح التي تهبّ على هذا الطلل البالي، فهي تتداول عليه، فتارة تغطيه بكثبان الرمال، وتارة تكشف رسومه للعيان[9]، والشاعر يستلهم هذه الصورة ليعبر بها عن واقع أمته التائهة التي ضاعت منها البوصلة فتفرقت بها السبل وأصبحت هدفا سهلا للقوى العالمية، فتارة تجرفها الرأسمالية، وكرة أخرى تشدها الاشتراكية ومرة يستهويها اليمين، ومرة تسير مع اليسار لا تعرف لنفسها هدفا معينا ولا طريقا واضحا.

لقد ضمن الغماري بيته بعضا من تلك الألفاظ القديمة التي تحيل إلى أبعاد ثقافية وحضارية بعيدة، ليعبر بها عن معاني معاصرة، وفي هذا تأكيد على علائية الشعر العربي القديم من جهة، وما يكتسبه من مرونة وتجدد من جهة أخرى، فيغدو التراث الشعري – عند الغماري– وسيلة تواصل بين الماضي والحاضر، يستلهمه الشاعر ليقرأ

[7] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 81.
[8] ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 5، 2004م، ص 110.
[9] انظر:أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتاب العربي، بيروت،2006، ص25.

به واقعه ومستقبله لأنه "لا يستطيع أن يفسر نوعية موقفه من التراث إلا من خلال فهمه لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة"[10].

ويواصل الغماري تعالقاته مع إبداعات هذه الشخصية الشعرية عندما يستعير بعضا من ألفاظه ليؤكد مرة أخرى على اعترافه بهذا المبدع، يقول في قصيدة "ليلى المقدسية مهري بندقية":

لاَ يَسْتَوِي الــمَثَلاَنِ نَاقَفُ حَنْظَلِ يَشْقَى بِعَلْقَمِهِ وَوَارِدُ كَوْثَرِ[11]

ففيها تناص مع بيت امرئ القيس الذي يصور فيه سيلان دمعه من شدة حزنه على فراق أحبته ويشبهه بسيلان دمع من ينقف الحنظل لأنه لا يتمالك احتباس دمعه لحرارته[12]، إذ يقول:

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُــوا لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ[13]

لقد تناص الغماري تناصا اقتباسيا جزئيا مع الشطر الثاني من بيت امرئ القيس، حيث اتكأ على جملة "ناقف حنظل" ليضمنها في آخر صدر بيته الشعري، والشاعر حافظ على معناها الأصلي ولم يغيره كما حصل في المثال السابق، ولكنه أعاد توظيفها ليعبر بها عن مضمون جديد يرومه يختلف عن السياق الغائب؛ فهو يستحضر صورة ناقف الحنظل ليدل على شقاء صاحبه بمرارته، وهو كناية عمن يبتعد عن طريق الله فيضيق صدره بضلاله ويتجرع مرارة التمرد على أمر الله والاستسلام لنوازع النفس ودواعي

[10] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص11.
[11] الغماري، قصائد منتفضة، ص 13.
[12] أنظر: أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، ص26.
[13] ديوان امرئ القيس، ص 111.

الهوى، في مقابل الإنسان المؤمن الذي يطمئن إلى جنب الله، ويتكل عليه، ويستمطر رحمته، ويستمد عونه فتصفو نفسه وتهدأ وتنعم بالسكينة وكأنها تشرب من نهر الكوثر.

إن الغماري يتعامل مع النص المتناص هنا تعاملا حركيا تحويليا، وهذه العملية الإجرائية لا تنفي الأصل، بل تبعث فيه الحياة من جديد، لذلك متى ما سيطر الشاعر على الأدوات الفنية لتلك الخطابات السابقة عمد إلى النسج على منوالها، وفي النهاية سيمرر نصه المبدع الجديد عبر عناصر النص السابق الذي أجاد توظيفها في نسيجه الشعري، وبذلك يكشف" عن تناسل النصوص وتكاثرها وتداخل الجديد مع النص الغائب، ليصبح جزءا أساسيا من نسيج النص، أو لبنة جوهرية من لبناته لا أن يكون نشازا أو غريبا على النص المستقبل"[14].

إن عملية التأثير والتأثر في ميدان الشعر لا مناص منها، لأن ذاكرة الشاعر يجب أن تحفظ أشعار العرب، حتى ينمي موهبته ويصقلها، وعلى هذا لا يمكن له أن يسلم من التعدي على شعر غيره عن قصد وعن غير قصد؛ لأن النص محكوم حتما بالتناص أي التداخل مع نصوص أخرى. وها هو الغماري يتكأ على نص آخر من الشعر الجاهلي لصاحب الحوليات **زهير بن أبي سلمى** والذي نجد أثر معلقته في قوله:

إمَّا تَسَلْ – وَالشِّعْرُ وَرْدٌ مِنْ دَمٍ – عَنْـــهُ دَوَارِسُ دِمْنَـــةٍ لاَ تُخْبَرِ[15]

فهذا المعنى امتصه الشاعر، وأعاد تشكيله من قراءته لمطلع المعلقة السابقة الذكر:

أَمِن أُمِّ أَوفى دِمنَـــةٌ لَم تَكَلَّـــمِ بِحَومانَةِ الدُرّاجِ فَالـــمُتَثَلَّـــمِ[16]

[14] موسى ربايعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، دار حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد (الأردن)، 2000م، ص07.
[15] الغماري، قصائد منتفضة، ص 15.
[16] ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م، ص 102.

من الواضح أن الغماري يفيد من تجربة زهير بن أبي سلمى، فقد تناص معه بطريقة مباشرة، وذلك عندما اجتزأ جملة من بيته في قوله "دمنة لم تخبر" على سبيل التناص الجزئي المحور؛ فالشاعر عمد إلى استبدال الفعل "تكلم" بالفعل "تخبر" الذي يؤدي نفس المعنى، كما استعاض بحرف النفي "لا "عن الحرف "لم"، ومن خلال هذا التحوير أعاد الغماري بناء بيته الشعري من جديد على المستويين المعنوي والدلالي، والذي يختلف عن المعنى الذي بثه الشاعر زهير في نصه، فإذا كان هذا الأخير يشكو من صمت أطلال زوجته أم أوفى، وعدم إفصاحها عمن سكنها وعمّرها في يوم من الأيام مما يزيد من شوقه ويثير فيه الشجون ويملأ قلبه بالأحزان، فإن الغماري استعار ملفوظه السابق ليعبر به عن ماهية الشعر وقيمته، والذي يتلخص في مقدرة الشاعر على صوغ تلك المشاعر الفياضة والأحاسيس الجياشة في شعر حيٍّ يعبر عن معاناته، أما إن توجه ليسأل عن معنى الشعر عند القدماء ممن أصبحوا كالدمن الميتة التي لا تسمن ولا تغني من جوع فإنه لن يحصل في رحلة المساءلة هذه على أي شيء من حقيقة الشعر، فالدمنة في النص الوافد مادية وهي تعبر عن بقايا ديار زوجة الشاعر التي أخذت تقفر لأن أهلها هجروها، بينما دمنة النص الحالي دمنة معنوية تعبر عن كل قديم مهجور لا يعتد به "وبذلك تصبح اللفظة الواحدة صورة تمتد إلى آفاق نصوص تغني النص الشعري، وتجعل من لغته الشعرية إيحائية دلالية، ذات طاقات إيحائية وشحنات معنوية عظيمة ".[17]

ويواصل الغماري الاشتغال على نصوص الشعر الجاهلي حين يتجه إلى أكثر الشخصيات تمردا على واقعها في ذلك العصر، إنه **الشنفرى** الذي عانى الألم النفسي من رفض واقعه له ، محاورا إياه ، مستحضرا لبعض مفرداته.

[17] عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر الحديث، السياب ودنقل أنموجا، دار التكوين والنشر والتوزيع، دمشق، 2006، ص114 .

يقول في قصيدة "أصون الهوى":

أَصُونُ الهَوَى مِنْ جُبَّإٍ* مُتَــغَزِّلٍ بِلَيْلَى.. وَمَا لَيْلاَهُ إِلاَّ النَّيَاشِينُ !![18]

فخيط لامية الشنفرى الشهيرة جلي في هذا البيت من خلال استدعاء لفظة "جبأ" حين يقول:

ولا جُبَّأٍ أَكْهَـــى مُرِبٍّ بعِرْسِه يُطَالِعُها في شأنِه كيفَ يَفْعَــلُ[19]

لقد عمد الغماري إلى جعل النص الغائب خلفية لمضامين الجبن، والبلادة، والكسل، والخمول التي تشعها لفظة "جبأ" والتي تناص معها إشاريا ليعبر عن تجربته الشعرية الخاصة، فالشنفرى يريد في بيته أن ينفي عن نفسه جملة من الخصال الذميمة التي تُذهب بالمروءة وتحط من الرجولة، فهو ليس جبانا ولا بليدا، ولا كدر الأخلاق ولا كسولا خاملا، أما الغماري فهو لم يعمد إلى استدعاء اللفظة الغائبة جامدة، بل يشتغل عليها ويحملها من تجربته الآنية لتكتسب حمولات دلالية ومعنوية إضافية أوسع وأرحب، وهذا ما يتوضح في بيته الشعري السابق؛ إذ يعبر بها عن تنزُّهِهِ عن الدنايا والخطايا، ويبرز ترفعه عن النفاق والتملق، وإخلاصه لهواه الوحيد وهو دينه ووطنه، بعيدا عن كل الشعارات الزائفة، والخطب الرنانة، فهو ليس من زمرة الجبناء الانتهازيين المتزلفين الذين يرضون أصحاب النفوذ ليحصلوا منهم على فتات الموائد من النياشين والجوائز.

* جبأ : الجبان.

[18] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 41.

[19] ديوان الشنفرى، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1996م، ص 61.

لقد قام الغماري بعملية امتصاص لمعاني لفظة "جبأ"، فالشنفرى يفخر بنفسه، ويدفع عنها قلة المروءة والجبن، بينما الغماري يعبر بها عن وطنه إذ يحمي حبه لعقيدته من كل جبان متملق ينافق في هواه، وبهذا يؤكد انتماءه السامي لعقيدته ووطنه.

لقد شكلت التناصات مع الشعر الجاهلي في دواوين الغماري لبنة مهمة ذات أثر في بناء النصوص وتعاضدها، حيث تشحنه بطاقات دلالية إيحائية تسنده وتزيد من كثافته المعنوية، فينطلق النص إلى فضاء أوسع وأرحب؛ لأن التناص مع الشعر العربي القديم يقدم قراءة شمولية للحمولات المعرفية، والأبعاد الثقافية للتجارب العميقة، خاصة شعر الفحول من ذلك العصر.

المبحث الثاني: التناص مع الشعر الأموي

لقد اختلف الشعر الأموي عن الشعر الجاهلي في مواضيعه وأساليبه لسبب اختلاف الأوضاع السياسية والاجتماعية التي عرفتها البلاد العربية بعد بزوغ فجر الإسلام، فانسحبت هذه المعطيات الجديدة على الأدب ككل و منه الشعر؛ إذ تأثر بالتطاحن والتناحر السياسي– خاصة – الذي ساد في تلك الحقبة التاريخية، مع ظهور الأحزاب السياسية المختلفة التي غذّت ذلك التطاحن حتى أضحى لكل حزب شاعر وأكثر يذود عنه ويمجد زعماءه، فازدهر الشعر، واتسعت آفاقه ومراميه، واكتسب أفكارا وألفاظا تناسب هذا التطور وهذه الأحداث، إلا أن لغته وأساليبه بقيت قوية جزلة؛ لأن العصبية القبلية ظلت قوية في عهد الأمويين، لا تنازعها عصبية أخرى.

كما أن تحسن الأحوال المعيشية والاجتماعية قد أثرت في الشعر الأموي، فانتشرت في الحجاز مجالس الغناء والشعر، كما ظهرت فنون شعرية جديدة كالغزل العذري الذي شاع في البادية، إلا أن أهم ما ميز هذا العصر شعريا هو فن النقائض الشعرية الذي ازدهر ونما على ألسنة شعرائه الذين خلّدوا تلك المشاحنات السياسية أو القبلية أو العدائية الفردية في قصائد طوال، اعتبرت من روائع الشعر العربي.

ومثلما تشبع الغماري من الشعر الجاهلي وظهرت آثاره واضحة في شعره، تزود أيضا من الشعر الأموي، فنحن نلمح في شعره ما يحيل إلى هذا التراث الغني، ومن هذه النماذج نذكر قوله في قصيدة "إليك يا رسول الله" التي نظمها بمناسبة المولد النبوي الشريف:

أَنْتَ الــذِّي تَعْشَــقُ الأَضْــوَاءُ طَلْعَتُــهُ وَيَعْشَقُ العِــزُّ إِذْ يَخْطُــو لَــهُ قَــدَمَا[20]

فالمتأمل في هذا البيت يلمس ظلال قصيدة **الفرزدق** التي قالها في مدح علي زين العابدين بن الحسين* واضحة فيه والتي يقول فيها الفرزدق:

هَــذا الّــذي تَعــرِفُ البَطْحــاءُ وَطْأَتَــهُ وَالبَيْــتُ يعْرِفُــهُ وَالحِــلُّ وَالحَــــرَمُ[21]

الملاحظ هنا أن الشاعر قد استلهم في بيته الشعري روح نص الفرزدق ليحفز به ملكته الشعرية، ولذلك فإنه لم يكتف فقط بالامتياح من النص السابق، وإنما أعاد إنتاج دلالته من جديد، بعد امتصاص معانيه والتحوير في ألفاظه بالشكل الآتي:

النص الغائب:	هذا	الذي	تعرف	البطحاء	وطأته
	↓	↓	↓	↓	↓
النص الحاضر:	أنت	الذي	تعشق	الأضواء	طلعته

[20] الغماري، قصائد مجاهدة، ص 32.

* **مناسبة القصيدة**: قدم هشام بن عبد الملك للحج برفقة حاشيته وقد كان معهم الشاعر الفرزدق، وكان البيت الحرام مكتظاً بالحجيج في تلك السنة ولم يفسح له المجال للطواف فجلب له متكأ ينتظر دوره، وعندما قدم الإمام علي بن الحسين زين العابدين رضي الله عنهما انشقت له صفوف الناس حتى أدرك الحجر الأسود، فثارت حفيظة هشام بن عبد الملك ولما سأله أحد مرافقيه من أهل الشام عن هوية ذلك الشخص أجابه هشام أنه لا يعرفه مع أنه كان يعرفه جيداً، و لكن خشي أن ينبهر به أهل الشام فلم يتمالك الشاعر الفرزدق من كتم تبجيله واحترامه العميقين لزين العابدين فقام أمام هشام بن عبد الملك مرتجلاً هذه القصيدة المشهورة.

[21] ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1987م، ص 511.

فالغماري عمد إلى استبدال اسم الإشارة "هذا" بضمير المخاطب "أنت" كما غير الفعل المضارع " تعرف" بالمضارع "تعشق"، وعوّض الفاعل "البطحاء" بفاعل أخر هو "الأضواء"، وأخيرا تغير المفعولان من "وطأته" إلى "طلعته" ليتناسب كل هذا التحوير مع الموقف الشعري الجديد.

لقد تآلف النص الجديد مع النص القديم في المضمون العام وهو الإشادة بالممدوح وبمقامه المرموق، إلا أن الغماري في بيته الشعري يرفع من سقف تلك المكانة كيف لا؟ وممدوحه هو النبي عليه الصلاة والسلام؛ فسمعته تجاوزت البطحاء وأهلها جميعا حتى وصولها إلى السماء، حيث تشتاقه أنوارها ويستأنس به أهلها، وأينما حلّ شاع العز والمجد والألق معه ، إنه معنى أعاد الشاعر كتابته مرة أخرى بلغة وتركيب جديدين يجانبان النص الأصلي لكن يظل التجاور والتعالق واضحين.

ولئن تحقق التآلف الجزئي في معاني بعض الأفكار، فإن التآلف التام قد تحقق من خلال الاتفاق في الشكل أو الإطار؛ فقصيدة الغماري اتخذت لنفسها البحر البسيط ذي الثماني تفعيلات: مستفعلن فاعلن مكررة أربع مرات في البيت، كما ختم قافيتها بحرف الميم، وهو الإطار الشعري ذاته الذي اتخذه الشاعر الفرزدق في قصيدته الميمية الشهيرة، ليبدو النص الغائب حاضرا بشكله، مشعا بدلالات جديدة في معانيه وهنا تجلت فعالية التناص.

إن ميزة التناص مع الشعر القديم والتراث عموما أنه يجعل المتلقي يساهم في إنتاج النص، فهو يمنح أدوات الخلق الشعري قدرة هائلة على التوصيل بسبب توظيف المحزون العاطفي لثقافة مشتركة بين المبدع والمتلقي[22]، وها هو الغماري يوظف هذا المخزون الثقافي مرة أخرى في أشعاره، عندما يضمن شعره شطرا كاملا من بيت لشاعر قدير آخر هو جرير قاله في هجاء مواطنه الفرزدق:

زَعَمَ الفَرَزْدَقُ أنْ سيَقتُلُ مَرْبَعاً* أبْشِرْ بطُولِ سَلامَةٍ يا مَرْبَعُ[23]

[22] أنظر:أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة ، المغرب، ط 1 ،1993، ص90.

* مربع هو راوية أشعار جرير. وقد حدثت بينه وبين والد الفرزدق مشادة دفع إثرها مربع والد الفرزدق فأصابته وعكة، فهدد الفرزدق مربعا بالقتل إذا مات والده من هذه الوعكة فسخر منه جرير بهذا البيت الذي ذهب مثلا.

[23] ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986م، ص 272.

ويقول الغماري:

وَتَــرَاهُمُ وَالقُــدْسُ يَنْــزِفُ قَلْبُهَــا أَخَــذُوا بِــأَطْرَافِ السُّكُــونِ المَقْبَــرِي
وَتَــرَاهُمُ وَالطِّفْــلُ يُخْــرَقُ صَــدْرُهُ وَجَبِينُــــهُ بِمُتَبِّــــرٍ وَمُــــدَمِّرِ
يُزْجُــونَ مِــنْ قَــرَفِ الكَــلاَمِ مَلاَحِمًــا أَبْشِــرْ بِطُــولِ سَــلاَمَةٍ يَــا خَيْبَــرِي !

ينفتح نص الغماري على تناص اقتباسي كامل محور في مفردته الأخيرة، وقد تم عبر تضمين عجز بيت جرير في نص الغماري ليتحد مع نسيجه الشعري المعاصر فيبدو النص كأنه دفقة شعرية واحدة، وإذا كانت السخرية تسود بيت جرير الذي ساقه في مقام التهكم من الفرزدق والاستهزاء به والتعريض بجبنه لأنه هدد راويته مربعا بالقتل، فإن الغماري يسوق بيته في مقام الحسرة والتألم والتأسف على حال العرب الذين يرون مقدساتهم تنتهك، وأهلهم يتعرضون لألوان الذل والقتل والتشريد ولا يتحرك فيهم إلا ألسنتهم، فهو يبشر اليهود الذي كنَّى عنهم بالخيبري بطول السلامة إذا ظل رد فعلنا الوحيد خطابات جوفاء وشعارات زائفة.

إن الغماري بتناصه مع بيت جرير لم يبعث الحياة في شعره من جديد فقط، أو ينبش في الذاكرة الشعرية للمتلقي عبر استحضار هذه المعاني الرائقة ونفض الغبار عنها، وإنما من أجل إثبات أن ذلك النص البعيد صالح لكل زمان ومكان، يستطيع ممارسة دوره الفني والتعبيري في ظروف ومعطيات تاريخية وحضارية جديدة، من خلال جعله لبنة تتناغم مع باقي لبنات النص المعاصر دون أن نحس أنه مقحم أو مفروض عليه، ولا شيء غير كفاءة الشاعر، ومقدرته، وتمكنه من أدواته الفنية يحول دون وقوع هذا العيب الشعري.

ومن نفحات الشعر الأموي يستحضر الغماري قصيدة **الكميت بن زيد الأسدي** "يا حادي العيس" التي تقطر حبــا وحنينا، والتي يودع فيها الشاعر أحبابه ويستعطــف

حادي الإبل الذي يتقدم المسير أن يتمهل ويعرّج عليه ليودعهم ويملأ ناظريه بهم. يقول فيها:

يَـــا حَـــادِيَ العِـــيسِ عَـــرِّجْ كَـــيْ أُوَدِّعَهُـــمْ
يَـــا حَـــادِيَ العِـــيسِ فِـــي تِرْحَالِـــكَ الأَجَـــلُ
وَيْلِـــي مَـــنَ البَـــيْنِ مَـــاذَا حَـــلَّ بِـــي وَبِهَـــا
مِـــنْ نَـــازِلِ البَـــيْنِ حَـــلَّ البَـــيْنُ وَارْتَحَلُـــوا[24]

ويتكأ الغماري على هذه القصيدة قائلا:

يَا حَادِيَ الغُـولِ فِـي عَصْـرٍ تَعَبَّـدَهَا وَقَـارِئَ الكَـفِّ فِـي رُؤْيَـا بِـلاَ بَصَـرِ !
وَمُوغِلاً فِـي ضَـبَابِ العَصْـرِ تَعْبُـرُهُ حُمَّـى الحَضَـارَةِ مَقْـرُوءًا عَلَـى الجُـدُرِ
وَمُطْمَئِنًّـا عَلَـى أَحْضَـانِ عَارِيَـةٍ يَعُبُّ مِـنْ لَعَـسٍ زَانٍ .. وَمِـنْ حَـوَرِ![25]

لقد حصل هنا تناص جزئي محور، إذ اقتبس الغماري جملة "يا حادي العيس" من صدر البيت الأول، وحور ذلك الاقتباس بتغيير كلمة "العيس" إلى كلمة "الغول"، ليؤكد بذات النغمة الحزينة على مأساة الحضارة المعاصرة التي صورها في صورة الغول الذي يقود البشرية نحو المهالك بما زيَّنته لهم من الشهوات المحرمة، وبما أتاحت لهم من الرذائل، وبما زرعت فيهم من حمَّى الاستهلاك، حتى غدا بنو الإنسان كالقطعان العمياء يسيرون خلفها بلا وعي ولا بصيرة، وغاب عنهم نور الوحي ومشكاة الهداية ففقدوا فضائلهم، وداسوا على مبادئهم.

[24] شهاب الدين محمد الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، 1412هـ - 1992م، ص 255.
[25] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 11.

فكأن الغماري وهو يتألم ويعاني مما يحيط به وبأمته من مآسي، يشعر بحالة توحد بينه وبين صاحب يا حادي العيس، فيغدو الشاعران فريسة الألم والعذاب والمعاناة إلا أنه شتان بين التجربتين؛ فالكميت أسير عذاب الحب والحزن على فراق الحبيب، الذي قد ينتهي عند اجتماعهما مرة أخرى، أوقد يحدث ويسلوه بحبيب آخر، أما الغماري فهو أسير الحزن من هم أكبر وأعظم هو ضياع القيم والأخلاق في أمته وعصره، ورغم أن الشاعر غيّر من الألفاظ الأصلية وحورها إلا أنه اختار أيضا ألفاظا قوية الإيحاء والدلالة ليعبر بها عن مراده؛ فكلمة الغول التي تحيل مباشرة إلى عالم العمالقة والقوة العظيمة، هذا الكائن العجائبي الذي يرتبط في المخيلة الشعبية بالشر واعتراض الحق ومقارعة أصحابه، لهو الوصف القوي والمناسب لهذه الحضارة التي تشبه الغول في بشاعتها ومقدار الأذى الذي تسببه، فهي تهدم كل المثل والمبادئ، وتكرس لمبدأ الغاية تبرر الوسيلة، ومبدأ الحرية المطلقة، وغيرها من الشعارات التي تنفي عن الإنسان إنسانيته وآدميته، وتجعله أسيرا لشهواته، وغرائزه فلا يعود يفرق بين الخير والشر. وتتجلى المفارقة التناصية هنا بين "حادي" الشاعر الكميت وحادي الشاعر الغماري أن الأول يتقدم العيس التي تحمل حبيبة الشاعر التي يهواها ولا يريد مفارقتها لأنها كل ما يربطه بإنسانيته، وذلك لما تبثه فيه من مشاعر نبيلة وراقية، بينما الثاني يقود الحضارة "الغول" التي تحمل كل ما يبغضه من أفكار ونظريات هدامة ستؤدي حتما إلى نهايته كإنسان، فالكميت يتوسل هذا الحادي أن يعرج عليه ليظفر بهنيهة أخرى مع محبوبته، أما الغماري فهو حتما يستعجله الرحيل علّها تنزاح هذه الغمة، وتعود الأمور إلى نصابها حيث يجب أن تكون.

إن الإنتاج الأدبي يعتمد استعادة إبداعات سابقة، لأن من سنن الكون أن يتأثر اللاحق بالسابق، لذلك فإن أشعار الغماري في أغلبها تتكون من هذه المؤثرات التي تتفاعل مع وجدانه المبدع، لتتولد تجربته الشعرية، وبذلك يسهم التناص عنده في تجديد الإنتاج النصي وتوليده، عن طريق الاتصال مع مخزونه الثقافي الذي يتكون من

"مجموع النصوص التي أنتجت في فترة تاريخية محددة، ومارست هذه النصوص سلطة معرفية على عقل وارثها، فأصبحت جزء من وعيه وبنية تفكيره"[26].

المبحث الثالث: التناص مع الشعر العباسي

لقد أسهم التطور الفكري والحضاري الضخم الذي حصل في العصر العباسي في تطور الحياة الثقافية بصفة عامة؛ فكان لبروز التيارات الفكرية والمذهبية، والانفتاح على علوم الأمم الأخرى كالفرس والهنود واليونان، وتسارع حركة الترجمة الأثر الكبير في جعل هذا العصر. العصر الذهبي في الحياة الفكرية بصفة عامة، وانعكس هذا التطور على الأدب ككل، وكان للشعر النصيب الأوفر من هذا التطور؛ حيث اتسمت أغراضه بالتجديد في الموضوعات القديمة، كما شهد إبداع موضوعات جديدة، فاكتسب الشعر العباسي غنى وعمقا بسبب عمق التجربة الإنسانية التي اكتسبت عمقها من عمق الثقافة في ذلك العصر، وانعكس ذلك على الموضوعات الشعرية التي حفلت بالتطرق إلى المواضيع الإنسانية التي تتناول أحاديث النفس من يأس وأمل، وقوة وضعف ... كما ناقش الشعر العباسي أيضا علم الاجتماع والسياسة والأخلاق والفكر، وكل هذا انعكس في إبداعات فحول الشعراء من ذلك العصر ممن أنشئوا مدارس في الشعر لها خصوصيتها الفنية.

وإذا كان الغماري قد نهل من الشعر الجاهلي والأموي، فإن حضور الشعر العباسي في دواوينه يفوق حضورهما معا، فقد تناص مع فحول هذا العصر من كبار الشعراء الذين تركوا أثرهم البارز فيه من أمثال المتنبي وأبي تمام وأبي فراس والبحتري، وغذّى قصائده بما اشتهر من أشعارهم.

ويأتي **المتنبي** الشاعر والفارس والحكيم، صاحب الأمثال السائرة والمعاني النادرة، على رأس هؤلاء جميعا ليشهد بمـــدى ارتباط الغماري بهذا الشاعر الفذ الذي مـــلأ الدنيا وشغل الناس، حيث نجد كبريات قصائده المشهـــورة تتناص مـــع أشعـــار

[26] مصطفى بيومي، دوائر الاختلاف قراءات في التراث النقدي، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص12.

الغماري في مواضع عديدة فتعطيها زخما متميزا، وتشحنها بالمعاني التي تستدعيها الذاكرة كلما حضرت هذه القصائد التي خلدها الزمن. ففي قصيدة "حطِّمِ القيد" يقول الغماري:

إِنْ تَحْمِلِ الأَلَــمَ العَظِــيمِ تَنَــلْ بِــهِ مُلْكًــا وَمَــا مُلْــكٌ؟ وَعَرْضُــكَ مُسْــلَمٌ؟؟[27]

فضلال بيت المتنبي واضحة المعالم حين يقول مادحا سيف الدولة:

عَلَى قَــدْرِ أَهْــلِ العَــزْمِ تَــأْتِي العَــزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَــى قَــدْرِ الكِــرَامِ المَكَــارِمُ[28]

إن الشاعر الغماري يغرف من بحر متعدد المشارب والروافد فيتشكل عنده النص الشعري، وها هو ينفتح في البيت الشعري السابق على واحد من أشهر أبيات الحكمة في العصر العباسي، واللافت للانتباه هنا أن العلاقة التناصية بين النص الغائب والنص الحاضر متساوقة متعاضدة في دلالتها على مضمون واحد لأن في البيتين تأكيد على أن قوة العزيمة تفضي دائما إلى الإنجازات العظيمة، وعلى قدر علو همة الإنسان تكون الأعمال الكريمة، لكن الغماري أضاف لهذا المعنى دلالات أخرى، وأنبأ المتلقِّي أن عزيمته وهمته وتحمّله لعظائم الأمور لكي ينال بها في نهاية المطاف ملكا أخر لا يستحق كل هذه التضحيات، فوراء هذا السلطان الذي يعدّه الناس منتهى الآمال هدف أسمى وأعلى، إنه عرض الأمة المنتهك وشرفها المستباح الذي يستدعي من المسلم أن يرتفع عن مطامع النفس الضيقة ويتسامى إلى هذا الهدف الشريف.

لقد تجاوز الغماري الحكمة التي أطلقها المتنبي منذ قرون لينتج حكمته الجديدة تبعا لسياق جديد فرض عليه، فتجلت المفارقة بين تجربة المتنبي وتجربته المعــاصرة،

[27] الغماري، قصائد منتفضة، ص 73.
[28] ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403 هـ - 1983م، ص 385.

حيث وضع نصب عينيه نصا مركزيا يمتاح منه، ويمتص معانيه بشكل رئيس، فيستلهمه استلهاما يستطيع احتواءه وإذابته وإعادة صوغه من جديد في بنية نصه، وفي وشي وتقنية خاصة يحملها دلالات جديدة تناسب واقعنا المعاصر، فيصبح التعامل مع النص القديم كنص يستطيع اختراق المسافات، والتكيف مع كل رؤية وموقف ينساق إليهما.

ونلتقي بالمتنبي مرة أخرى في قصيدة "قراءة في آية السيف" عندما يصوّر الغماري مأساة أمته وواقعها البائس وهي فريسة لكل أعداء النور الإلهي والرسالة الخاتمة، تتناوشها تيارات الشيوعية الحاقدة، والرأسمالية الغاصبة الظالمة، ومؤامرات اليهود التي تعيث فيها فرقة وتمزيقا، والعمالة الداخلية التي تزيد الطين بلة، وتفتح حصون الداخل للغزو الخارجي من أجل أن تنعم بالملذات والشهوات، فأضحى الحق والطهر وسط هذه الأمواج من الظلمات كأنه المسيح بكل طهره ونقائه وسط مادية اليهود الغليظة وعداوتهم الكنود. يقول الغماري:

وَالقَــوْمُ بَــيْنَ الصَّــمْتِ وَالصُّــمُودْ وَالطُّهْــرُ كَالـــــمَسِيحِ فِـــي اليَهُــودْ !![29]

فهذا البيت يتناص مباشرة مع قول المتنبي :

مَــا مُقَــامِي بــأَرضِ نَخْلَــةَ إِلاَّ كَمُقَامِ المَسِــيحِ بَــيْنَ اليَهُــودِ[30]

يمد الغماري في هذا البيت جسور الإعجاب والاستلهام من دالية المتنبي الشهيرة، فيسافر بذاكرته الشعرية إلى الضائقة التي عاشها المتنبي في عصره، وما بثه من شكوى في قصيدته، وهذا التنـــاص بين النـــص القديم والنص الجديد هو تواصـــل

[29] الغماري، قراءة في آية السيف، ص 106.
[30] ديوان المتنبي، ص 20.

روحي بين تجربتين شعريتين وحالتين نفسيتين؛ حيث اقتبس الغماري الشطر الثاني من بيت المتنبي، ثم قام بإدخال تعديلات بالزيادة والحذف بما يتفق وسياقات القصيدة الجديدة، إلا أن عناصر النص الأول تظل واضحة للمتلقي، ولا يمكن إنكارها.

لقد حمل النص الوافد معاني "تنفس فيها المتنبي ... نفثات فخرية ممزوجة بالشكوى والألم، فأهل نخلة يبغضونه كما أبغض اليهود المسيح، ويودون تعليقه على خشبة الذل والعار إن تمكنوا"[31] إلا أن شكواه لا تخلو من فخر وتعالٍ عن أهل هذه القرية؛ فهو يعد نفسه أفضل واحد بينهم كأفضلية المسيح عليه السلام على اليهود، ليتناص الغماري معه تناصا اقتباسيا كاملا محورا بشكل بسيط، ويهضم دلالته وينتج من روحه دلالة مشعة برأيه في واقع أمته المأساوي، دلالة تقطر أسى وألما لهوان أمته ولضياع القيم النبيلة فيها، فالمسيح عنده هي الشعوب الإسلامية المستضعفَة التي لا تزال تعيش على بقية من إسلامها النظيف، واليهود هم الأعداء الكثيرون الذين يتناوشونها ليمسخوها ويمحو كيانها من الوجود.

ومازال الغماري مستمرا في إحياء الذاكرة الشعرية بهذه القصيدة بالذات مستغلا التشبيه القوي فيها، والذي يبرز المفارقة المؤلمة بين واقعين أحدهما آسن كحقيقة اليهود السوداء، والآخر طاهر ونقي نقاء المسيح عليه السلام، حيث يصف واقع العقيدة الإسلامية الغريبة بصفائها في زمن كدر يحاكي اليهود في خيبة، يقول:

وَنَايُكَ فِـــي البُعْـــدِ الجَـــرِيحِ مُوَلْـــوِلٌ كَأَنَّـــكَ عِيسَـــى، وَالزَّمَـــانُ يَهُـــودُ ..[32]

لقد اتفق الشاعر الغماري في تناصه مع بيت المتنبي في اللفظ والمعنى ، ولكنه خالفه في التوظيف ليتلاءم وتجربته الشعورية المعاصرة، وبذلك تتجلى فاعلية التناص في تجديد الإنتاج النصي وتوليده عن طريق الاتصال مع المخزون الثقافي للشاعر،

[31] يوسف عيد، دفاتر عباسية، في الشعر والنثر والأعلام وتحليل النصوص وفق رؤية جديدة، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2008، ص205.
[32] الغماري، ألم وثورة، ص 65.

والذي يعتمد استعادة إبداعات سابقة، لأن الشعر في تكوينه متناص في بنياته متداخل بعضه ببعض.

وما زلنا نجوب مع أشعار المتنبي ونتصيّد مواقعها في دواوين الغماري الذي يبدو افتتانه بشعره واضحا عندما تتضافر نصوصهما معا مرة أخرى، ففي قصيدة "شهادة" يقول:

لاَ تَــأْمَنَنْ عَبَــدَ العَبِيــدِ، فَــإِنَّهُمْ صَــفِرُوا فَكَــانُوا مِــنْ لَقًــى أَصْــفَارَا[33]

فالبيت يتناص بوضوح مع بيت المتنبي الذي يهجو فيه كافور الإخشيدي:

لاَ تَشْــتَرِ العَبْــدَ إِلاَّ وَالعَصَــا مَعَــهُ إِنَّ العَبِيــــدَ لَأَنْجَــــاسٌ مَنَاكِيــــد[34]

يتراءى لنا بيت الغماري بشيء من التحوير والتغيير لبيت المتنبي الذي ساقه في مقام الهجاء والحنق من كافور حين أخلف وعده له بتأميره على إحدى الولايات، للتعبير عن دناءة العملاء من أبناء جلدتنا الذين جعلوا حمى الأمة مستباحا في سبيل أن يرضى عنهم أسيادهم.

فالشاعر اجتزأ صدر بيت المتنبي "لا تشتري العبد" ليحوره بجملة قريبة لها في المعنى إلا أنها أكثر عمقا ودقة، وتتناسب وغايته الشعرية فيقول "لا تأمنن عبد العبيد"؛ ففي بيت المتنبي تحقير للعبد "كافور" والتنبيه على ضرورة الاحتراس منه وتأديبه بالعصا لأنهم أنجاس مناكيد، بينما بيت الغماري ينفي الأمان عن "عبد العبيد" أي تحقير أكبر لهذه الفئة؛ فإذا كان العبد لا يساوي شيئا فعبد العبد أولى بالتحقير، ورغم الاختلاف في التوظيف والمناسبة بين النصين، إلا أن الاتفاق على الفكرة واضح بين

[33] الغماري، قصائد منتفضة، ص 63.
[34] ديوان المتنبي، ص 507.

الشاعرين، وهي صفات وأخلاق العبيد التي تظل واحدة في كل زمان ومكان، فالغماري كما المتنبي يحذّر من استئمانهم والركون إليهم لأن العبودية المتأصلة فيهم تدفعهم دوما إلى الخيانة والغدر وبيع الذمة وإخلاف الوعد وطعن إخوانهم في الظهر دون حرج، قد خلت نفوسهم من كل خلق طيب حتى غدت كالأصفار.

لقد كان التفاعل النصي بين الغماري والمتنبي قائم في أغلبه على التجلي لا الخفاء؛ حيث لم يتوان الشاعر في استثمار الطاقات التعبيرية والدلالية التي تطفح بها أشعاره، بيد أن الغماري في أبياته يحور دائما في المعاني ويغير في الدلالات بحسب مقام التوظيف، ومرد هذا إلى الاختلاف الواضح بين التجربتين والشخصيتين؛ فالمتنبي يبدو محصورا في ذاته، مقيدا بأطماعه، متمركزا تمركزا شديدا حول نفسه وكأنه محور العالم، يقيس الناس والدنيا بحسب ما يرضي نهمه إلى السلطة والمال والنفوذ، وحتى وهو في عز حزنه مما يلاقيه من الأعداء والأصدقاء لم ينس أن يشبه نفسه بالمسيح عيسى عليه السلام، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على الفوقية وسمو الأنا عنده، أما الغماري فإن نظرته واسعة، ورؤيته إلى الحياة رحبة جدا تستوعب أمته كلها من مشارق الأرض ومغاربها، وينسى آلامه وهو يبكي جراحها، ويأسف لحالها، ويغتاظ لمكر أعدائها بها، فالضمير عنده في كل حالاته جمعي بامتياز لا مكان للفردية فيه.

اتجه الغماري إلى الشعر العباسي فتعالق مع أشهر شعرائه، عبر استحضار قصائدهم، والاتكاء على معانيهم وتراكيبهم، ثم صوغها في قالب جديد يواءم تجربته الشعرية والشعورية، ورؤيته الفكرية للأحداث والمواقف، وها هو يستدعي الآن شاعرا فحلا أخر هو **أبو تمام**، الشاعر الحذق المتنوع الثقافة بين "الفلسفية والتاريخية والإسلامية واللغوية وحتى العقائد والنحل المختلفة"[35]، ومن أشهر قصائده التي تعد من عيون الشعر العباسي يستحضر قصيدته في فتح عمورية، وما رافق هذا الفتح المبين من معانٍ سامية، وما أحاط به من عزة المسلمين الذين قادوا جيشا عرمرما لتلبية نداء امرأة مسلمة أهانها الروم فاستغاثت وصاحت "وامعتصماه"، وظل هذا الفتح خالدا،

[35] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص221.

وأصبح هذا النداء رمزا لاستعادة العزة والكرامة، وعنوانا على كل الأمجاد التي حفل بها تاريخ أمتنا.

ينفتح نص الغماري على هذه القصيدة الأيقونة مستلهما هذا النصر المبجل ليقرأ به واقع عصره فيقول:

بَـــاعُوا العُرُوبَـــةَ وَاشْـــتَرَوْا أَوْتَـــارَ (مَعْبَـــدَ) (بِالرَّشِـــيدْ) !
لاَ يَـــــوْمَ عَمُّورِيَـــــةَ يُـــــرْوَى، وَلاَ سُـــــودُ البُنُـــــودِ[36]

يتقاطع الغماري مع القصيدة التي تصور نصر عمورية، ليجعلها منطلقا إلى رأي يخالف به رأي أبي تمام في تمجيد هذا اليوم العظيم:

فَـــتْحُ الفُتُـــوحِ تَعَـــالَى أَنْ يُحِـــيطَ بِـــهِ نَظْمٌ مِـــنَ الشِّـــعْرِ أَوْ نَثْـــرٌ مِـــنَ الخُطَـــبِ
فَـــتْحٌ تَفَـــتَّحَ أَبْـــوَابُ السَّـــمَاءِ لَـــهُ وَتَبْـــرُزُ الأَرْضُ فِـــي أَبْرَادِهَـــا القُشُـــبِ
يَـــا يَـــوْمَ وَقْعَـــةِ عَمُّورِيَّـــةَ انْصَـــرَفَتْ عَنْكِ المُنَـــى حُفَّـــلاً مَعْسُـــولَةَ الحَلَـــبِ[37]

إن النص الغائب افتخار باليوم العظيم الذي انتصر فيه الخليفة المعتصم على الروم "يا يوم عمورية" فحرف النداء هنا يفيد العزة والكرامة التي استعيدت في هذا اليوم، بينما النص الحاضر ينفي العزة والكرامة عنه "لا يوم عمورية" وشتان بين النداء والنفي.

لقد أراد الغماري أن يبرز المفارقة بين زمنين: زمن المعتصم الحافل بالنصر والقوة واسترداد الحقوق والكرامة، وزمنه الغارق في الهزائم والانكسارات واستباحة الحقوق، وقد جسد ذلك من خلال تناصه الجزئي المحور مع النص الغائب عبر ضمه

[36] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 91.
[37] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994م، ج 1 ، ص 35.

لجزء من بيت أبي تمام وتغييره بالحذف والإضافة ؛ فقد تم حذف حرف النداء "يا" ومفردة "وقعة" ثم أدخلت أداة النفي "لا" .

لقد لجأ الغماري إلى التناص الأدبي ليقرأ واقعه المتأزم الذي تحول فيه الماضي المتمثل بيوم عمورية الذي ارتفعت فيه رايات النصر عالية خفاقة، وسكنت قلوب المسلمين لما أصاب الروم من هزيمة جزاء لهم على تجرئهم على شرف المسلمات، إلى تخاذل واستسلام وانقياد لمشاريع قوى الطغيان التي ما فتئت تنخر في كيان المسلمين لتذهب بأمجادهم وتتركهم كالريشة في مهب الريح، وتتجلى فاعلية التناص من خلال تمكن الشاعر من إيجاز التعبير وتكثيفه، ومن قدرته الفنية على تقليص مسافة وصول النص المقتبس عنه إلى المتلقي والإحالة على مشاعره.

ومازال الغماري يغرف من بحر أبي تمام الغني بالطاقات التعبيرية والبلاغية، وهاهو يستوحي من شعره قوله في مدح الخليفة أحمد بن المعتصم:

إِقْدَامُ عَمْــرٍو فِــي سَــمَاحَةِ حَــاتِمٍ فِي حِلْمِ أَحْنَــفَ فِــي ذَكَــاءِ إِيَــاسِ[38]

فقد تماهى هذا النص في نص الغماري على أساس التحوير إذ يقول:

وَلَــرُبَّ مُنْتَسِــبٍ إِلَــى عَدْنَانِــهِ دَجَــلاً وَطَالِعُــهُ نَفِــيُّ الأَعْصُــرِ !
وَلَــرُبَّ مُحْتَــرِفِ الهُــدَى بِلِسَــانِهِ وَالقَلْــبُ .. يُبْحِــرُ فِــي الضَّــلاَلِ الأَغْبَــرِ
مُتَهَتِّــكٍ مُتَنَسِّــكٍ هَــلْ غَيْــرُ مَــا نُسُــكٍ – وَلاَ كَالجَــاهِلِيِّ – وَمَشْــعَرِ
إِقْــدَامُ عَمْــرٍو فِــي بَلاَغَــةِ بَاقِــلٍ فِــي صِــدْقِ عُرْقُــوبٍ وَدِيــنِ الأَبْتَــرِ[39]

[38] الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص 362.
[39] الغماري، قصائد منتفضة، ص 38.

لقد تم بناء النص الغائب وتوظيفه من قبل الغماري توظيفا مقلوبا، حيث اقتبس بيت أبي تمام كاملا ثم قام بتحويره بما يوافق الغرض الشعري، فغير في بنية البيت الشعري، وأعاد صياغته صياغة جديدة، فحذف وأضاف بما يتفق والمغزى الذي أراده، والذي خالف به أبا تمام الذي جادت قريحته بهذا البيت في مقام المدح، حيث جمع لممدوحه في بيت واحد فضائل شجعان العرب وأبطالهم وحكمائهم وكرمائهم وأذكيائهم، أما رؤية الغماري فمعاكسة تماما لرؤية أبي تمام؛ حيث تلف معانيه السخرية المرة والتهكم المؤلم في وصف عصابة من الانتهازيين الوصوليين الذين استولوا على مقدرات الأمة وشغلوا المناصب النافذة واستغلوا ذلك كله في التمكين للأعداء وخدمة مشاريعهم التوسعية التي تستهدف الأمة في مقوماتها وإمكاناتها البشرية والمادية، وهم لا يخجلون من أن يغطوا هذه الأفعال الدنيئة بغطاء الدين والوطنية والإخلاص، فصاغ على مثال بيت أبي تمام بيتا يوافقه في الوزن وترتيب الشخصيات ولكنه يعاكسه في المعنى.

فإذا كان ممدوح أبي تمام له شجاعة عمرو بن معد يكرب أحد فرسان العرب الخمسة المشهورين، وسخاء حاتم الطائي الذي يضرب به المثل، وحلم الأحنف بن قيس وذكاء القاضي التابعي إياس بن معاوية[40]، فإن نموذج العمالة للأجنبي وخيانة الأمة الذي صوّره الغماري في شكل كاريكاتوري مضحك، يوحي بما بين الشخصية وصفاتها من التناقض والمفارقات، فباقل عند العرب مثال الغباء والبلادة والعيِّ وبطء الفهم ولكن الشاعر ربطه بالبلاغة لأن هذا النوع من المتمكنين من أمور الأمة يدّعون الفهم والفصاحة وهم لا يعدون أن يكونوا صورة أخرى من باقل، وعرقوب مثال للكذب وإخلاف الوعد فتقول العرب "أخلف من عرقوب" ولكن الشاعر ربطه أيضا بالصدق؛ لأن الذين يقصدهم لا يفتئون يكذبون على الجماهير ويستغفلونها بدعوى أنهم صادقون، وهم بالإضافة إلى هذا وذاك يبدون زاهدين متنسكين متدينين وباطنهم يموج بالضلال والمعاصي والفجور، فهم في حقيقتهم على دين الأبتر الذي تجرأ على الانتقاص من رسول الله صلى الله عليه وسلم، بينما هو الأذل المنقطع ذكره، وقيل هو العاص بن وائل[41].

[40] أنظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، ج1، ص 362.
[41] أنظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج8، ص505.

إن الغماري وهو يبكي أمته ووطنه من تسلط أشباه الرجال عليها، يستحضر هذا الخليفة القوي المتعدد المواهب الذي يفتقده في عصره ويتوق إلى انبعاثه من جديد، ليروي ظمأ روحه التي تاقت إلى قادة كأولئك، وقد حقق التناص نجاعته هنا من خلال الربط المحكم بين ملامح صورة الحاكم في عصر القوة والسلطان، وبين ملامح صورة الحاكم في عصر الذل والخذلان، وإن اختلفت الدلالات والمعاني بين البيتين والشاعرين، إلا أنه من الواضح أنهما يتفجران من جملة شعرية واحدة.

يشكل الشعر العباسي عنصرا هاما في التشكيل الشعري الغماري، فقد تناص مع فحول هذا العصر ممن تربعوا على هرم الشعر آنذاك، من ذوي التجارب الفكرية والحياتية العميقة، فاقتبس منهم الألفاظ والمعاني والصور، وها هو يسافر بنا إلى فطحل آخر من فطاحل الشعر العباسي، إنه **البحتري** ، شاعر الخلفاء والوزراء، ورفيق دربهم الذي مدحهم وخلّد أيامهم، إلا أن شعره في غرض الوصف هو الأجود " فقد كان يجيد وصف القصور والبرك والحيوان من أسد وغير أسد، وقصيدته في وصف إيوان كسرى من درره"[42]، وهي قصيدته السينية المشهورة التي بث فيها أحزانه وشكواه من الزمان وتقلباته يقول فيها:

صُـــنْتُ نَفْسِـــي عَمَّـــا يُـــدَنِّس نَفْسِـــي وَتَرَفَّعْـــتُ عَـــنْ جَـــدَا كُـــلِّ جِـــبْسِ
وَتَمـــــاَسَكْتُ حِـــينَ زَعْزَعَنِـــي الـــدَّهْرُ الْتِمـــــاَسًا مِنْـــهُ لِتَعْسِـــي وَنَكْسِـــي[43]

فنحن نلمح بوضوح وقعها وظلالها في قول الغماري في قصيدة "أمدُّ إليك الأغاني":

[42] شوقي ضيف،الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 190، 191.
[43] ديوان البحتري، ص 1152.

صَـــلَبْتُ رُجُـــولَتِي وَنَعَيْـــتُ كِبْـــرِي
وَلُـــذْتُ مِـــنَ الأَسَـــى بِرَمَـــادِ صَـــبْرِ
وَلَمْلَمْـــــتُ الغِنَـــــاءَ وَرُودَ حُلْـــــمٍ
وَفَتَّحْـــتُ النَّشِـــيدَ جُفُـــونَ زَهْـــرِ
وَعَانَقْـــــتُ الأَمَـــــانِي وَالمَرَايـــــا
وَزَادِي فِـــي الأَمَـــانِي "لِيْـــتَ شِـــعْرِي"[44]

ففي كلا المقطعين تبرز النغمة الحزينة التي يملؤها الأسى، وتبدو الشكوى من الزمان الذي يقلب لأصحابه ظهر المجنّ، فيُريهم من البؤس والتعاسة ما يعجزون عن تحمله، فالتناص في المقطعين يشير إلى اتفاق الفكرة بين الشاعرين؛ حيث لجأ الغماري إلى توظيف النص المهاجر ليكون مدخلا للحوار والمقارنة بين ذات البحتري وذاته المسكونة بالألم والحزن المتجدد في العصر الحديث، وإذا كان البحتري قد أبدى في أبياته نوعا من الصبر والجلد واستنكف أن يبدي ضعفه أمام أعدائه وحساده بعد أن حاصره الألم وأحاطت به المصائب، فإن الغماري لا يتوانى عن إعلان عجزه عن الصبر وعدم قدرته على التحمل، فقد ناءت نفسه الضعيفة بأثقال هموم الأمة ومآسيها، وضاق قلبه بما يجري لها من النوائب والبلايا، وغلبته موجات الطغيان وضغوط الفساد والمظالم فأجبرته أن يبيع رجولته وينعى كبرياءه ويلوذ برماد الصبر من فرط الأسى.

إن النص البحتري المذوب في الأبيات السابقة للغماري تكاد دلالته تنفلت من ذاكرة المتلقي، فلا حضور لفظي واضح له في أبياته، لولا خيوط الشكوى والحسرة والحزن التي تربط الخطابين، وهذا التناص الامتصاصي يعتمد أساسا على ما يمتلك المتلقي من ذاكرة شعرية حديدية تحفظ كمّا كبيرا من الأشعار المتنوعة، والتي تعينه على اكتشاف هذه التّعالقات والتقاطعات بين النصوص حتى ولو كانت خفية.

[44] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 25.

إن تلك الرنة اليائسة التي عزفها الشاعر تدل على مبلغ ما يحمل بين جنباته من الجراح والآلام المبرِّحة التي حطّمت في داخله كل قدرة على المقاومة، وهي ــ وإن صاغها بأسلوب البحتري ــ إلا أن الفرق بين الشاعرين شاسع، بين رجل يحمل هم نفسه ويفكر كيف يتعالى على شماتة الأعداء والحساد، وبين رجل يحمل هموم أمة تمتد من المحيط الأطلسي إلى جاكرتا، تتنازعها قوى الشر الخارجية وتنهب خيراتها، ويستبيح كرامتها عملاء الداخل.

وتطول قائمة التناص مع شعراء العصر العباسي الذي يعد عصر الحضارة الإسلامية الذهبي، والذي بلغ فيه الشعر شأوا بعيدا، وتألقت في سمائه كوكبة من الشعراء المتميزين الذين أشرنا إلى بعضهم فيما سبق، وما زالت دواوين الغماري تكشف لنا عن مزيد من تأثره بشعر هذه المرحلة الزاهية من مراحل التاريخ الإسلامي، ونلتقي مع شاعر آخر هو **أبو فراس الحمداني**، الأمير، الفارس، الشاعر، حيث يتناص الغماري معه في إحدى روملياته الشجية التي "تمثل واقعه النفسي فيما يطرأ عليه من أحوال الحب والذل والأسر، تطغى عليه وتستبد بجسده، فيما يظل معانقا الإباء والحرية بروحه"[45] ، يقول الغماري في قصيدة "مُدِّي مَضَاءَكِ":

أَفْغَانُ ...

وَانْفَسَحَتْ نُفُوسٌ فِي تُرَابِكِ تُعْرِقُ

قُدْسِيَّةٌ شَاءَتْ وَشَاءَ لَهَا القَضَاءُ الــمُطْلَقُ

أَنْ يَشْرَئِبَّ لَهَا الصَّبَاحُ بِأَلْفِ نَجْوَى تَعْبَقُ

فَتَلُمُّ أَنْفَاسَ الضِّيَاءِ كَمَا يُلَمُّ الزَّنْبَقُ ![46]

فالغماري من خلال هذه الأبيات يومئ إلى قصيدة أبي فراس الحمداني"أراك عصي الدمع" التي يقول فيها:

[45] إليا الحاوي، في النقد والأدب ، العصر العباسي، دار الكتاب اللبناني، ط 1 ،1980، ج3، ص271-272.
[46] الغماري ، بوح في موسم الأسرار، ص 31.

تُسَـــائِلُنِي "مـــنْ أنـــتَ ؟ " وَهِـــيَ عَلِيمَـــةٌ وَهَلْ بِفَتَى ً مِثْلِـــي عَلَـــى حَالِـــهِ نُكـــرُ؟
فَقُلْتُ كَمَـــا شَـــاءَتْ وَشَـــاءَ لَهَـــا الهَـــوَى قَتِيلُـــكِ! قَالَـــتْ:أَيُّهُـــمْ؟ فَهُـــمْ كُثْـــرُ[47]

يتناص الغماري مع أبيات أبي فراس تناصا اقتباسيا كاملا محورا حيث استعار التركيب "شاءت وشاء لها الهوى" كما وردت عند الشاعر الأول، إلا أنه استبدل الكلمة الأخيرة في التركيب "الهوى" بكلمة "القضاء" لتتناسب مع السياق الشعري الذي يرومه، وإذا كانت الصيغة الأسلوبية متشابهة إلى حد كبير، فإن التوظيف مختلف حتما كما عودنا الغماري في أغلب تناصاته؛ فهو يتناص مع شعر غيره فيأخذ منه ما يؤدي المعنى وإن كان لا يتفق – في أغلب الأحيان – معه في الغرض والهدف. فالمقطعان كما هو واضح بينهما فرق كبير، إذ الغماري يتغنى بالمجاهدين الأفغان في مواجهة العدوان الروسي، ويتنسم عطر دمائهم الزكية وهم يسقطون شهداء واحدا تلو الآخر فداء الأرض والعرض، ويستشرف من وراء هذه البحار من الدماء فجرا صادقا تزهر معه زنابق الأمل بعد النار والدمار، أما أبو فراس فهو يعبر عن خيبة أمله في حبيبته التي بالغت في التدلل والتجاهل حتى أنكرته.

إن الشاعر وهو يغني بشعره النصر الأفغاني الكبير، ويملأ الدنيا بتمجيد أبطاله، وتخليد بطولاتهم، يتكأ على أسلوب أبي فراس ليبث مشاعره وعواطفه تلك، وإن تآلف معه في الأسلوب فقد غيّر الغرض والهدف؛ فالنفوس التي شاءت وشاء لها القضاء المطلق عند الغماري هي نفوس الأحرار الذين رفضوا الضيم وأبوا الركوع وفضلوا الموت على الذل، أما تلك التي شاءت وشاء لها الهوى فهي صاحبة أبي فراس التي أثارت فيه غيرته حينما تمنعت عليه، وشتان بين المشيئتين:

– فمشيئة القضاء المطلق هي مشيئة الله التي تسير أمور أبطال الأفغان، وهي التي ستحدد مصيرهم، وهو النصر إن شاء الله، لأنها مشيئة العادل المنصف.

[47] ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994م، ص 163.

– أما مشيئة الهوى فلا قانون عادل فيها، لأنها مشيئة الأقوى، والعاشق فيها هو الطرف الضعيف دوما والمذنب، أما المعشوق فهو الذي يتدلل ويَتَأَمَّرُ، ويسنّ القوانين، ويتحكم في المصائر، وهو الذي حكم على أبي فراس.

وبذلك يبني الغماري من خلال التحوير البسيط في التركيبة الأسلوبية، والتحوير التام في معنى النص الغائب رؤيا جديدة تناسب تجربته الشعرية المعاصرة، فالصيغة تتشابه لكن المعاني تختلف وتتباعد ليعبر كل شاعر عما يجيش بنفسه.

ويتواصل شغف شاعرنا المعاصر "مصطفى الغماري" بأشعار شاعرنا القديم "أبي فراس الحمداني" من خلال البيت الشعري التالي:

إِنَّ الحَيَـــاةَ لِبَـــاذِلِي أَرْوَاحِهِـــمْ مَهْـــراً وَمَـــنْ خَطَـــبَ الشَّـــهَادَةَ يُمْـــــهَرُ[48]

فقد عمد الغماري إلى بيت أبي فراس الشهير:

تَهُونُ عَلَيْنَا فِي الـــمَـــعَالِي نُفُوسُنَا

وَمَنْ يَخْطُبِ الحَسْنَاءَ لَـــمْ يُغْلِهَا الـــمَهْرُ[49]

ليتعالق معه على سبيل التناص الاقتباسي الكامل المحور بما يتناسب مع وصوله إلى مدلوله، فالعامل المشترك بين البيتين هو المهر الغالي، وقد جعل الغماري الحياة مهرا للشهادة في سبيل الله وجعل أبو فراس النفوس مهرا للمعالي، وكلاهما ينطلق من قناعاته ونظرته إلى الحياة، فالأول يرى أن الموت في سبيل إحقاق الحق ونشر الخير والحرية ومحاربة الباطل ومقاومة الظلم هو الهدف الذي يستحق أن تكون الحياة ثمنا

[48] الغماري، قصائد منتفضة، ص 23.
[49] ديوان أبي فراس الحمداني، ص165.

له، بينما يرى أبو فراس أن المعالي التي يكتسبها الرجال لتزداد رفعتهم وتسمو مكانتهم بين الناس هي التي تستحق أن تُبْذَلَ في سبيلها الحياة.

لقد استوعب الغماري الميزة الإيجابية في التناص الشعري "كونه يحيل على نصوص غائبة ثرّة تمتلك خصوبة عالية، يضفي على القصيدة طابعا حواريا وسجاليا، ويجعلها تتعالق مع خطابات أخرى طلبا للتعاضد والتماهي، واستعانة بها من أجل التعابير الإنسانية الكبرى، وبدوره تصبح القصيدة أيقونية لظل بشري، الأمر الذي يؤشر على تحولٍ في وظيفة الشعر والانتقال من نص عقيم لا خصوبة فيه ولا إنتاجية إلى نص خصب منفتح على الحياة والوجود"[50]، لذلك نجد الغماري قد استعان بنصوص الشعراء السابقين، وامتاح من أفكارهم وتجاربهم بشتى الوسائل والآليات، حتى يُكسب نصوصه كل تلك الإمكانيات، ويحقق أهدافه في تحقيق القوة والتأثير على المتلقي، بما تملكة تلك النصوص الشعرية القديمة من سلطة فكرية وجمالية على عقله ووجدانه.

وما زال الغماري يصول ويجول بنا ضمن أقوى العصور الشعرية في تاريخ الأدب العربي، لينتقل بنا من مشرق البلاد العربية إلى مغربها، إلى بلاد الأندلس الذي عرف الشعر العربي في ظلها نهضة جديدة أخرى، مسّت معانيه ولغته وشكله العمودي التقليدي، وبذلك فقد كان للأندلس شخصية واضحة في الشعر العربي، ويعتبر الشاعر **ابن زيدون** خير من أنجبت الأندلس في مضماره؛ فهو "حامل لواء الشعر في عصره"[51]، كما يصفه شوقي ضيف، إنه الشاعر والكاتب والوزير العاشق الذي خُلّدت أخباره وأشعاره على صفحات الكتب.

ولقد عمد الغماري إلى التناص مع إحدى قصائده الجميلة، وهي نونيته الشهيرة "أضحى التنائي" تناصا أسلوبيا شمل الجانب الإيقاعي المتمثل في الوزن، والصوتي الذي يتركز في القافية والروي، بالإضافة إلى تكرار الكثير من مفرداتها واستلهام الجو العام لها وهو الشوق والحنين وبث مشاعر الحب والوفاء للمحبوب، وكأن الغماري يستأنس بها ليصوغ على منوالها شكواه كما بث ابن زيدون في نونيته أحزانه وأشواقه

[50] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند أبي العلاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص114.

[51] شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص439.

ولواعج قلبه، وعلى الرغم من أن مقصود ابن زيدون ومقصود الغماري يختلفان، فالأول يتوجّه بأبياته إلى حبيبته ولاّدة التي هجرته ونأت عنه بفعل الوشاة والحاسدين، والثاني يتوجه بها إلى "ليلاه" التي ترمز في أشعاره إلى العقيدة الإسلامية التي تجتاحها رياح التغريب، إلا أن الغماري قد وجد في نونية ابن زيدون كثيرا من الألفاظ والمعاني التي أسعفته في نسج أبياته بحيث نحس بروح النونية تسري فيها بقوة، يقول في قصيدة "أنغام وتر جريح":

مَـــا أَفْصَـــحَتْ بِسِـــوَى الآلامِ هَـــادِرَةً
فَانْشَـــلَّ هَمْـــسُ رَبِيـــعٍ كَـــانَ يُحْيِنَـــا
يَـــارِيحُ .. صِـــرْنَا عَلَـــى جُـــرْحِ الـــمَدَى شَـــفَةً
تَرْتَـــدُّ فِيهَـــا المَنَايَـــا مِـــنْ أَمَانِينَـــا
نَهِـــيمُ فِـــي السَّـــاحَةِ السَّـــمْرَاءِ قَافِيَـــةً
خَجْلَـــى .. وَحُلْمًـــا نَـــدِيًّا فِـــي مَآقِينَـــا
يَجُـــوبُنِي عِطْـــرُكِ الرَّيَّـــانُ وَشْوَشَـــةً
فَيُزْهِـــرُ اللَّحْـــنُ .. مَـــا أَحْلَـــى تَلاَقِينَـــا
هَـــلْ تَـــذْكُرِينَ رَفِيـــفَ الحَـــرْفِ مُنْسَـــكِبًا
سُـــؤْلاً يُغَمْغِـــمُ .. يَـــا أُنْـــسَ الـــمُحِبِّينَ[52]

ينفتح هذا المقطع الشعري على النونية الغائبة، مستفيدا من الهيكل العام لها، فالتداخل الإيقاعي الخارجي بين القصيدتين جلي وواضح؛ إذ بُنيتا على تفعيلات البحر البسيط، الذي استوعب حركة القصيدة الشعورية والدلالية، كما عمد إلى نفس حرف الروي "النون"، أما من حيث البنية الإيقاعية الداخلية، فالتعالق واضح بين القصيدتين، إذ تسربت بعض من ألفاظ ابن زيدون إلى قصيدة الغماري بمعانيها، خصوصا مفردات

[52] الغماري، ألم وثورة، ص 76 - 77.

القافية، التي تشابهت كثيرا مع مفردات قافية النص الغائب، حيث أعاد تشكيلها في بناء أخر، ليقدم تجربته الجديدة، والجدول التالي يبين لنا هجرة تلك القوافي من النص الماضي إلى النص الحاضر:

قافية ابن زيدون	رقم البيت	قافية الغماري	رقم البيت
ناعينا	2	ناعينا	10
يحيينا	22	يحيينا	14
تغرينا	11	تغرينا	43 - 27 - 23 -19
أمانينا	19	أمانينا	21
لياليا	14	لياليا	22
مآقينا	12	مآقينا	24
تلاقينا	07	تلاقينا	25
ماشينا	16	ماشينا	28
المحبينا	18	المحبينا	30
نسرينا	30	نسرينا	32
يضنينا	41	يضنينا	35
فينا	10	فينا	40

وبالإضافة إلى هذا الاتكاء الأسلوبي من الشاعر الغماري على نونية ابن زيدون، نتلمس تماثلا آخر في البناء المضموني، من حيث استعراض الشاعرين لمشاعرهما وتلون تلك المشاعر وتناوبها بين الحب والأمل والشكوى والوفاء للمحبوب مع اختلاف ماهيته بين كل من الشاعرين .

حيث يستهل ابن زيدون قصيدته بالشكوى والبكاء على حلم جميل ضاع في غمضة عين:

أضحى التَّنائي بديلا عن تدانينا ونـاب عن طيبِ لُقيانا تجافينا
بِنتم وبِنا فما ابتلتْ جوانحنا شوقًا إليكم ولا جفَّت مآقينا
نكادُ حين تُناجيكم ضمائرُنا يقضي عليها الأسى لولا تأسِّينا[53]

وهي نفس المشاعر التي يستهل بها الغماري قصيدته، يقول:

ذبحتَ حُلمكَ في نيسان مجنونا ولذتَ بالنار من ليلاك محزونا
وتقطفُ الوهمَ من دمعٍ ومن أرقٍ واهاً على قاطفٍ سُلاًّ وطاعونا
ياحَشرجاتِ المدى الممتدِّ في خلدي يأسًا وفي شفتي آها وتلحينا[54]

وينتقل ابن زيدون إلى الحديث عن انقطاع حبل الوصل والنأي والتنائي الذي تسبب في كل العذاب والحزن:

[53] ديوان ابن زيدون، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2 ،1994، ص298.
[54] الغماري، ألم وثورة، ص73.

غِيظَ العِدى من تَسَاقينا الهوى فَدَعَوْا بأنْ نَغَصَّ فقال الدَّهر آمينا
فَانْحَلَّ ما كان مَعْقودًا بأنفسنا وانْبَتَّ مَا كان مَوصُولاً بأيدينا[55]

ويتشارك النص المعاصر هذه المعاني مع النص الغائب، بل وتتسرب بعض ألفاظه أيضا مثل كلمة "انبت" التي توحي بالقطيعة والفراق:

تَعَثَّرَ الحُلم الريانُ ..وانتحرتْ على ضِلالك أشواقٌ ..تُغَنِّينا
وانْبَتَّ خيط ضياءٍ .. كان ينشُرُنا دربًا إذا راحتِ الظلماء تَطوينا[56]

ثم يتذكر ابن زيدون أيام الوصل واللقاءات التي كانت تجمعه بمحبوبته حيث الفرح والسعادة يغمرانه:

كأننا لم نَبَتْ والوصْل ثالثُنا والسَّعدُ قد غَضَّ من أجفانِ واشينا
سِرّان في خاطرِ الظَّلماءِ يكتُمُنا حتى يكادُ لسانُ الصُّبحِ يُفشينا
يا روضةً طالما أجْنَتْ لواحِظَنا ردًا جلاهُ الصّبا غَضًّا ونِسرينا
و يا حياةً تملَّيْنا بزهرتها من ضُروبٍ ، ولذَّاتٍ أفانينا[57]

ويقول الغماري متكأ على نفس المعاني والألفاظ أيضا خاصة القوافي:

نحن التقيْنا على سَفْحِ الدُّجى عَرَضًا ما أروعَ الصُّدفةَ الخضراءَ تُدْنينا
نخصرُ همسا نديا في جفافِ مدى صادٍ .. ونُزهرُ اللُّقيا بساتينا

[55] ديوان ابن زيدون، ص298.
[56] الغماري، ألم وثورة، ص74.
[57] ديوان ابن زيدون، ص301-302.

نهـــيمُ فـــي الســـاحةِ الســـمراءِ قافيـــةً خجْلـــى .. وحُلمـــا نـــديًّا فـــي مآقينـــا
يجـــوبني عطـــرُكِ الرَّيَّـــانُ وشوشـــةً فيُزهرُ اللحـــنُ .. مـــا أحلـــى تلاقينـــا[58]

وأخيرا يختم ابن زيدون قصيدته بثباته على موقفه كأي عاشق متيم، أي البقاء على عهد محبوبه، وإخلاص الود له مهما طال النوى، ومهما كاد الوشاة والعاذلون:

أمَّـــا هـــواكِ فلـــم نعـــدِل بمَنهلِـــهِ شـــربًا وإن كـــان يروينـــا فيُضـــمينا
فمـــا اسْتعضْـــنا خلـــيلاً عنـــكَ يَحبِسُـــنا ولا اســـتفدنا حبيبًـــا عنـــك يُثنينـــا
ولـــو صَـــبا نحونـــا مِـــنْ عُلُـــوِّ مَطلعِـــهِ بـــدْرُ الـــدُّجى لـــم يكـــن حاشـــاكَ يُصـــبينا
إليـــكَ منَّـــا ســـلامُ الله مـــا بقيـــتْ صـــبابةً بـــكَ نُخفيهـــا فتُخفينـــا[59]

ويردد الغماري بشجن نفس المعاني في ختام قصيدته:

حبيبتـــي. والْـــتَكُنْ مـــا شـــئتَ يـــا زمنـــي نارًا .. رمـــادًا .. ســـرابًا لســـتَ تُغرينـــا
إنِّـــي علـــى دربهـــا .. تَخْضـــرُّ ذاكرتـــي فنًّـــا .. يَفَـــتَّحُ فـــي اللُّقْيـــا دواوينـــا ..
ســـنلتقي والحنايـــا تزدهـــي غَزَلًـــا وزهـــرةَ الشـــوق نجـــوى مـــلء أيـــدينا
هنـــاكَ ترتـــاحُ يـــا حســـناءُ غربتنـــا ويســـتعيدُ صـــلاةَ الضـــوءِ شـــادينا[60]

إن الغماري لم يعمد فقط إلى تفكيك قوافي نونية ابن زيدون ليصوغ تجربته الشعرية، فيعيد إنتاجها في صورة جديدة لها خصوصيتها الفردية، بل استلهم نظام القصيدة من حيث الأغراض التي تناولتها فتطابقت المشاعر بين مقاطع القصيدتين، وبهذا صار النص الغائب مجالا للاحتذاء والتمثل في كل تفاصيله، ويغدو كقناع يعبـــر

[58] الغماري، الم وثورة، ص75-76.
[59] ديوان ابن زيدون، ص302-303.
[60] الغماري، ألم وثورة، ص79-80.

من خلاله الشاعر المعاصر عن هموم نفسه وتباريحها، وكأن الغماري توحد مع ابن زيدون في تجربته، فوضع نصب عينيه نصه كمثال، وراح ينسج على منواله دون مواربة.

إن هذا التعالق الكبير بين النونيتين يؤكد الالتحام الكبير بين التجربتين الإبداعيتين القديمة والمعاصرة، وتكمن فاعلية التناص هنا في جعل المتلقي يعيش أجواء النص الغائب دونما واسطة بينهما، على الرغم من اختلاف التجربتين الشعريتين، وكذا الفرق الشاسع في الزمان والمكان، فالمعارضة التي تمت بين النص الماضي والآني تؤكد عمق التفاعل والتشاكل، وهذا ما أسهم في إثراء النص الغماري وتلقيحه بتلك اللغة السحرية التي تتسم بها بعض النصوص، فتكسبها شكلا جديدا في المضمون قديما في البنية والتركيب.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النص الغائب "نونية ابن زيدون" قد مارس سلطته الفنية والمعنوية أكثر من مرة على عقل ووجدان شاعرنا الغماري بتفاصيله، من الوزن إلى القافية والروي إلى الألفاظ والمعاني* مما يؤكد هيمنته كنص مركزي وأيقوني كلما أراد الغماري الخوض في موضوع مشابه له، فيتبادر إلى ذهنه مباشرة ليمارس فعل التناص معه عن قصد وعن غير قصد.

وهذا التكرار الواضح للمعاني والتراكيب في أشعار الغماري سواء بتكرار معانيه الخاصة التي يبدعها، أو بتكرار نفس التناصات مع شعراء آخرين والتي تجعله يبدو وكأنه يدور في دائرة مغلقة من الألفاظ والمعاني يعلله قائلا: " تتنامى عند الإنسان لغة يطمئن إليها ويرتاح لها وليس معنى ذلك أن يكرر القوالب .. وأنا أعلم أن هناك كثيرا من الظلم جراء القراءة السريعة"[61]، فالغماري يطلب من المتلقي العادي أو المتمرس قراءة نصوصه قراءة نقدية متأنية، فلكل شاعر معجمه ولكل مدرسة أدواتها الفنية، أما رؤيتي الخاصة فأنا أوعز هذه التكرارات إلى أن الشاعر ملتزم بموضوع عام لا يخرج عنه وهو الإسلام والدفاع عنه، فليس لديه آفاق أخرى يطرقها ويلج

* أنظر ديوان أسرار الغربة، قصيدة: نجوى إلى إقبال، ص109

[61] محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، منشورات جامعة جيجل، ط1، 2004 ،ج1، ص94.

عوالمها، لقد سجن نفسه في موضوع واحد، فمهما اختلفت مناسبات قصائده يعود ويربطها في النهاية بموضوعه الأساس "العقيدة الإسلامية" فتتكرر نفس المعاني والألفاظ والأفكار في أشعاره.

مما لاشك فيه أن التراث الأدبي القديم أقرب المصادر التراثية إلى نفوس الشعراء المعاصرين، لأن شعر هؤلاء يعبر عن وجدان الأمة آنذاك، كما يؤدي دورا تنويريا مهما اختلفت المرجعيات والثقافات، لذلك فهو يمتلك التأثير على الشعراء في كل العصور، وعليه فقد تتضمن القصيدة الواحدة تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة، تعبر عن المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر، من خلال لغته وصوره وأسلوبه[62]، ونص الغماري التالي مثال على هذا التنوع في التناصات ضمن نص واحد، مما يدل على هذا التأثير التراثي الأدبي الكبير على فعل الإبداع عنده، يقول:

آهِ لاَ السَّيْفُ سَيْفٌ

وَلاَ الدَّرْبُ دَرْبٌ

وَلاَ الدَّارُ دَارْ ..

لَوْ يَعْلَمُ الــمُدْمِنُونَ الشَّرَابْ السَّرَابْ

آهِ لَوْ يَعْلَمُونَ بِأَنَّ رُؤَى الاقْتِرَابِ اغْتِرَابْ

حَلِمُوا بِالــمَرَايَا التِّي تَعْلِكُ النَّارُ أَشْدَاقَهَا

بِالذُّهُولِ الطَّوِيلْ ..

(بِغُصونِ النَّقَا)

(بِعُيُونِ الــمَهَا)

(بِالرُّصَافَةِ)

(بِالجِسْرِ)

[62] أنظر:أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص153.

واكْتَحَلُوا بِالغَضَا حِينَ لَيْلاَتِهِمْ سَافَرتْ فِي الصُّدُودْ

نَسِيَتْنَا الحَمَائِلْ

أَمْ نَحْنُ مَنْ نَسِيَ اللَّهُ فارْتَدَّ مُنْسَحِقًا بِالقُيُودْ[63]

ينفتح نص الغماري على عدة اقتباسات تناصية من الشعر العباسي، ويتمثل هذا التناص المزدوج من خلال الاتكاء أولا على قصيدة **علي بن الجهم** في مدح الخليفة المتوكل:

عيونُ الـــمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ

جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثِ أَدْرِي وَلاَ أَدْرِي[64]

وإلى جانب هذا التناص مع قصيدة علي بن الجهم نلمح في القصيدة نفسها تناصا آخر مع إحدى أشهر الموشحات الأندلسية **لأبي بكر بن زهر الأندلسي** التي تنقلنا بدورها إلى عصر الأندلس الذهبي حينما شاع الغزل والترف ومجالس اللهو والغناء:

يَـــا غُصْـــنَ نَقَـــا مُكَلَّـــلاً بِالـــذَّهَبِ

أَفْـــدِيكَ مِـــنَ الـــرَّدَى بِـــأُمِّي وَأَبِـــي

لقد اقتطع الغماري هذه الجمل الشعرية من السياقين الغائبين، ليبلورهما بما يتماشى مع حالته النفسية والشعورية، عن طريق القلب والتحوير في التوظيف؛

[63] الغماري، حديث الشمس والذاكرة ، ص78.79.80.

[64] ديوان علي بن الجهم، تحقيق: خليل مراد، وزارة المعارف، المكتبات المدرسية، المملكة العربية السعودية، ط 2، 1980م، ص 252.

فالشاعر ثار على هذه النصوص باعتبارها السبب فيما آلت إليه أحوال الأمة، لأنها تصرف الأجيال عن معالي الأمور إلى سفاسفها، فتناص معها "بطريقة الحوار التي لا تهادن النص الغائب، وإنما تعيد كتابته من جديد، وتقوم بنقده والسخرية منه"[65]، ليبني رؤيته الجديدة، من خلال هذا التحوير الدلالي ويقدم لنا صورة تنديد بالأوضاع المزرية للشعوب الإسلامية التي نسيت أمجادها، وغفلت عن تاريخها المشرّف، وأسلمت القياد لأعدائها، وغرقت من رأسها حتى أخمص قدميها في الملذات والشهوات والرذيلة، وعبارات "بغصون النقا، بعيون المها، بالرصافة، بالجسر"، التي ضمنها في مقطعه، إنما كانت رمزا أراد به الشاعر التعبير عن حالة الذهول والغيبوبة التي أصابت أبناء الأمة حينما تخلوا عن دورهم في خدمة أوطانهم وتحولوا إلى ثُلة من العشاق الحيارى الذين يبكون هجر ليلاتهم (جمع ليلى). وفي ذلك تكمن فاعلية التناص الأدبي، حينما يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عما تعانيه الأمة من غياب فاعل عن الساحة .

المبحث الرابع: التناص مع الشعر الحديث والمعاصر

لقد عاش الأدب العربي عموما والشعر خصوصا مرحلة زمنية مظلمة، بعد الازدهار القوي الذي عرفه في العصر العباسي، حتى باتت تعرف تلك الحقبة في التاريخ الأدبي بعصر الضعف والانحطاط، لضعف موهبة الإبداع والابتكار عند الأدباء والشعراء، وسيطرة المتطفلين الذين لا يملكون مواهب أصيلة في قول الشعر، ولا يقدرون على التعبير الشعري الجيد، حتى وصل الشعر إلى درجة الإسفاف قبل العصر الحديث.

ومع بدايات القرن التاسع عشر عرف الأدب العربي هبة أيقظته من سباته وكبوته نتيجة لعوامل كثيرة أهمها الإطلاع على الآداب الأوروبية المترجمة، والطباعة، والصحافة، وكتابات المستشرقين التي أحيت التراث العربي الذي لعب دورا كبيرا في نهضة الشعر العربي الحديث؛ فقد اقتبس الشعراء المحدثون منه المعاني والألفاظ والأغراض، وأفادوا منها واتخذوها أسسا ومبادئ لتطوير الشعر العربي الحديث.

[65] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص252.

وقد امتاز شعرهم بمتانة الأسلوب، وحسن الصياغة، والعناية بالمعنى، والمحافظة على بناء القصيدة العربية القديمة، إلا أن هذه المحاكاة للشعر القديم لم تعزلهم عن واقعهم المعاصر، فقد تأثروا بأحداث عصرهم السياسية والاجتماعية وأثروا فيها، كما استفادوا من الآداب الأوروبية إما كأفراد مثل أحمد شوقي في مسرحياته الشعرية، أو كجماعات مثل المدارس الأدبية والنقدية، مثل مدرسة الديوان وأبولو، ومدرسة الشعر الحر التي طالبت بضرورة التجديد في الشعر العربي من حيث المواضيع وبناء القصيدة وتنوع الأوزان والقوافي، وكل هذا التجديد والتطور أكسب شعرنا المعاصر تعددا في الأشكال، وخصوبة في الأفكار، وجعلته مسايرا لنهضة الشعر العالمي.

وكما حضر الشعر العربي القديم في دواوين الغماري بكثافة، وأنبأ عن تشبع الشاعر بالتراث وتأثره الكبير به حتى أصبحت معانيه وألفاظه تتسلل إلى قصائده بعفوية لتصبح جزءً حيًّا من نسيجها، كذلك كان للشعر العربي الحديث والمعاصر نصيبه من هذا التأثر. فنحن نجد أصداءه مبثوثة هنا وهناك تذكرنا بهذا الشاعر أو ذاك.

ومن بين الشعراء الذين تتناص أشعارهم مع الغماري نجد **الأمير عبد القادر الجزائري** (1808 ــ 1883م) الذي يعدُّ – إلى جانب شاعريته – رمزا من أعظم الرموز الوطنية، وعلَمًا شامخا من أعلام المقاومة التي دوَّخت الاستعمار وخلطت حساباته، وهو مناط فخر لكل الشعب الجزائري، وقد أهداه الغماري ديوانه "قراءة في آية السيف" وصدّره بإهداء – تمت الإشارة إليه سابقا – في منتهى الرقة وكمال التقدير لهذه الشخصية الوطنية الفذة، وأشار إلى أن أهمّ ما يميزه أنه استطاع في مفترق الطرق أن يختار الطريق الصحيح، فلم تمنعه صوفيته من أن يرتّب أولوياته ويجعل مقاومة الغزاة الكافرين والذود عن حياض الدين والوطن هدفه الأول والأخير.

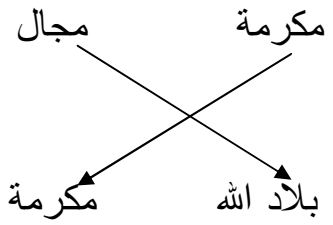
وإلى جانب هذا التبجيل الذي تحظى به شخصية الأمير عبد القادر في نفس الغماري، هناك أثر لا يخفى لأشعاره في قصائد هذا الأخير، ففي قصيدة "أغنية الجرح العربي" يقول:

لَنَـــا بِكُـــلِّ بِـــلاَدِ اللَّـــهِ .. مَكْرُمَـــةٌ
عَـــذْرَاءُ تُلْبِسُـــنَا فَخْـــرَ الكَرَامَـــاتِ[66]

إن رؤية الشاعر تتعالق دلالة مع أبيات الأمير عبد القادر إذ يقول:

لَنَـــا فِـــي كُـــلِّ مَكْرُمَـــةٍ مَجَـــالُ وَمِنْ فَـــوْقِ السِّـــمَاكِ لَنَـــا رِجَـــالُ[67]

فكلا الشاعرين يفتخران بما لديهما من مكارم ومآثر محمودة، وما زرعت أمتهما في بلاد الله من معاني الخير ومعالم الحضارة، وما نشرته بين الناس من الشمائل الحميدة والخصال الطيبة، ويتضح هنا أن التفاعل التناصي يتم توظيفه بنفس الصورة الواردة في النص الأصلي، وذلك عبر نقل ألفاظ من النص الغائب إلى سياق النص الحاضر على سبيل الاقتباس الكامل المحور؛ حيث عمد الغماري إلى تضمين صدر بيت الأمير، ثم إجراء تعديل عليه بالتقديم والتأخير والاستبدال بما يتفق والنسق الشعري :



يبدو التحوير هنا باستبدال حرف الجر "في" في النص الغائب بحرف جر آخر هو "الباء" في النص المعاصر، وكذا تركيبة "بلاد الله" التي تلاءم معنى لفظة "مجال"، وأخيرا التقديم والتأخير الذي حصل مع لفظة "مكرمة" في البيتين.

[66] الغماري، قصائد مجاهدة، ص 16.
[67] ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، جمع وتحقيق وشرح وتقديم: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط 3، 2007م، ص 46.

فمفردات شطر بيت الأمير مستدعاة جميعها بألفاظها ومعانيها، ويمكن اكتشاف ذلك بسهولة، مما يؤكد السيطرة الدلالية الكاملة للنص الغائب على اللاحق، لأن الغماري أعاد كتابته باجترار معانيه وألفاظه، وبذلك تتبدى العلاقة الدلالية واللغوية والسياقية بين النصين علاقة لا مناص منها "فالنص الحاضر يتنفس بواسطة النصوص الغائبة ، ويحياها ، ويتكلم بألسنتها "[68].

وفي موضع آخر نلتقي بالأمير عبد القادر مرة ثانية ونحن نقرأ بيت الغماري الذي يقول فيه:

إِنَّ فِي الـذِّكْرِ لَـوْ عَلِمْـتُمْ لَمَـا أَخْـــ طَـــأَتِ العَـــيْنُ كَـــوْثَرًا مَكْنُونَـــا[69]

فهو يتناص مع بيت الأمير:

لَوْ كُنْتَ تَعْلَـمُ مَـا فِـي البَـدْوِ تَعْـذُرُنِي
لَكِنْ جَهِلْـتَ وكَـمْ فِـي الجَهْـلِ مِـنْ ضَـرَرِ[70]

لقد تم التفاعل بين النص الغائب والنص الحاضر بواسطة التناص الإشاري الذي تشكل عبر استعارة الغماري لطريقة التركيب في النص الأول من خلال جملة الشرط "لو علمتم" التي استلهمها من جملة "لو كنت تعلم" ليستكمل هذا التحوير البسيط بتحوير آخر في الدلالة أيضا؛ فالأمير عبد القادر يخاطب الهائمين في حب الحضر وحياة المدن قائلا : بأنكم تجهلون محاسن البادية، وما فيها من بساطة العيش وجمال الطبيعة ونقاء الجو، ولو عرفتم شيئا من ذلك لالتمستم لي الأعذار في هيامي بالبادية، ولكن الجهل حجاب يعمي الأبصار والبصائر، فيتردى أصحابها في متاهات الجهالة

[68] خليل موسى ، قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ، ص56.
[69] الغماري، قصائد منفضة، ص 84.
[70] ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، ص 50.

والضلالة وهم لا يشعرون، بينما الغماري يخاطب الضالين عن طريق الله سبحانه وتعالى، وكل من خضع لهوى نفسه، ناصحا إياه بأنه لو علم بما في طاعة الله من فوائد وخيرات جمة لما توقف عن ذكر الله استغفارا وتسبيحا وتهليلا، وهنا يبدو بجلاء قدرة الشاعر على استغلال لغة النص الغائب، ودمجها في ثنايا نصوصه، ثم إخضاعها للتعبير عن مضامينه الفكرية والشعورية، عن طريق هضمها وصهرها، ثم إعادة تشكيلها في بناء لغوي ومعنوي جديد .

ومن الشعراء المحدثين الذين تركوا أثرهم الواضح في أشعار الغماري، وظهرت مخايل أشعاره في مواطن كثيرة من دواوينه أمير الشعراء **أحمد شوقي** (1868 ــ 1932م) صاحب الموهبة الثرية والإنتاج الغزير والشعر القويّ الصافي. وقد يزول عجبنا من هذا التأثير الواسع إذا علمنا أن المذكرة التي أعدها الغماري لنيل شهادة الماجستير كانت بعنوان "الصورة الشعرية في شعر أحمد شوقي"، وهذه الدراسة الأكاديمية تستدعي تلقائيا إطلاع الباحث الواسع على أشعار شوقي، والتشبع بها لطول النظر فيها وتكرار مطالعتها، ولعل هذا هو السبب الرئيس لكثرة حضور شعر شوقي في نصوصه، إضافة إلى ما يحتله صاحبها من مكانة متميزة في عالم الشعر العربي الحديث، وما يكتسيه شعره من رُوَاء وجمال.

ومن أمثلة ذلك قول الغماري في قصيدة "تحية إلى الجراح المجاهدة":

تَعَهَّــرَ الحَــرْفُ، يَــا فِرْعَــوْنُ، واخْتَلَفَــتْ
عَلَـــى الـــــمَنَابِرِ عُبْـــدَانٌ وَأَحْـــرَارُ[71]

فهي تحيلنا بشكل مباشر إلى قول أحمد شوقي وهو يتذكر أمجاد بني أمية في دمشق، ويرثي المسجد الأموي فيها:

[71] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 104.

تَغَيَّرَ الــمَسْجِدُ الــمَحْزُونُ، وَاخْتَلَفَتْ

عَلَى الــمَنَابِرِ أَحْرَارٌ وَعُبــــْدَانُ[72]

يلقي النص الغائب بضلاله الحزينة على النص الحاضر من خلال الاقتباس الكامل المحور لعجز بيت أحمد شوقي، حيث ضمن الغماري شطرا كاملا من هذا البيت في بنية نصه، مع تحوير بسيط تمثل في التقديم والتأخير بين لفظتي "عبدان وأحرار"، وقد تماهى الشطران في صياغة الحالة النفسية الدالة على الحزن والألم والتحسر التي سيطرت على الشاعرين، فكلاهما يلتقيان معا في رثاء الماضي المجيد، وتصوير الحاضر البائس بكل سلبياته، والبكاء على حال الأمة وقد آل أمرها إلى أزلام الاستعمار وأذنابه وعملائه فسقوها كأس الذلّ، وأهدروا كرامتها، واستباحوا حماها، وانتهكوا مقدساتها، ونهبوا خيراتها، وقتلوا فيها روح العزة وساموها الخسف والهوان، إلا أن مشاعر الألم واليأس عميقة أكثر في نص الغماري؛ فإذا كان شوقي متأثر بما لحق المسجد الأموي الحزين من تصرفات أهله وثرثرة أئمته فإنه يُبقي الأولوية للأحرار، بينما في نص الغماري حتى الثرثرة غابت وعُوضت بألفاظ العهر وأصبح السبق للعبدان على الأحرار.

وهكذا عبّر التناص مع بيت شوقي الشعري عن هموم الأمة ونكباتها وتسلط الحكام الدُّمى عليها، فكان بيت أمير الشعراء وسيلة الغماري لنقد واقع الأمة السياسي في عصره، كما أسهم هذا التناص الأدبي في تعميق الارتباط بين التاريخ العربي وواقعه اليوم، وذلك لما يحويه من رمزية عميقة تحكي الواقع بدقة كما هو.

لقد اتخذ الغماري من أشعار أحمد شوقي أرضية خصبة لصوغ تجربته الشعرية، فهو يشكل معينا ثرا ورافدا فكريا وفنيا لأشعاره، ونلمح هذا التأثر الذي يصل إلى حد التضمين في قول الغماري في قصيدة "كان لي حلم":

[72] أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ج 2، ص 101.

وتجـــوعُ فـــي ســـيناءَ خيـــلُ الفـــاتحينَ يُـــداسُ عِشـــقُ
والمـــدمنونَ العـــارَ فـــي ال وادي نبـــوءاتٌ وسَـــبْقُ
شَـــتَّى نَوَايَانَـــا وَلَكِـــنْ كُلُّنَـــا فِـــي الهَـــمِّ شَـــرْقُ[73]

والذي يعيد إلى الذاكرة قول أحمد شوقي وهو يصف نكبة دمشق بعد أن قصفتها المدافع الفرنسية:

بَنِـــي سُـــورية اطرحـــوا الأمـــاني وألقـــوا عـــنكم الأحـــلامَ ألقـــوا
فَمِـــنْ خـــدعِ السياســـةِ أن تُغـــرُّوا بألقـــابِ الإمـــارةِ وهـــي رِقُّ
نَصَـــحْتُ وَنَحْـــنُ مُخْتَلِفُـــونَ دَارًا وَلَكِـــنْ كُلُّنَـــا فِـــي الهَـــمِّ شَـــرْقُ[74]

إن التناص هنا اقتباسي كامل منصص، نهض على اقتطاع شطر كامل من النص الغائب اقتطاعا كاملا، يعلم المتلقي أنه نص مستقل ضمن النص الذي يبدعه الشاعر، فلقد أعاد الغماري كتابتة بشكل حرفي ليصبح كأنه ينتمي إلى نصه وهو قائله، إلا أن الشاعر كان واعيا وحيويا في تفاعله مع هذا النص بما يوافق رؤيته، فلقد أزاحه عن دلالته الأولى التي تحيل إلى وحدة المصير ووحدة التاريخ التي تجمع الشرق كله وتدفعه إلى أن يكون يدا واحدة على المعتدي والظالم، ويتخذه كوسيلة للنقد الساخر لأحداث عصره؛ فالهم الذي يجمع الشرق من وجهة نظر الغماري هو الخيانة والعمالة والاستسلام والطعن في ظهر الأشقاء وبيع الذمم والضمائر، في إشارة إلى خروج مصر من دائرة الصراع العربي الفلسطيني، وتوقيعها لمعاهدة السلام مع إسرائيل، ولكل عميل نواياه الخاصة؛ فالبعض يخون لأنه لا يملك خيارا آخرا، والبعض ليحافظ على سلطانه، وآخر لأن الخسة والخيانة تجري في دمه ولا يتقن غيرها.

[73] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 83.
[74] أحمد شوقي، الشوقيات، ج 2، ص 76.

إن هذه المخالفات الدلالية طبيعية بين المناص والمتناص، فليس من الضروري أن يعيد السياق الحاضر معاني السياق الماضي، لأن "هجرة النص من نص إلى آخر، أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقية تحولية، فهو ينبثق من نصه ليتكون في نص آخر وفضاء أخر وزمن آخر، وتتطلب هذه الهجرة المتعددة الأبعاد أن يتحول، فقد كان يقول شيئا وعليه أن يقول شيئا آخر مختلفا ... وأن يحيا في ظروفه الجديدة حياة أخرى"[75]، وتتبدى فاعلية التناص في هذا المثال من خلال اقتباس ملفوظ الشاعر أحمد شوقي بنصة من دون تحوير ليعبر عن موقف شعري جديد، وسياق معنوي معاصر.

وتتمازج نصوص الغماري مع نصوص أمير الشعراء كرة أخرى، في تعزيز للمقاربة بينهما، يقول في قصيدة "شهادة" التي يحيِّي فيها الشهيد الفلسطيني محمد محمود نصر:

يَا نَصْرُ أَنْــتَ الشِّــعْرُ أَنْــتَ فُنُونُــهُ جُمِعَتْ فَكَانَــتْ فِــي الفَخَــارِ فَخَــارُ[76]

إذ يستدعي النص الحاضر نصا غائبا لشوقي يتماهى معه في الفرح والسعادة:

لاَ أَمْسِ مِــنْ عُمْــرِ الزَّمَــانِ وَلاَ غَــدٌ جُمِــعَ الزَّمَــانُ فَكَــانَ يَــوْمَ لِقَــاكِ[77]

لقد تشكل التناص الاقتباسي الجزئي المحور هنا عن طريق تسرب الجزء الأول من عجز النص الغائب إلى النــص المعاصر ليتماثل البيتان في الصياغــة التركيبيــة

[75] خليل موسى، قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، ص55.
[76] الغماري، قصائد منتفضة، ص 70.
[77] أحمد شوقي، الشوقيات، ج 2، ص 179.

"جمعت فكانت"، "جمع.... فكان" وتوظيف هذا المتناص بما يوائم التجربة الشعرية والحالة النفسية المعاصرة .

إذا النص الغائب حاضر بملفوظه، فنحن نلمح هذا التشابه في التركيب والصياغة بحيث يستدعي العقل الباطن بيت شوقي بمجرد قراءته لبيت الغماري، وغائب بسياقه الذي وُظِّف فيه أولا، بسبب خضوعه لسياقات نفسية وشعورية خاصة بالمبدع، إلا أنه تحول بعد استدعائه ليقول شيئا آخر لأنه "لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنما يتكلم من خلال سياقه وحضوره وحاضره"[78]؛ فشوقي يتغزل في حبيبته التي فارقها زمنا ثم جمعهما الزمان فكان أسعد يوم في حياته، أما الغماري فهو يصوغ شعرا جهاديا حماسيا يمجد الوطن وأبنائه المخلصين الذين نذروا أعمارهم من أجل عزة أوطانهم.

إن تفاعل مصطفى الغماري مع نصوص أحمد شوقي ينسجم مع واقع أمته ومآسيها، خاصة أن شوقي هو شاعر الأمة العربية الذي تأثر بكل أحداثها في مشرقها ومغربها فمن سوريا إلى اليمن وليبيا إلى العراق ولبنان، كان قلمه حاضرا في كل المخاضات التي عاشتها أمته في زمنه، ولم يتوان في الدفاع عنها رغم ظروفه الخاصة التي تقربه من السلطة الحاكمة في مصر، لذلك وجد فيه الغماري – المسكون بهموم أمته أيضا– قدرة واسعة يستطيع من خلالها بث رؤاه، وقد ساعدته تلك الاستدعاءات في بناء الصور الفنية والقيم الجمالية، وفي بث الشعور بالانكسار والتشاؤم حينا، والتفاؤل والفرح حينا آخر.

وتمتد تأثيرات الشعر العربي الحديث في دواوين الغماري لتشمل الشعر المهجري الذي أحدث ثورة بأساليبه الجديدة وموضوعاته المتنوعة، خصوصا الشعر التأملي الذي تميز به الشعراء المهجريون، فهم "يحلقون بأخيلتهم في عوالم مجهولة، يحللون النفس الإنسانية ويصورونها بدقة، ويحاولون إماطة اللثام عن أسرار الحياة،

[78] خليل موسى، قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، ص56.

وأسرار ما وراء الحياة"[79]، وهذا يعكس إحساس الحيرة والضياع التي يعاني منها المهجري نتيجة إحساسه بالغربة الموحشة عن الأوطان .

وتعتبر قصيدة الطلاسم للشاعر اللبناني **إيليا أبي ماضي** (1890 ــ 1957م) صورة واضحة لذلك القلق الوجودي، إذ تضم "مجموعة تأملات متطلعة إلى البحث عن الحقيقة، يرسلها عقل كبير لا يقنع بالوقوف عند الظواهر والقشور، بل يحاول التغلغل إلى الأعماق"[80]، يقول في تساؤلاته الوجودية الحائرة :

وَطَرِيقِـــي مَـــا طَرِيقِـــي أَطَوِيـــلٌ أَمْ قَصِـــيرْ؟ هَلْ أَنَـــا أَصْـــعَدُ أَمْ أَهْـــبِطُ فِيـــهِ وَأَغُـــورْ؟
أَنَا السَّـــائِرُ فِـــي الـــدَّرْبِ أَمْ الـــدَّرْبُ يَسِـــيرْ؟ أَمْ كِلاَنَـــا وَاقِـــفٌ وَالـــدَّهْرُ يَجْـــرِي؟
لَســـــــــــتُ أَدْرِي[81]

وإذا كان إيليا أبو ماضي يطرح هذه الأسئلة المتكررة الملحّة ليعرف الهدف من وجوده في هذه الحياة، ويفهم كُنْهَ العالم وجوهره، ويفُكُّ أسراره ويستطلع خباياه وغيوبه المستقبلية، فإن الغماري يوظف أبياته في التساؤل عن حالة أمته التي ضاعت منها السبل وتاهت وسط المذاهب الدينية والتيارات الفكرية، ولم تعد تتبَيَّنُ طريقها، ولا تهتدي إلى ما يصلح شأنها في وقت كثُرَ فيه الفساد، وسادت الرذيلة، وطفا على السطح الانتهازيون وقناصو الفرص فزادوها شتاتا وضعفا. يقول في قصيدة "نقش على ذاكرة الزمن":

[79] عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط 3 ،1977، ص89.
[80] المرجع نفسه، ص277.
[81] ديوان إليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص191.

لَسْـــتُ أَدْرِي مَـــا هَوَانَـــا أَيَسَـــارٌ أَمْ يَمِـــينْ ؟
وَالخَطَايَـــا فِـــي خُطَانَـــا وَمَرَايَانَـــا ظُنُـــونْ
لَسْـــتُ أَدْرِي أَيُّ دَرْبِ سَـــادِرٌ فِيـــهِ الحَنِـــينْ؟
فِـــي زَمَـــانِ الحَـــرِّ وَالـــقَ رِّ وَأَشْـــلاَءِ السِّـــنِينْ[82]

يبدو أن الغماري معجب بلغة وأسلوب إليا أبي ماضي في النظم وطريقة بناء الموضوع، وذلك عبر عرضه لتجربته الشعرية في شكل تساؤلات متكررة، ثم استحضاره للازمة النص "لست أدري" التي تتكرر في النص الغائب إثر كل مقطع لتزيد من الحيرة الوجودية للشاعر إليا أبي ماضي، فيتخذها الغماري كاستهلال لجملة التساؤلات التي يطرحها في مقطعه.

ويتجلى التعالق النصي هنا أيضا من خلال المحافظة على الجو العام للنص وهو التشاؤم والحيرة والخوف من المجهول، إلا أن المغايرة الدلالية جلية في طبيعة هذه التساؤلات والغاية منها وماهية هذا المجهول الذي تجسده ملفوظة "لست أدري"؛ فطبيعة هذا المجهول مختلفة بين الشاعرين لاعتبارات فكرية ودينية، وما كان ليتفقا عليه أبدا، لأن الغماري شاعر متشبع بالعقيدة الإسلامية، وحيرة إليا أبي ماضي لا أساس لها في الإسلام فلكل سؤال ردده الشاعر جواب مقنع من تعاليم الإسلام ونصوصه.

إن الإنسان ليس له أن يعرف مقدار حظه من الحياة وكم سيعيش فيها "**وما تدْري نفسٌ ماذا تكسِبُ غدًا، وما تَدْري نفسٌ بأيِّ أرضٍ تموتْ**"[83]، ولو عرف حقا لفقد الراحة، ونسي الاستمتاع بالحياة في انتظار أجله، فمن الخير له أن لا يعلم. وسواء أمضى إلى قدره، أم جاءه القدر وهو ينتظر، أين الفرق؟ فالنتيجة واحدة "**لِكي لا تَأْسَوا على ما فاتَكُمْ، ولا تَفرحُوا بِما آتاكُمْ**"[84]، ومن ثم فإن السياق المعاصر ما كان ليتآلف

[82] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 63.
[83] لقمان:34.
[84] الحديد:23.

مع السياق الماضي – رغم السيطرة الأسلوبية والشعورية عليه– بل كان على النص الآني إزاحته لإنتاج دلالة جديدة تناسب معتقداته الخاصة، ليغدو التناص وسيلة فنية لا فكرية تعكس معاني ودلالات عند الشاعر المعاصر .

ومن آثار الشعر المهجري أيضا نجد معاني قصيدة الشاعر اللبناني **إلياس فرحات** (1893 ــ 1976م) "حكمة الأفعى" مبثوثة في إحدى أبيات الغماري التي يصوّر فيها الخائن الذي يظهر لشعبه المودة والمحبة، ومظاهر الإخلاص والطاعة، لكنه يبطن في سره كل ألوان الغدر، ويبيّت في نفسه أشكالا شتى من الشرور التي تصيب الشعب في مقتل:

وَلَرُبَّمَـــا يَعْلُـــوكِ لَـــيْلاً كَـــافِرٌ كَلِـــفٌ بِـــأَكْفَرِ فِـــي الكِنَانَـــةِ أَفْجَـــرِ
يَسْـــقِي الفَصِـــيلَ وَطَرْفُـــهُ فِـــي نَحْـــرِهِ نَشْـــوَانُ مِـــنْ دَمِـــهِ وَإِنْ لَـــمْ يُنْحَـــرِ![85]

فهي تتناص مع أبيات إلياس فرحات التي يقارن فيها بين الحية وسياسة أمريكا، وفيها تتبرأ الحية من الشرور المنسوبة إليها، وتوضّح خطرها المحدود على مَنْ حولها، بينما طالت مظالم أمريكا العالم كلّه، ووصل بغيُها إلى جميع الشعوب التي ذاقت من ويلات قوتها الجبارة التي تبطش بكلّ من لا يرضى بطاعتها وتبعيتها، وإن كانت تغلّف ذلك كله تحت ستار شفاف من حقوق الإنسان، ونشر الديمقراطية، والأمن العالمي والمصالح الدولية، فيقول على لسان الحية:

قَالَـــتْ الأفْعَـــى لِأَمْرِيكَـــا اسْـــمَعِي إِنَّ تَقْلِيـــدَكِ لِـــي عَـــيْنُ الشَّـــطَطْ
أَيْـــنَ مِنِّـــي أَنْـــتِ يَـــا مَـــنْ سُـــمُّهَا بُغْيَـــةَ التَّمْوِيـــهِ بِالشَّـــهْدِ اخْـــتَلَطْ
أَنَـــا لاَ يَهْتِـــفُ بِالسِّـــلْمِ فَمِـــي وَيَـــدِي تَرْسُـــمُ لِلْحَـــرْبِ خُطَـــطْ
أَنْـــتِ فِيـــكِ السُّـــمُّ لاَ حَصْـــرَ لَـــهُ وَأَنَـــا السُّـــمُّ بِنَـــابَيَّ فَقَـــطْ[86]

[85] الغماري، قصائد منتفضة، ص31.
[86] صالح جودت، بلابل من الشرق، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1984، ص91-92.

إنه تناص إشاري تشكل عبر الإحالة إلى الصورة الغائبة والنسج على منوالها؛ فالغماري في البيت الثاني يستعيد نفس صورة البيت الثالث من مقطع إلياس فرحات لرسم نفس الموقف والحالة التي تعبر عمن يُبطن الشر ويبدي عكسه؛ فصورة النص الغائب جاءت على لسان الحية وهي تكشف نفاق أمريكا وهي تتشدق بالحديث عن السلام والوئام في المحافل والمؤتمرات، في حين أنها تتفنن في التخطيط لتدمير الشعوب بالطرق المباشرة وغير المباشرة في الكواليس والدهاليز، وكذلك النص الحاضر يجسد نفس المضمون من خلال تشبيه هؤلاء المنافقين الغدارين بمن يروي بيد فصيل الناقة حتى يعيش ويستمر في الحياة، بينما يده الأخرى ممتدة إلى نحره تريد سلبه هذه الحياة.

يتضح مما سبق كيف استطاع الغماري امتصاص البيت الشعري ومضمونه الدلالي، ثم نسْج صورة معاصرة لذلك المضمون لا تقل جمالية وإيحائية عن الصورة الأولى من حيث إعطاء هذا المعنى حقه من التصوير الفني والإيحاء الدلالي، بل قد تتجاوزها فنيا؛ لأن النص الغائب أشار إلى تلك المعاني مباشرة" أنا لا يهتف بالسلم فمي ويدي ترسم للحرب خطط" بينما النص المعاصر جسّد هذا المعنى أمامنا في هذه التشبيه التمثيلي "يسقي الفصيل وطرفه في نحره" فنتفاعل أكثر مع هذه الصورة الجميلة المعبرة، وكأن معاني الغدر والنفاق ماثلة أمامنا، فيتفوق النص المعاصر على النص الحديث فنيا. والملاحظ أن إلياس فرحات ومصطفى الغماري منسجمان من حيث الرؤيا – وإن اختلف السياق– فكلاهما ناقمان على هذه السياسة الماكرة، ويرفضانها بشدة.

لقد وظف الغماري الشعر الحديث إثراء لتجربته الشعرية، وتعميقا لرؤيته الفكرية، وتعبيرا عن مواقفه الإنسانية عموما، فأعاد تشكيل هذا الشعر وصهره في أتون تجربته الخاصة، لينتج به الدلالات والقيم الفنية وجماليات النص الشعري، لذلك كان الغماري يتصيد الدرر الشعرية لشعراء العصر الحديث ويُطَعِّمُ بها أساليبه ومعانيه، لينتقل إلى الشعراء المعاصرين ويستفيد من تجاربهم أيضا، والبداية ستكون مع الشاعر المصري الرقيق **محمود حسن إسماعيل**(1910 ــ 1977م) حيث نجد صدى لقصيدته "النيل" في قصيدة "ليدع ناديه" والتي يقول فيها الغماري:

وَيْلِـــي .. وَيَرْحَـــلُ قَلْبِـــي فِـــي مَآسِـــيهِ
الشَّـــمْسُ تَنْشُـــرُهُ وَاللَّيْـــلُ يَطْوِيـــهِ
مُسَـــافِرٌ .. زَادُهُ أَشْـــلاَءُ زَفْرَتِـــهِ
وَبَاقَـــةٌ تَتَلاَشَـــى فِـــي أَمَانِيـــهِ
وَيْلِـــي .. وَقَـــدْ أَجْهَشَـــتْ أَيَّامُـــهُ أَلَمًـــا
وَأَفْرَغَـــتْ بِالأَسَـــى أَهْـــدَابَ وَادِيـــهِ[87]

ففي ثنايا هذه الأبيات تتراءى لنا المعاني التي تحملها قصيدة "النيل"، وتتبادر إلى أذهاننا لما بين القصيدتين من التشابه في صياغة الخواطر، وتسجيل المشاعر. يقول محمود حسن إسماعيل:

مُســـافِرٌ زَادُهُ الخَيَـــالُ وَالسِّـــحْرُ وَالعِطْـــرُ والظِّـــلاَلُ
ظَمْـــآنُ وَالكَـــأْسُ فِـــي يَدَيْـــهِ وَالحُـــبُّ وَالفَـــنُّ وَ الجَمَـــالُ
شَـــابَتْ عَلَـــى أَرْضِـــهِ اللَّيَـــالي وَضَـــيَّعَتْ عُمْرَهَـــا الجبـــالُ
وَلَـــمْ يَـــزَلْ يَنْشُـــدُ الـــدِّيارَا
وَيَسْـــأَلُ اللَّيْـــلَ وَالنَّهَـــارا
وَالنَّـــاسُ فِـــي حُبِّـــهِ سُـــكارَى هَامُوا عَلَـــى شَـــطِّهِ الرَّحِيـــب
آهٍ علـــى سِـــرِّك الرهيـــبِ وموجِـــك التائـــهِ الغريـــبِ
يـــا نيـــلُ يـــا ســـاحرَ الغُيـــوبِ[88]

إنه تناص جزئي تام اتكأ فيه الغماري على جملة "مسافر زاده" التي تشعرنا بحضور النص الغائب، وعدم حضوره في الوقت ذاته؛ حاضر ببعض ألفاظه لكن

[87] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص53.
[88] محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، ديوان أين المفر، مج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص595.

السياق مختلف بينهما، وتأتي هذه المغايرة الدلالية بين الخطابين بسبب الحالة النفسية للشاعرين؛ فبينما يلف الحزن أبيات الغماري، تعم أجواء الجمال والسحر أبيات محمود إسماعيل، إذ المسافر في النص المعاصر قلب الشاعر، وزاده : تباريح الأسى وآلام الجراح التي تتناوب عليه ليلا ونهارا، وأمانيه التي تلاشت بين زفراته الحرّى، و أيامه التي ملأها الحزن وغمرتها الدموع في رثاء أوجاع أمته وما تلاقيه من أبنائها السادرين في غفلتهم، وأعدائها المتربصين بها في كل منعطف، بينما المسافر في النص الغائب هو نهر النيل العظيم حيث يروي الشاعر قصته الدهرية مع الزمن، وزاده في سفره الطويل هو: الخيال والسحر الذي يلف الحكايات التي تروى عنه منذ الأزل، والعطر الذي تنسمه من عبور مراكب العرائس والأميرات المحملة بكل الأطايب، وضلال الحضارات العظيمة التي شُيدت على ضفافه منذ فجر الإنسانية.

كما استحضر في موضع آخر معنى البيت الثاني من القصيدة نفسها، عندما تحدث عن مأساة الشعوب العربية التي تعيش في أرض تتفجر منها الخيرات ويحوي باطنها أنواع الكنوز لكنها تنام على الجوع والعري والفقر والمهانة، وغيرُها من الأعداء والعملاء والدخلاء يتمتعون بها، ويستنزفونها ليزدادوا قوة وثراء:

يَا شَعْبُ يــا ظَهْــرًا تَخَاشَــعَ بَعْــدَمَا
نَـــــاءَتْ بِـــــهِ الأَوْزَارُ مـــــنْ مُسْـــــتَوْزَرِ!
الكَــأْسُ كَأْسُــكَ غَيْــرَ أَنَّــكَ ظَــامِئٌ
أَتَمُــوتُ مِــنْ عَطَــشٍ وَغَيْــرُكَ يَمْتَــرِي؟؟[89]

فالبيت الثاني يتكأ على بعض الألفاظ في النص الغائب على سبيل التناص الإشاري على الرغم مما بينهما من الاختلاف في القصد والوجهة وطريقة التعبير:

[89] الغماري، قصائد منتفضة، ص 38.

ظَمْــآنُ وَالكَــأْسُ فِــي يَدَيْــهِ وَالحُــبُّ وَالفَــنُّ وَالجَمَــالُ[90]

لقد بنى الغماري جسرا بين النصوص الشعرية، حيث غدا النص الغائب جزءا من التشكيل الفني لأبياته، وذلك باستعارته لأدواته اللغوية والفنية، فتتماهى النصوص فيما بينها، وتكتسب الخصوبة من تجارب فنية تأثرت بزمان ومكان معينين، وكانت لسان حال ذلك العصر بكل تشكلاته، وتحولاته الفكرية والسياسية والاجتماعية، فالتصقت بوجدان وذاكرة المتلقي بسبب إنسانيتها تلك[91].

وتتوالى هجرة الشعر العربي المعاصر إلى أشعار الغماري لتدل على أن الشاعر قد حوى صدره كَمًّا هائلا من هذه الذخائر التي يزخر بها الأدب العربي، وأن ذاكرته قد التقطت من كل بساتينه زهرات عطرة زيّنت دواوينه وخصَّبت تجربته الشعرية، وأثرت وجدانه بالمعاني المتجددة. وموعدنا الآن مع الشاعر اللبناني **جورج جرداق** (1931 ــ 2014م) وقصيدته "هذه ليلتي" التي يقول فيها:

هَــذِهِ لَيْلَتِــي وَ حُلْــمُ حَيَــاتِي بَــينَ مَــاضٍ مِــنَ الزَّمَــانِ وَآتِ
الهَــوَى أَنْــتَ كُلُّــهُ وَ الأَمَــانِي فَامْــلِء الكَــأْسَ بِــالغَرَامِ وَهَــاتِ
بَعْــدَ حِــينٍ يُبَــدِّلُ الحُــبُّ دَارَهْ وَالعَصَــافِيرُ تَهْجُــرُ الأَوْكَــارَا
وَدِيَــارًا كَانَــتْ قَــدِيمًا دِيَــارًا سَــتَرَانَا كَمَــا نَرَاهَــا قِفَــارَا
سَــوف تلهــو بنــا الحيــاةُ وتســخرْ فتعــالى أُحِبّــك الآن أَكثــرْ[92]

[90] محمود حسن إسماعيل، ديوان أين المفر، ص595.
[91] عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العوضي أنموذجا، دار غيداء، عمان، ط1، 2011، ص119.
[92] طارق عباس، السلسلة الثقافية لطلائع مصر، الشركة المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص66.

فالبيت يتناص مع قول الغماري في قصيدة "عامٌ سعيدٌ !!" :

عَـــامٌ مَضَـــى .. وَسَـــتَطْوِي العُمْـــرَ أَعْـــوَامُ
مَـــا بَـــيْنَ مَـــاضٍ وَآتٍ تَنْقَضِـــي الجَـــامُ
يُخَبِّـــئُ الغَيْـــبُ مَـــا نَحْيَـــا بِـــهِ حُلُمًـــا
وَكَـــمْ تُهَدْهِـــدُنَا بِالغَيْـــبِ أَحْـــلاَمُ !
مَـــا بَـــيْنَ عَـــامٍ وَعَـــامٍ يَرْتَـــوِي أَمَـــدٌ
صَـــادٍ .. وَتُـــورِقُ فِـــي الآمَـــال آلامُ[93]

إن الغماري لا ينقل النص السابق بشكل حرفي أو ينسخه في النص اللاحق بمعناه ومبناه، بل يبدع فيه مسقطا إياه على تجربته الآنية، وهذا ما يتجلى في هذا المقطع، إذ يحيل إلى رؤيا تختلف عن رؤيا جورج جرداق؛ فالأخير يدعو إلى اغتنام ساعات السعادة والوصل والاستمتاع بها على قدر المستطاع لأنه لا يعلم ما يأتي به الغيب، وهو مقبل على الحياة يريد العَبَّ منها ما استطاع قبل أن تزف الآزفة، بينما الغماري يستعرض في شجون فلسفة الحياة التي يغالبها الحزن أكثر من الفرح، فهو يتحدث عن توالي سنين العمر تجرّ بعضها بعضا، وفي تشوُّف الإنسان إلى ما تخبئه له الأيام، إنه يسرد أحاسيس مَن انقضى من عمره عام آخر وهو لا يدري هل بقي له منه كثير أو قليل، إنها أحاسيس تغلب عليها السوداوية والخوف، والأغلب أن هذا التشاؤم والقلق ليس وجوديا يتعلق بالشاعر وفلسفته في الحياة والموت، بل هو قلق من الأوضاع السياسية والاجتماعية في أمته، والواقع ككل الذي لا يتغير، فالأعوام تتوالى والعالم كله من حال إلى حال، ولكن الأمة على حالها غارقة في سكونها. وتتبدى فاعلية التناص الإشاري هنا من خلال إخضاع الشاعر لبعض ألفاظ النص الغائب "بين ماض...وآت" والانزياح بها عن سياقها في النص الأول لتنتج له دلالات ومعاني جديدة وفق رؤيته الشعرية والفكرية.

[93] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 43.

لقد لجأ الغماري إلى التناص مع الشعر الحديث والمعاصر ليواجه به المآسي والمخاطر التي تحدق بالأمة وتكيد لها، فاستلهم منه تلبية لاحتياجاته الوجدانية والفكرية والفنية، وكل نص من تلك النصوص قد مارس سلطته، وتأثيره على نصوص الشاعر بطريقته الخاصة، كما أنه قد يستدعي نصا معينا أكثر من مرة بدلالات مختلفة، وقصيدة الشاعر السوداني **الهادي آدم**(1927 ــ 2006م) "أغدا ألقاك؟" تبين ذلك، فلقد تناص معها في مواضع عديدة من أشعاره، وفي كل مرة تعتريها حالته النفسية فتغير معانيها، يقول النص الغائب:

أَغَدًا أَلْقَاكَ؟ يَا خَــوْفَ فُــؤَادِي مِــنْ غَــدِ
يَــا لَشَــوْقِي وَاحْتِرَاقِــي فِــي انْتِظَــارِ المَوْعِــد[94]

والغماري يعبّر بها تارة عن أمله في أن يأتي يوم تلتقي فيه جهود المخلصين تحت راية العقيدة الإسلامية التي هي منتهى أمله وغاية أهدافه، فيحقق بذلك اللقاء النصر المنشود، ويقضي على كل الآفات، ويمحو جميع المآسي التي أثقلت كاهل الأمة:

غَــدًا سَــأَلْقَاكِ .. يَــا هَمِّــي وَيَــا قَــدَرِي
أُهْــدِي لَــكِ الشَّــوْقَ وَالأَشْــعَارَا وَالهُــدُبَا
وَيَسْــطَعُ الــرَّفْضُ مِــنْ كَفَّيْــكِ .. مَلْحَمَــةً
تُبَــدِّدُ اللَّيْــلَ وَالتَّــابُوتَ .. وَالنُّوَبَــا
وَفِــي دَمِــي شَــجَرُ التَّوْحِيــدِ يَزْرَعُنِــي
جِــيلاً .. يَــدُكُّ القُيُــودَ السُّــودَ وَالعَطَبَــا[95]

[94] الهادي آدم، ديوان كوخ الأشواق، مكتبة الكاملابي، القاهرة، ص61.
[95] الغماري، قصائد مجاهدة، ص76.

وتارة أخرى يستحضرها في رسالة مجاهد إلى أمه وهو وسط نيران المعارك أثناء الثورة التحريرية، يستبشر فيها بالنصر القريب على العدو الغازي، ويستعيد الوطن شرفه المهدور، وتعود خيراته لأهلها، ويعم النور بدل الظلام الذي أحال حياة الشعب جحيما. يقول في قصيدة "مذكرة مجاهد في ليلة أول نوفمبر":

غَـــــدًا سَـــــأَلْقَاكِ أَشْـــــوَاقًا .. مُنَمْنَمَـــــةً
تُعَـــــانِقُ النَّخْلَـــــةَ السَّـــــمْرَاءَ وَالعِنَبَـــــا
وَتَزْدَهِـــــي شَمْسُـــــنَا الخَضْـــــرَاءُ مُرْسِـــــلَةً
جَـــــدَائِلَ الغَـــــارِ لِلنَّصْـــــرِ الَّـــــذِي اقْتَرَبَـــــا[96]

لقد تم التناص في المقطعين السابقين عن طريق التناص الاقتباسي الجزئي المحور من خلال استعادة إحدى عبارات النص الغائب "أغدا ألقاك" ليصوغ بها الغماري تجربته الشعرية الجديدة، فالتداخل بين النصين تركز على البنية السطحية للنص الغائب فقط واستعارة إحدى ملفوظاته، أما المعنى فقد تعامل معه الشاعر تعاملا حركيا تحويليا بإعادة صياغته من جديد، وفق متطلباته الفكرية والتاريخية والجمالية، وأول مظاهر هذا التحول تجلى في التحوير البسيط في الملفوظ المتناص؛ فالشاعر الهادي آدم يتساءل في أبياته هل سيلتقي بمحبوبته أم لا؟ من خلال جملة الاستفهام "أغدا ألقاك"؟ فهو حائر لا يعرف الجواب، وينتظر متشوقا طلوع شمس الغد ليتأكد، بينما الغماري حذف هذا الاستفهام لأنه واثق من اللقاء وهو قريب "غدا سألقاك" .

أما التحول الثاني في التناص فيبرز من خلال تحويل الوظيفة المعنوية للنص الغائب، فالهادي آدم يخاطب امرأة يحبها، إذ يستعجل لقاءها ويغمره الشوق والترقب، أما الغماري فقد غير هذا المعنى حين تحولت الحبيبة "المرأة" في النص الغائب إلى

[96] المصدر السابق، ص 125.

الحبيبة "العقيدة الإسلامية" في المقطع الأول من النص الحاضر، وإلى "أم المجاهد" التي يتمنى لقاءها عندما يتحقق النصر في المقطع الثاني، وهنا يظهر أثر المخالفة الدلالية مع النص الغائب كإحالة على رؤية الشاعر ومواقفه، فكل نص يتوالد وينبثق من تداخلات نصية في أعماق ذاكرة المبدع، التي تمتص معاني النصوص ثم تعيد إنتاجها في عملية إبداعية جديدة.

إن تقاطع الشاعر مصطفى الغماري مع نصوص أخرى لشعراء سابقين يثري تجربته الشعرية سواء انسجمت مواقفه معها أو تحولت بما تقتضيه هذه التجربة من تحولات طارئة تستدعي انزياحات لغوية أو توظيفية في تلك النصوص، وسنواصل إبراز هذه التقاطعات والانزياحات مع أحد القمم الشعرية المعاصرة التي تتناص أشعار الغماري مع أشعارها، إنه الشاعر السوري **نزار قباني** (1923 ــ 1998م) صاحب القلم السيال والقصائد الساحرة، حيث نعثر على آثار من دُرره السياسية في ثنايا قصائد الغماري، ومنها قصيدة "ترصيعٌ بالذهب على سيف دمشقي" التي يقول فيها:

يـــــا ابْنَـــــةَ العَـــــمِّ، وَالهَـــــوَى أُمَـــــوِيٌّ
كَيْـــــفَ أُخْفِـــــي الهَـــــوَى وكَيْـــــفَ أُبِـــــينُ
هَـــــا هِـــــيَ الشَّـــــامُ بَعْـــــدَ فُرْقَـــــةِ دَهْـــــرٍ
أَنْهُـــــرٌ سَـــــبْعَةٌ .. وَحُـــــورٌ عِـــــينُ
آهِ يَـــــا شَـــــامُ كَيْـــــفَ أَشْـــــرَحُ مَـــــا بِـــــي
وَأَنَـــــا فِيـــــكِ دَائِمًـــــا مَسْـــــكُونُ[97]

ففي قصيدة "أنتِ الحضور" يجعل الغماري صدر البيت الأول من هذا المقطع منطلقا للتعبير عن تجربته الشعرية قائلا:

[97] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج 3، ص 429 - 431 - 432.

يَـــــا فِلِسْـــــطِينُ .. وَالهَـــــوَى قُدْسِـــــيٌّ
دُونَـــــهُ يَسْـــــقُطُ الشِّـــــعَارُ الـــــمَرِيرُ
كَـــمْ تُبَـــاعِينَ يَـــا فِلِسْـــطِينُ فِـــي اللَّيْـــلِ
وَعِنْـــــدَ الصَّـــــبَاحِ يَصْـــــحُو الضَّـــــمِيرْ
تَـــاجَرُوا بِاسْـــمِهَا عُقُـــودًا .. فَمَـــا رُدَّتْ
وَإِنْ شَـــــيَّدَ القُصُـــــورَ الأَمِيـــــرُ ![98]

إنه تناص اقتباسي كامل محور فالتغيير في البنية اللغوية للبيت الشعري القباني واضح؛ حيث أبقى الغماري على حرف النداء "يا" وغير المنادى من "ابنة العم" إلى "فلسطين"، كما أبقى على حرف العطف "و" واسم المعطوف من جملة العطف "الهوى" وغير اللفظة الثانية "أموي" بلفظة "قدسي"، لا ليشارك نزار قباني شغفه وسعادته وافتتانه بدمشق وجمالها الذي سلب لبه، وإنما ليبث شجونه وأحزانه على ما آلت إليه أولى القبلتين، وثالث الحرمين الشريفين؛ فهو يبكي فلسطين الجريحة، ويتحسر على واقعها المرير الذي جعلها ضحية مُدَاسَة بين أعدائها اليهود وعملائهم من العرب والمسلمين، يتاجرون بقضيتها، ويغطّون خيانتهم وعمالتهم بالشعارات البراقة التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

لقد وضع الغماري نصب عينيه نصا مركزيا، ثم راح يحور في لغته لتلاءم سياقه النصي من جهة، وينتج بهذا التلاحم بين الخطابين بؤرة يمتزج فيها الغائب والحاضر من جهة أخرى، والواقع أن شاعرنا الغماري لم يمتح من المقطع السابق بعض لغته فحسب، بل استند عليه أسلوبيا وإيقاعيا أيضا، ولذلك نراه ينسجم معه من خلال البدء بأسلوب النداء "يا فلسطين" ثم أردف جملة النداء بجملة عطف "والهوى قدسي" بالإضافة إلى الاستعانة بأسلوب الاستفهام "كم تباعين يا فلسطين" والذي تكرر عند القباني مرتين في مقطعه "كيف أخفي الهوى ؟ وكيف أبين؟" وإذا تأملنا إيقاع النص الحاضر رصدنا أنه يتناص مع وزن النص الغائب أيضا من خلال الاعتماد على

[98] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 59.

"البحر الخفيف" الذي تأسست عليه قصيدة نزار قباني حيث منح هذا التوافق الإيقاعي سمة تواشجية عمقت من هذا التعالق، كما منح الاقتباس المحور عمقا لدلالة النص أكثر لأنه يقوم على محاورة النص المستدعى وقلب دلالته الأصلية .

ولنتابع أيضا فعالية التناص الغماري مع نصوص القباني من خلال قصيدته الغاضبة والحزينة "مرسوم بإقالة خالد بن الوليد":

يَـــــــــا صَـــــــــــلاَحَ الـــــــــــدِّينِ،
بَـــــــاعُوكَ، وَبَاعُونَـــــــــا جَمِيعًـــــــــا..
فِـــــــي الـــــــــمَزَادِ العَلَنِـــــــــيِّ ..
عَزَلُـــوا خَالِـــدَ فِـــي أَعْقَـــابِ فَـــتْحِ الشَّـــامِ،
سَـــــمَّوْهُ سَـــــفِيرًا فِـــــي جُنِيـــــفْ،
أَتُـــرَاهُمْ دَجَّنُـــوا هَـــذَا الأَمِيـــرَ القُرَشِـــيِّ
هَكَـــذَا تُخْصَـــى البُطُـــولاَتُ لَـــدَيْنَا يَـــا بُنَـــيِّ ..[99]

فهذه الإدانة الصريحة للواقع العربي ينقل الغماري معانيها في قصيدة "تحية إلى الجراح المجاهدة"، حيث نجدها تتناص بمعانيها وأبعادها مع قصيدة الغماري التالية:

تَـــــآمَرُوا .. فَجِيَـــــادُ الفَـــــتْحِ وَاجِفَـــــةٌ
يَبِيعُهَـــــا بِالـــــمَزَادِ الـــــمُرِّ سِمْسَـــــارُ !
وَسَـــــيْفُ خَالِـــــدَ أَصْـــــدَاءٌ نُرَتِّلُهَـــــا
وَيَنْتَخِـــــي اللَّيْـــــلُ لاَ شَـــــكْوَى وَلاَ ثَـــــارُ !
كَـــمْ يُسْـــلَبُ الضَّـــوْءُ مِـــنْ عَيْنَيْـــكَ يَـــا وَطَنِـــي
وَالنَّـــــاسُ حَوْلَـــــكَ أَفْيُـــــونٌ وَدُولاَرُ ![100]

[99] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج 3، ص 487 - 488.
[100] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 100.

يستلهم الغماري مضمون النص الغائب في إبداء غضبه ونقمته على الواقع العربي، حيث تبدو المقاربة الدلالية بين نص نزار قباني ونصه واضحة بمعانيها وأبعادها؛ فالنص الأول يرثي الأمجاد العربية، ويندد بالانبطاح العربي، والمغلوبية الحضارية التي سلبت منا كل كنوزنا الجميلة ومآثرنا الخالدة، وكذلك النص الثاني يريد بناء صورة مكثفة لواقع الأمة التعيس الذي تعيث فيه أيدي الخونة والعملاء وتجار الأوطان فسادا.

ومن القراءة الأولى لنص الغماري نتلمس التآلف التام بين فكرة النص العامة وتفاصيلها في النص الغائب؛ فالخيانة والاستسلام العربي هما الجو العام الذي يلف مضمون النصين ليتم التفصيل فيها كالتالي :

النص الأول: بِيع صلاح الدين كرمز للنصر والفتح في المزاد العلني، أي فلسطين التي تم التخلي عنها والتطبيع مع محتلها على مرأى من الجميع دون أن تُثار حمية أحد.

النص الثاني: بيعت جياد الفتح التي حققت الانتصارات في المزاد المر، أي بيع التاريخ بأسلوب رخيص من الخيانة والاستسلام.

النص الأول: يعزل خالد ابن الوليد ويتنكر لعروبته وفروسيته. كناية عن نهاية الأمجاد وبدأ مرحلة جديدة من الهزائم.

النص الثاني: بطولات خالد ابن الوليد أضحت أساطير تروى ولم يعد لها وجود على الواقع. لقد انتهت صلاحيتها .

النص الأول: نهاية البطولات العربية بتخلي الأمة عن مسارها وأمجادها، وتخلي الرجال عن رجولتهم "دجنوا هذا الأمير القرشي".

النص الثاني: يسلب الوطن من أمجاده وعنفوانه "سلب الضوء من عينيك يا وطني"، بتخلي أبناء الأمة عن واجبهم، ليتحولوا إما إلى فئة مخدرة غائبة عن الوعي "الأفيون" أو إلى تابعين منبطحين أمام الغرب "الدولار".

لقد أعاد الغماري صياغة مضمون أبيات نزار قباني بلغة جديدة تلاءم حالته الوجدانية، وتناسب أدواته الفنية، رغم تسلل بعض المفردات من النص الغائب مثل: يبيع، المزاد، السمسار، خالد والتي تحيلنا مباشرة إلى النص الأول، ولكن رغم ذلك يمكننا القول أن الغماري استطاع أن يتآلف مع مضمون النص السابق من جهة، وأن يحاور لغته من جهة أخرى، فالتناص في أحد جوانبه يتحقق بفعل عملية الامتصاص في إكساب لغة الشاعر حوارية النص[101]، أما فاعليته فتتجلى هنا في اتخاذه كوسيلة احتجاج وإدانة للواقع العربي والإسلامي، وبث الرؤى الفكرية والسياسية، والرهانات التي تواجه الشاعر العربي والمسلم.

لقد توطدت صلة الغماري بالشعر العربي المعاصر، وتثقف ثقافة واسعة بهذا الشعر، كما استعان به في اغناء تجربته الشعرية، وإنتاج الدلالات الجديدة كلما أحس بتماس روحه مع ذلك الإبداع لأن "الشاعر كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله"[102]، وها هو الغماري يحس بهذه الرعشة مرة أخرى مع شاعر الثورة الجزائرية **مفدي زكرياء** (1908-1977)، الذي يشع شعره بالقوة والرفض والاعتزاز بوطنه وتاريخه المجيد، يقول الغماري في قصيدة "وسل الأمير":

أُســـــــجدْ لربِّـــــك واقتـــــربْ وإليـــــهِ فـــــي الجُلَّـــــى أَنِـــــبْ
وقـــــــــلِ:الجزائـــــــــرُ، وارْوِ عَـــن خَيْـــلٍ مُطَهِّمَـــةٍ عُـــرُبْ[103]

فالبيت الثاني ينفتح مباشرة على قول مفدي زكرياء في قصيدة "اقرأ الكتاب":

وقلِ الجزائـــر واصْـــغِ إن ذُكِـــرَ اسْـــمها تجـــدِ الجبـــابرةَ ســـاجدينَ ورُكَّعَـــا[104]

[101] أنظر:مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، ص97.
[102] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، دت، ص38.
[103] الغماري، قراءة في آية السيف، ص11.
[104] مفدي زكرياء، ديوان اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر، 2007، ص57.

يتفجر البيتان من جملة شعرية واحدة "وقل الجزائر" لتكون منطلقا لتغني الشاعرين بمفاخر وأمجاد الجزائر، ويتضح هنا أن اشتغال التفاعل التناصي في بيت الغماري يتم توظيفه بنفس اللغة والدلالة الواردة في النص الأول عند مفدي زكرياء، وذلك عبر نقل ألفاظ من النص الأول إلى سياق يعبر عن نفس المضمون في النص الثاني، فالغماري يشيد بوطنه الجزائر وبطولات وشجاعة أبنائه، وذيوع صيتهم لدى أعدائهم قبل أصدقائهم، ليبثوا الرعب والجزع في قلوبهم، وهو نفس المعنى الذي أراده مفدي زكرياء من قبله وهو يخط حروف هذا البيت، إنه تناص اجتراري يكرر فيه الشاعر النص الغائب دونما تغيير، أي أنه يكتفي بإعادة السياق نفسه بمضمونه وشكله الحرفي، دون إخفائه ببعض التغييرات .

استثمر الغماري نص زكرياء عبر استعارة بعض ألفاظه ليحافظ على دلالته التي يبدوا أنها تواءمت مع حالته الوجدانية، فالشاعران تساوقا في الحالة النفسية، واتحدا في المضمون أيضا، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على مدى التعلق الشديد بالوطن.

ويتواصل التفاعل بين الشاعرين الجزائريين، حين يحضر بيت آخر لشاعر الثورة في نص الغماري:

وَحُبُّـــكِ يـــا نـــارُ ليلـــى معانـــــاةُ جيـــــلٍ ســـــجين
يَجـــوبُ إليـــكِ المكـــانَ ويطـــوي إليـــكِ السِّـــنينَا[105]

فالبيت الثاني يحيل مباشرة على بيت مفدي زكرياء من المقطع "52" من الإلياذة :

[105] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص29.

فَليْـــتَ فلســـطينُ تَقفُـــو... خطانـــا وتطوي، كمـــا قـــد طوينـــا، الســـنينا
وبالقـــدسِ تهـــتم ... لا بالكراســـي تميـــلُ يســـارا بهـــا ويمينـــا..[106]

يبدو أن الغماري يفيد من تجربة زكرياء، فقد تناص معه عبر تضمينه الشطر الثاني من بيته، غير أن الغماري قد حور بعض ألفاظ النص الأول على سبيل التناص الاقتباسي الكامل المحور، وقد تم ذلك كالتالي:

النص الأول:	و	تطوي	كما قد طوينا	السنينا
	↓	↓	↓	↓
النص الثاني:	و	يطوي	إليك	السنينا

لقد حافظ الغماري على طرفي عجز البيت "وتطوي .....السنينا"، وحور ما بينهما، فقد حذف التركيب "كما طوينا" واستبدله ب "إليك" لتناسب النسق الشعري الجديد.

وبالإضافة إلى هذا التبديل والتحوير في صياغة النص، فإن الغماري قد أعاد بناءه من جديد أيضا على المستوى الدلالي؛ فالنص الأول يدعو فلسطين أن تحذو حذو الجزائر وتركز على استعادة استقلالها وتحرير القدس من براثن اليهود، ولا يتأتى ذلك إلا بالسلاح، فما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بها، لذا فمحاربة المحتل هي الوسيلة الكفيلة لإنهاء سنين طويلة من الاحتلال والإذلال، وطيها في سجل النسيان، والكف عن الاهتمام بالمناصب والكراسي في الأحزاب والمنظمات، فكيف ستحكم أيها الفلسطيني وأنت محكوم؟ أما الغماري فإنه ينزاح بتناصه عن هذا المعنى، ليعبر بواسطته عن مضامين جديدة، فهو يتحدث عن "ليلاه" عقيدته الإسلامية التي ما فتئ يتغنى ويشدو بها، إنه يستعرض هيامه وتعلقه الشديد بها، وما يعانيه هو وجيل من العاشقين في سبيل

[106] مفدي زكرياء إلياذة الجزائر، إعداد وتوثيق وتقديم: محمد عيسى وموسى، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، 2006، ص90.

حبها والإخلاص لها، وليس إلا هذا الحب هو الذي يهون عليهم ما يلاقونه في سبيلها، فلا يشعرون لا بغربة المكان ولا بتوالي السنين والزمان .

وتتجلى فعالية التناص هنا من خلال الربط المحكم بين محنة الفلسطيني وهو عاجز عن تحقيق حلمه بإقامة دولته على أرضه التاريخية وعاصمتها القدس، وبين محنة الغماري وما تعانيه عقيدته الغراء من ضربات موجعة في الداخل والخارج، تريد النيل منها، وتصويرها في صورة من التعصب والتخلف، لا تصلح لا لبناء الإنسان ولا لتشييد الحضارة.

إن هذه التناصات المختارة من أشعار الغماري تؤكد أن النصوص لا تتوالد من ذاتها، بل من تراكمات عديدة لنصوص أخرى، فكل نص يقع بين يدي المتلقي ما هو إلا نص آخر قد أعاد الشاعر قراءته، فاختار إما أن يؤكد دلالته أو أن ينزاح عنها، لينتج مضامين ودلالات جديدة تتساوق ورؤاه الفكرية والفنية والأيديولوجية.

والمستخلص من تلك التعالقات النصية يمكن ذكره كالتالي:

إن شعر الغماري يطفح بالتداخلات النصية، والتواشج من أشعار غائبة متعددة ومتمايزة العصور والتجارب الشعرية، كما تشكلت نصوصه من مرجعيات ثقافية مختلفة؛ فالنص عنده يتكون في إطار شبكة علاقات متداخلة من البنى الثقافية والمعرفية والحضارية، فقد تناص مع الشنفرى المتمرد، والمتنبي النرجسي، وأحمد شوقي القومي، وجورج جرداق العاطفي الحساس، ومفدي زكرياء الثوري، وكل واحد من هؤلاء الشعراء ترك بصمته الخاصة في إبداعات الغماري.

لقد تنوعت تقنيات التناص ومستوياته في شعر الغماري، وكان في أغلب تناصاته منتجا لدلالات جديدة خاصة به، لأنه شاعر متصل بواقعه كثيرا، ويتفاعل مع كل أحداثه الإيجابية والسلبية في وطنه الأصغر والأكبر، وما امتياحه من لغة السابقين إلا لكسر جمود اللغة من جهة، وإبراز المفارقات بين الماضي والحاضر من جهة أخرى.

لقد حقق الغماري أهم جماليات التناص الأدبي ألا وهي استحضار درر الشعر العربي من كل عصوره، وبعثها في حلة جديدة، من أجل تأكيد استمرارها كإبداع لا ينضب أبدا، بل يتجدد باستمرار.

الفصل الخامس
التناص التاريخي

توطئة

كان التاريخ ولا يزال منذ أن وجد الإنسان على الأرض مصدرا ثريا من مصادر المعرفة الإنسانية، ومخبرا صادقا لتجارب البشرية ومعرضا حافلا بالدروس والعبر، يطالعه الناس بشغف زائد، ويروون حكاياته بمتعة حينا وحسرة حينا آخر، ويستلهمون منه طرائف الأحداث ويعيشون بكل كيانهم أجواءه الغامضة، ويحلقون في سموات الخيال وهم يسترجعون أسماره. وللشعراء معه قصة حب لا تنتهي، وعلاقة وثيقة يخصبها الإبداع وتنمِّيها الموهبة، فهو عندهم يشبه مغارة علي بابا المليئة بالكنوز والعجائب، يستلهمون منه ما يُغْنِي تجاربهم الوجدانية بالمعاني، وما يثري قاموسهم الشعري بالإيحاءات والرموز التي تزيّن جيّد قصائدهم، وما يبعث فيه على التأسي والاعتبار.

وتنبئنا التجارب الإنسانية أن الأدباء كانوا على الدوام يحترفون السفر عبر التاريخ عندما يضغط عليهم الواقع بسبب الفساد السياسي أو الاحتلال الأجنبي أو غيره من الظروف القاهرة، فيستلهمون منه الوقائع المجيدة، وملامح الشخصيات الإيجابية، ويستدعونها في إبداعاتهم لتكون نجوما تهدي الحائرين في ليالي الخطوب المدلهمة، وبلسما يشفي الجراح المتألمة من الانهزامات المتتالية التي تعاني منها الأمة، على أمل أن ينبلج فجر جديد يعيد إحياء الماضي التليد الحافل بالانتصارات، لذلك فليس"غريبا لجوء الفنانين إلى معين التاريخ في عصور التردي والإحباط، إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثا عن المثل الأعلى، ورغبة في التعويض العاطفي، وربما رهبة من وطأة زمن العجز الذي يحياه، وهروبا إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيدا، أو مثاليا بالقياس إلى الحاضر"[1].

وعلاقة الأدباء بالتاريخ لا تظهر في سرد أحداثه وتصوير شخصياته وكشف ملابساته بشكل فج ومباشر، بل إن هذه العناصر تتمفصل داخل النص، وتتلبس عناصره المختلفة عبر اللغة المعبرة، والصورة الموحية، والرموز الثرية التي يوظفها الشاعر مستغلا قابلية التاريخ للقراءة والتفسير والتأويل، إذ أن: "الأحداث والشخصيات

[1] قاسم عبده قاسم ،"الشعر والتاريخ"، مجلة فصول، مج3، ع2،1983، ص236 .

التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إن لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى. فدلالة البطولة في قائد معيَّن، أو دلالة نصر في كسب معركة معينة، تظل وبعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة، وأحداث جديدة، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمل تأويلات، وتفسيرات جديدة"[2].

وللتاريخ بطوله، قديمه وحديثه، حضور مشهود في دواوين الغماري، و يظهر شغفه بأحداثه وشخصياته واضحا في قصائده، ولا يكاد ينفك عنه، إذ يجد فيه حبال وصل تربط الحاضر بالماضي برباط وثيق، وكأن الحياة تكرر نفسها، وكأنّ سجلّ التاريخ شاهد صادق على أن الصراع بين الحق والباطل سيظل أبديا سرمديا تتغيّر بيئاته وأزمنته وشخوصه، وتتشابه معاركه المصيرية؛ فكلما تكاثفت المصاعب والمصائب، غاص الغماري في عمق التاريخ الإسلامي يستمد منه الأمل والقدرة على المقاومة والتحدي، ففاضت نصوصه الشعرية بالحمولات والحوادث التاريخية المكتنزة بالدروس والعبر لتعبِّر عن مواقف الشاعر الفكرية والأيديولوجية مما أتاح له أن "يخلق تمازجا بين الحركة الزمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة فيما يشبه تواكبا تاريخيا فيومئ الحاضر إلى الماضي"[3].

وقد توزع هذا الحضور التاريخي في أشعاره على مستويات عديدة، كان للتاريخ الإسلامي بشخصياته وأحداثه نصيب الأسد فيها، يليها التاريخ الإنساني العام القديم والحديث، وسأوضحها كما يلي:

المبحث الأول: التناص مع التاريخ الإسلامي

المبحث الثاني: التناص مع شخصيات تاريخية متنوعة

المبحث الثالث: التناص مع شخصيات حديثة

[2] علي زايد العشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 120.
[3] رجاء عيد ،لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص201.

المبحث الأول: التناص مع التاريخ الإسلامي

التاريخ الإسلامي في قصائد الغماري شعلة من ضياء بشخصياته وأحداثه، وهو عنوان على العزة والنصر والتمكين، ومعرض للفضائل والمحامد والشموخ، وواحة ظليلة تنسمت فيها البشرية معاني الرحمة وعاشت في كنف الأخلاق الحميدة. وقد شغف بأبطاله ورموزه، وهام بمحطاته العامرة بمواقف الشرف والإنجازات الحضارية المشهودة. لذلك حفلت دواوينه بالومضات التاريخية الكثيرة التي تستحضر أحداثه وشخصياته وتسقطها على الواقع المعاصر.

والمتصفح لدواوين الغماري تقابله كوكبة من الشخصيات والأحداث الإسلامية التاريخية الخالدة التي ظلت على مر العصور وكر الدهور رموزا مضيئة توحي بالهيبة والقوة، يستأنس بها وهو يصوّر مأساة أمته، ويرسم فصول سقوطها ومظاهر هوانها. وقبل أن نستعرض أهم هذه الشخصيات والأحداث ونوضح أساليب تناصها مع أشعاره وجماليات هذا التناص يجدر بنا أن ننبه إلى ظاهرة بارزة في أشعاره لا تخطئها العين وهي الحضور القويّ والمتكرر لشخصيات آل البيت، فهي تحتل مساحة واسعة، يستحضرها الشاعر في مواطن كثيرة حيث يستدعي المقام استلهام معاني الطهر والخلق الرفيع والبطولة والتضحية في سبيل القيم العليا والمبادئ السامية، والثورة على الفساد بجميع أنواعه وأشكاله، والتمرد على الطغيان والاستبداد، وكل ما تحمله الشمائل الحميدة من سمات. وفيما يلي تفصيل لذلك:

1 .الحسين وكربلاء:

تبرز شخصية الحسين بن علي[4] رضي الله عنهما بروزا واضحا في دواوين الغماري حتى أنه سمّى ديوانا كاملا من دواوينه باسمه "بين يدي الحسين"، وتحظى في أشعاره بمكانة خاصة وتحتل مساحة متميزة فيها، وتظهر كشخصية رمزية تحمل كما كثيفا من المعاني والدلالات، ولذلك نجدها مبثوثة

[4] أنظر سيرته في: محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء،تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، الرياض، ط 11 ،1996، ج3، ص 280 إلى 321 .

بكل أبعادها في أشعاره جميعا، فهو لا يفتأ يستحضرها في شتى المناسبات، حتى أن وجودها طغى على وجود الشخصية الأولى في آل البيت وهي شخصية علي بن أبي طالب رضي الله عنه.

ومأساة الحسين ترجمة حية لمأساة البشرية على مر العصور: "وفي مأساة الحسين أنواع شتى من مآسي الإنسان: في جو القيظ، والعطش، والقسوة، والقتل الجماعي، وحزّ الرؤوس، هناك مأساة الجنون البشري، ومأساة الخيانة، ومأساة القتل المجاني وكذلك مأساة المروءة والفضيلة..." [5]، كما غدا الحسين رمزا في كل زمان ومكان للتضحية من جهة، والخذلان من جهة أخرى، وبذلك "أخذ هذا الرمز ببعديه التاريخي والشعبي حيّزا في جملة من القصائد، وأصبح النداء باسمه إشارة رمزية للغضب والحزن والشهادة في أعلى أبعادها الدينية والشعبية معا في سبيل الموقف"[6].

لقد أعطى مقتل الحسين بتلك الطريقة الشنيعة حياتا مستمرة له فأضحى حيا في وجدان الجماهير عبر التاريخ، كغيره من الشخصيات الثائرة الأخرى، التي باتت تشكل النماذج السامية للوجدان الجماعي، وها هو الغماري يشتغل على تجربتها ليسقطها على عصره يقول:

وَدَمُ الحُسَـــيْنِ عَلَـــى طَهْـــرَانَ مُرْتَسِـــمٌ
جِيـــلٌ جوَانِحُـــهُ عَـــزْمٌ وَإِيثَـــارُ[7]

يتحقق التناص في البيتين السابقين من خلال استدعاء "دم الحسين" الذي يرمز إلى الثورة على الظلم ومحاربة الطغيان كما يحمل في طياته معاني العزم والإيثار والإيمان بالقضية إلى آخر نفس، ليحتج به على أن الثورة الإيرانية ثورة حق وعدالة، أيضا وثورة ضد ظالم مستبد عاث في الأرض فسادا، وهي مستوحاة من ثورة الحسين العادلة وتمرده، وثوارها قد باعوا الدنيا وآثروا الشهادة في سبيل تحقيق هدفهم وكلهم

[5] عبد الرزاق عبد الواحد، الحرّ الرياحي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط 1، 1982 م، ص 7.
[6] خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمّان، ط 1، 1409هـ - 1989م ، ص 183.
[7] الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 102.

عزم ويقين. أما عن توظيف الموروث التاريخي هنا فقد جاء لأهداف فنية، وأخرى معرفية دلالية؛ لأن تواجد النص التاريخي في هذا المقطع الشعري دلالة على الروافد الثقافية التي كونت الشخصية الإبداعية للشاعر.

ويظل دم الحسين يتردد في أشعار الغماري مستلهما منه كل ما يختلج في نفسه من ثورة وثأر وتمرد على الظلم أينما كان وتوق كبير إلى الحرية، وكأن موت الحسين عنده أدعى إلى التأسي من حياته، يقول في قصيدة "ثورة وشاعر":

بِـــــدَمِ الحُسَـــــيْنِ أَرُودُ فَجْـــــرِي صَـــــاهِلاً
سَـــــيْفًا، وَأَرْفُـــــضُ وَ التَسَـــــكُّعُ كَـــــافِرُ[8]

بل إنه يعترف بقوة أن دم الحسين هو الذي يشكِّلُ ملامح المقاومة، ومنه يستمد الثائرون روح الصمود والتضحية ومواجهة الباطل ومقارعته والصبر على جبروته وبغيه:

وَدَمُ الحُسَـــيْنِ يَثُـــورُ عَبْـــرَ دِمَائِنَـــا مَطَـــرًا .. يَقِينًـــا
كُنَّـــا بِـــهِ .. وَبِدُونِـــهِ تَـــأْبَى المَلاَمِـــحُ أَنْ نَكُونَـــا[9]

واستدعاء الغماري لشخصية الحسين بالذات في مواقف التضحية والفداء والمقاومة إنما مرده لما تتميز به هذه الشخصية من شهرة تاريخية متفردة ومواقف تميزها عن غيرها، حيث يمكِّنها ذلك من قدرتها فنيا للتعبير عن رؤية الشاعر وتجسيد مواقفه، فيتعلق الأمر إذن بشخصية مركزية، تشكل محور العمل الإبداعي التي تتوافر

[8] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 48.
[9] المصدر نفسه، ص 84.

فيه معظم إمكانيات الاستدعاء والتناص[10]، وهذا التوظيف التاريخي يحقق الاندغام بين التجربة السابقة والتجربة المعاصرة، فالغماري استحضر فضاء الشخصية وفضاء العصر ليلتقيا عند إنسانية التجربة بكل ما تحتويه من مأساة وظلم وتضحية وبذل، وكأن لا حدود زمنية لأي منهما.

ويتكأ الشاعر مرة أخرى على شخصية الحسين:

زَرَعُـــوا الجَفَـــافَ المُـــرَّ .. وَاغْتَـــالُوا المَوَاسِـــمَ وَالغِـــلاَلاَ
وَبَنَـــوْا عَلَـــى إِرْثِ الحُسَـــيْنِ حَضَـــارَةً تَهَـــبُ الضَّـــلاَلاَ
بِاسْـــــمِ التَقَـــــدُّمِ أَمْطَـــــرُوا أَيَّامَنَـــــا آلاً .. وَآلاَ
نَـهَبُـــوا الـــدُّرُوبَ وَأَلْحَـــدُوا فِـــي الـــدَّرْبِ وَاغْتَـــالُوا الظِّـــلاَلاَ[11]

إن التوظيف الحسيني هنا ذو صبغة احتجاجية على الواقع الإسلامي؛ فالغماري يحتج بالحسين كونه الوريث الشرعي للرسالة الإسلامية بكل ما تحمل من الحق والخير والعدل والمقومات الحضارية السامية التي تسعد البشرية، على تيار قويّ مضاد للحضارة الغربية التي تمجّد الشهوة، وتدعو إلى الضلال، وتنشر الكفر، وتنصر الفساد وتغتال روح الإنسان وعقله وقلبه وكل شيء جميل فيه ؛ فقدرة الفنان تتجلى في تمكنه من إخضاع ما يستمده من التاريخ لمنطق العصر وبعث الحياة فيه ، ليعطينا مفهومه للحياة الذي يتقمص تلك الشخوص التي يرسمها ويبعثها لتدلنا على المعاني الجديدة التي يرددها [12].

تمتاز شخصية "الحسين" بالكثافة والتركيز والدسامة، لذلك حظيت باهتمام خاص وحازت على مساحة واسعة ومتنوعة من التناصات في أشعار الغماري، وهنا يواصل

[10] أنظر: رجاء عيد ، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص112.
[11] الغماري ، خضراء تشرق من طهران، ص 123.
[12] محمد جواد حبيب البداني وسجى سالم حسين ،تجليات أنليل في الشخصيات الأسطورية والتاريخية في الشعر المسرحي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2015، ص89.

الإشارة إليها في معرض تهجمه على الوزير الإيراني شابور بختيار الذي كان يعدُّ العدة للانقلاب على الثورة الإيرانية، يتوعده الشاعر بأن الرد عليه سيكون قويا وحاسما، وأن الثورة تستمد قوتها وثباتها واستمراريتها من سيف حسيني يستلهم صموده وعنفوانه وزخم المقاومة فيه من جرح الحسين عليه السلام، ومن ضيائه يصوغ فجر الأمة الجديد:

سَـــيْفٌ حُسَـــيْنِيٌّ الـــرُؤَى مُتَوَاثِـــبٌ بُعْـــدًا مَدِيـــــــــــــدَا..
مِـــنْ عُمْـــق أَعْمَـــاق الجِـــرَاحِ يَصُـــوغُنَا فَجْـــرًا جَدِيـــدَا[13]

يستدعي الشاعر الحسين وجراحه مرة أخرى ليسقطها على الشعب الإيراني الذي كان يعاني الظلم وسلب الحقوق من حاكم مستبد باع ضميره وإنسانيته، إنه الصراع الأزلي بين الحق والباطل الذي لن يزول إلى أن يرث الله الأرض وما عليها، و هذا الاستلهام لهذه الشخصية الماضية ليس مجرد سرد تاريخي لسيرتها التي انتهت، وإنما محاولة لإيجاد الرابط بينها وبين التجربة الخاصة للشاعر وموقفه منها "فتوظيف شخصية الحسين محاولة لصياغة حوار بين زمنين متباعدين لحالتين قديمة ومعاصرة ضمن رؤية جديدة، وصياغة فنية للتعبير عن موقف نضالي يقدم من خلاله إحساس الغضب والألم باعتبارهما محفزين للناس على الثورة "[14].

وهناك جانب آخر من جوانب حضور شخصية الحسين في أشعار الغماري، وهو اقتران ذكره في مواضع كثيرة بذكر الخليفة الأموي يزيد بن معاوية[15]، وكأنهما نقيضان متقابلان، فالأول يمثل الشرعية والشريعة والعدل والحق، بينما يمثل الثاني الجور والفساد والانغماس في الشهوات واغتصاب السلطة والظلم والاستبداد. وتصور لنا أشعار الغماري الأول ملكا غير متوَّج في الواقع وإن كانت قصائده تضع التاج على

[13] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 115.
[14] أنظر: خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، ص183.
[15] راجع سيرته ومواقفه مع الحسين عليه السلام في: قيد الشريد من أخبار يزيد، محمد بن طولون، تحقيق: محمد زينهم محمد عزب، دار الصحوة للنشر، القاهرة ، ط 1، 1986م، ص 38 - 40.

رأسه من خلال الحضور المكثّف بوصفه صاحب الشرعية في تولّي الخلافة، بينما تصور لنا الثاني ملكا متوَّجا في الواقع وإن كانت أبيات الغماري الشعرية تخلع عنه تاج الخلافة، لأنه ملك غير شرعي انتزع السلطة بالسيف والذهب المتلألئ[16].

ويختصر ذلك كله، قوله في قصيدة "قتلوك" :

فِـــي كُـــلِّ كَوْكَبَـــةٍ "حُسَـــيْنٌ" فِـــي كُـــلِّ مَجْـــزَرَةٍ "يَزِيـــدْ"
وَنَظَـــلُّ نَهْتِـــفُ يَـــا "حُسَـــيْنُ" نَظَـــلُّ نَرْثِـــي .. يَـــا شَـــهِيدْ[17]

لقد تبدت فاعلية التناص في المقطع السابق من خلال المماثلة بين يزيد الأمس ويزيد اليوم الذي يمثله كل حاكم جبار فاسد، وبين حسين الأمس وحسين اليوم الذي تمثله كل الشعوب المظلومة التي سلبت حقوقها، وفي هذا محاولة لتفسير تصرفات حاضرة بواسطة الذاكرة لتبرير الحاضر، وهذه التقنية تجعل المتلقي يسهم من قريب أو بعيد في شرح المعاني وتأويل الدلالات التي يوحي بها النص[18].

وفي غمرة انتصاره للثورة الإسلامية في إيران، ومهاجمته لأعدائها الذين أرادوا وأدها في المهد وإعادة زمن الشاه وطغيانه، يستحضر الغماري شخصية الحسين مرة أخرى :

ثَـــارَ الحُسَـــيْنُ فَمُـــتْ بِـــدَائِكَ .. مُـــتْ بِغَيْظِـــكَ يَـــا يَزِيـــدْ

ثَـــارَ الحُسَـــيْنُ .. وَفِـــي يَدَيْـــهِ النَّـــارُ . وَالأَمَـــلُ الجَدِيـــدْ[19]

[16] أنظر: أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص295.
[17] الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص96.
[18] أنظر: سعيد سلام، التناص التراثي .الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد .الأردن، ط1، 2010، ص347.
[19] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص85.

إن الحسين هنا معادل موضوعي للشعب وثورته بكل ما فيها من عنفوان وحق ورغبة في مستقبل أفضل، ويقابله بيزيد المعادل الموضوعي للظلم والجبروت والاستبداد، مؤكدا أنه من المستحيل أن يستطيع يزيد إطفاء ثورة الحسين والقضاء عليها. فالآن لم تعد الشخصيات التاريخية " الحسين و يزيد" تؤدي معناها التاريخي بحرفيته وإنما تؤديه وفق السياق الشعري الذي وظفت فيه، وما يشع منه من دلالات ومعان جديدة تعبر عن مضامين ومواقف معاصرة، والمتلقي يحاول استخراج هذه المعاني والدلالات انطلاقا من معناه التاريخي الأول[20]، ويغدو استحضار تلك الشخصية رمزا لتلك الفكرة أو المعنى أو القضية، تستوعبها وتحتويها، فاستدعائها آنذاك يختصر مساحات كبيرة من التعبير في وقت قصير.

وفي موضع آخر يتبدى التناص الإشاري أيضا حين يصور يزيد على أنه رمز للحاكم المستأثر الذي يحكم بقوة الحديد والنار والقهر، ويفرض منطقه الذي يتصرف في القيم والمبادئ بحسب ما تملي عليه مصالحه، فيقلب موازينها ويصبح الحق عنده باطلا، والمعروف منكرا، والثورة على الظلم مروقا وتمردا:

أَوْدَى يَزِيـــدُ ولَـــمْ يَـــزَلْ سُـــلْطَانُهُ فِي الـــنَّفْسِ مَـــا يَـــأْمُرْ بِـــهِ يَتَـــقَرَّرِ
لَكَ مَـــا تَشَـــاءُ .. فَقُـــل حُسَـــيْنٌ مَـــارِقٌ فَالنَّـــاسُ قَيْـــدُ الحَـــاكِمِ المُسْـــتَأْثِرِ

إن الغماري لم يعبر بالألفاظ المباشرة المجردة عن معاني الظلم والقهر، ولم يلجأ إلى الفكرة يفصلها، ولكنه عرض ذلك في أسماء تكتنز بتلك المعاني وتحيل إليها، فرمز الظلم يزيد ورمز التضحية الحسين وغيرهما، وهذا لا يخدم الجانب الدلالي في النص فقط بل يساهم مساهمة فعّالة في التشكيل الجمالي للنص الشعري عن طريق بناء جسر زمني يتواصل من خلاله الماضي بكل حمولاته ودلالاته، والحاضر المتداعي بالنسبة للشاعر.

[20] أنظر: سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص337.

وتتكرر هذه المعاني في قصيدة "اعترافات عاشق":

أَتَيْــتُ الحَيَــاةَ .. كَــأنِّي (حُسَــيْنٌ) وَدَهْــرِي (يَزِيــدْ)
فَبَــيْنَ الزَّمَــانِ وَبَيْنِــي صِــرَاعٌ قَــدِيمٌ جَدِيــدْ[21]

فالشاعر حينما يصور نفسه كأنه الحسين في طهره وعفته وترفعه عن الدنايا وطلبه للحق ومقاومته للباطل، وكأن زمنه الفاسد الراكب موجة الضلال والانحراف والانحلال يزيد بكل ما يكتنزه هذا الاسم من الدنايا والآثام إنما "يمزج واضحا متعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية واحدة"[22]، وهنا تتوحد التجربتان الماضية والآنية من خلال العناصر المكونة لها : فعناصر تجربة الشاعر والحسين هي "الخيبة وضياع الحقوق و الغربة بين الأهل"، أما تجربة الدهر ويزيد فعناصرها هي "الفساد والاستغلال والظلم والقهر"، والشاعر باستلهامه من التاريخ عرض هذه الصورة التشبيهية السلبية للواقع المليء بالمشاهد المخزية والتي ما زالت تتكرر حتى اليوم وكأن التاريخ يعيد نفسه، وقد استطاع الشاعر تحقيق المعادلة الصعبة بين الوضوح والرمز والبساطة والعمق والمباشرة والإيحاء.

وتتعمق هذه الدلالات السلبية أكثر في قصيدة "عين اليقين" حين يعتبر الغماري تراجع الحق في هذا الزمن وانطماس معالمه وذلة أهله موتا للحسين، وانتصارا ليزيد رمز كل شر وكل ظلم:

قَتَلُــوا حُسَــيْنًا يَــا يَزِيــدُ فَــنَمْ عَلَــى حُلُــمٍ رَغِيــدْ
بَــيْنَ السَّــبَايَا وَالضَّــحَايَا وَالمَطَــارِفِ وَالحُشُــودْ[23]

[21] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 30.
[22] أحمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، دار المعارف، 1985، ص90.
[23] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 90.

لقد استغل الشاعر هاتين الشخصيتين ليعري بهما الواقع المتردي للأمة، وفضحه عن طريق المماثلة بين الماضي والحاضر، وهذا الحنين المشوب بالحزن الذي يستدعيه النص المعاصر من تجربة الحسين ويزيد إنما ليحولها إلى تجربة جديدة وطاقة إيحائية، وإلى لوحة إسقاطيه لعناصر الظلم والقهر والحق والشهادة، عن طريق الاستعانة بالتاريخ لإبراز الوضع العربي الراهن، والتحريض عليه دون خطابية أو بلاغة أسلوبية بل بلغة بسيطة مشحونة بالمعاني والصور.

وحين يستحضر واقعة كربلاء ويصوّر فاجعتها لا يحصرها في زمانها بل يمدّ من تأثيراتها لتنسحب على كل الأزمنة والأمكنة وتتحوّل إلى مأساة تتكرر مع كل الشرفاء، ويتكرر معها غدر الغادرين ومكر الماكرين وخيانة الجبناء والوصوليين، ويُخْذَلُ الحق على أيدي الرعاع والدهماء لإرضاء أسيادهم والحصول على الغنائم:

قَتَــلَ ابْــنَ فَاطِمَــةَ الرِّعَــاعُ لِحَــاكِمٍ زُلْفَى .. وَبَعْــضُ القَتْــلِ كُفْــرٌ مُحْكَــمُ
"أَوْقِــرْ رِكَــابِي" .. لاَ نَــزَالُ نُعِيــدُهَا كَلِمًــا وَقَــدْ تُــرْوَى العِظَــاتُ وَتُكْــتَمُ
"إِنِّــي قَتَلْــتُ ابْــنَ النَّبِــيِّ" .. وَرُبَّمَــا يُــؤْذَى النَّبِــيُّ بِدِينِــهِ أَوْ يُــرْجَمُ[24]

يقع التناص هنا عبر الإحالة إلى ما حصل في كربلاء الشهيرة من الفظائع، وهو تناص اقتباسي من خلال عبارتي "أوقر ركابي" و"إني قتلت ابن النبيّ" اللتان قالهما الشقيّ الذي حزَّ رأس الحسين. يقول الطبري مؤرخا لهذه الواقعة: "وخرج بسيفه فقاتل حتى قُتِلَ. قتله رجل من مذحج، وحزَّ رأسه وانطلق به إلى عبيد الله وقال:

أَوْقِــرْ رِكَــابِي فِضَّــةً وَذَهَبَــا فَقَدْ قَتَلْــتُ الــمَلِكَ الــمُحَجَّبَا
قَتَلْــتُ خَيْــرَ النَّــاسِ أُمًّــا وَأَبَــا وَخَيْــرُهُمْ إِذْ يَنْســبُونَ نَسَــبَا

[24] الغماري، قصائد منتفضة، ص 75.

وأوفده إلى يزيد بن معاوية ومعه الرأس فوضع رأسه بين يديه"[25].

إنه تناص اقتباسي تام تجسد في عبارة " أوقر ركابي" التي نقلها الشاعر كما وردت في النص الأول دون تحوير، وتناص اقتباسي محور آخر تجلى في جملة " إني قتلت ابن النبي " التي تلخص معاني عجز البيت الأول وكامل البيت الثاني ليتناسب والسياق الشعري، وقد تم توظيف هذان النصان بتقنية استدعاء شخصية قاتل الحسين – شُمَّر بن ذي الجوشن– بواسطة اقتباس بعض أقوالها لا باسمها؛ لأن الشاعر رأى أنه ليس من المهم استدعاء صاحب النص، بل المهم هو النص التراثي كقيمة فنية مقتبسا حرفيا أو محورا ليتلاءم مع تجربته الشعرية [26].

يفجر الغماري باستدعائه لموقعة كربلاء طاقات تعبيرية ودلالات أكثر عمقا وإيحاء، فهو يصور تجربته الشعرية بألوان من الجمال والمأساة معا، ويستدعي حادثة مقتل الحسين ليسقطها على الشعب العربي ورموزه المناضلة الأبية التي مازالت تعاني التضييق على حريتها وسلب حقوقها والموت تحت التعذيب في المعتقلات، فجراح الحسين لم تلتئم بعد وهي تنزف منذ ذلك الوقت، ومازالت الرؤوس تقطع في "كربلاءات " أخرى باسم حفظ النظام وغيره. أما عن فاعلية التناص هنا فتتجلى في توظيف الشاعر للشخصية التاريخية وظروفها الموضوعية توظيفيا محددا يخدم موقفه الشعوري، ويبدو تعالق الغماري مع هذا الحدث ومجرياته تعالقا عميقا يلاءم طبيعة تجربته فيضفي عليها هالة من القدسية من خلال الاندغام بين التاريخ و الماضي.

ومن نماذج التفاعل النصي مع النص الحسيني الغائب الحاضر ما جاء من تصوير للواقع المرير الذي آل إليه الإنسان العربي و المسلم:

قُــمْ يَــا إِمَــامُ تَــرَى ابْــنَ قَاتِلَــكَ المُتَــوَّجَ وَ الإِمَامَــا
وَتَــرَى الأُلَــى غَــابُوا إِذَا سُــئِلُوا يُحِلُّــونَ الحَرَامَــا[27]

[25] محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ،1407هـ، ج 4، ص 293.
[26] أنظر: علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، ص196.
[27] الغماري، بين يدي الحسين، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، ط 1 ،1992، ص23.

يخاطب الغماري في هذا البيت شخصية الحسين بواسطة تقنية الحديث إلى الشخصية عن طريق ضمير المخاطب المستتر "أنت"، إذ يشكو إليه هذا الزمن الفاسد الذي انقلبت فيه الموازين فأضحى الباطل حقا، والمجرم بريئا؛ فالقتلة والمفسدون والطغاة الذين تجرؤا وسفحوا الدماء الزكية في الماضي، ها هم ورثتهم يجلسون على عروش أمتنا ويحكمون، بل إن المعتدين وسالبي الحقوق والحياة هم أئمة هذا العصر الذين يشرعون القوانين والنظم وهم أول المارقين عنها، فكيف تستقيم الدنيا والدين؟ وكيف تتحقق عدالة الله في الأرض إن كان الذئب راعيا للغنم؟.

والشاعر هنا لم يستدع اسم الحسين مباشرة، وإنما استدعى الشخصية بأحد ألقابها المتعددة وهو "الإمام"، وإن كان لقب الإمام هنا يوازي اسم الحسين في الشهرة والذيوع، إلا إن للّقب فضلا على الاسم المباشر كما سبق الذكر في كونه يحمل إشارة تعيين وتوصيف، فيتحدد المعنى المراد من الشاعر أكثر وهو صفة الإمامة بالذات في شخصية الحسين لتبرز المفارقة: إن من قتلوا إمام الحق والعدالة يؤموننا اليوم لينصروا بيننا الحق والعدالة!.

ويظل الاشتغال على شخصية الحسين على مدار دواوين الغماري استيحاء لدلالات المقاومة والصمود، تثير مأساته الأسى بقدر ما تثير شجاعته وحزمه الأمل في غد أجمل، لأن فصولها ستتكرر حتما كلما التقى الحق والباطل:

تَعَالَوْا ..

فَمَا زَالَ دَمْعُ القُرُونْ

وَمَا زَالَ غَدْرُ القُرُونْ

وَسَيْفُ (عَلِيٍّ)

وَزَيْفُ (أُمَيَّهْ)

وَمَا زَالَ فِي الدَّرْبِ وَرْدُ (الحُسَيْنْ)

وَشَوْكٌ تَعَهَّدَهُ (ابْنُ سُمَيَّة) ![28]

[28] الغماري، قراءة في آية الجهاد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1400هـ - 1980م، ص 15.

لقد انهزم الحسين ولم تحقق ثورته آمالها ومرد كل هذا إلى زمنه الفاسد، الذي تقاذفته خيانات الحلفاء من جهة ، وجبروت الأعداء من جهة أخرى، وليس لقصور في الإيمان بالمبدأ والهدف، إلا أن الغماري جعل الحسين ينتصر مع كل انتصارات الأحرار في العالم التي هي تتويج لجهوده وفكره الثوري؛ فهو حينما حاور النص الحسيني الغائب لم يوظفه توظيفا خاما صامتا بل وظفه بدلالة جديدة تلاءم فهمه وقراءته لهذا التاريخ، فهو لا يعتبر الحسين شخصا مهزوما بل قائدا منتصرا؛ لأن مقتله بتلك الطريقة الشنيعة دفاعا عن مبدئه بث النور في النفوس المدلهمة من الظلم والقهر كما الزيت في فتيل السراج، ودمائه الشهيدة التي روت صحراء كربلاء أمدت الأجيال اللاحقة بروح الثورة والتمرد على الطغاة، ورفض الذل ونصرة الحق مهما قويت شوكة العدو، إذن لقد انتصر الحسين وفكره في رأي الشاعر ولو بعد حين.

إن النصوص الشعرية السابقة نستشف من مضمونها أكثر من بعد تعبيري، فالشاعر يستحضر تجربة الحسين إغناء لفكرته، وهو يخاطب الوطن العربي حتى يتخذ من تمرده شعارا وقدوة ليخرج من تخلفه باحثا عن الحرية والعدل، ويسقط تجربته على كل الأحرار الذين اتخذوا من نضاله مثالا لهم للتمرد على الظالمين، كما أن الشاعر يحشد الثنائيات المعنوية المتقابلة لتساهم في خلق بنية تعبيرية تصويرية تتضافر مع بقية البنى في خلق النسيج الكلي للقصيدة، فالظلم يقابله العدل والانهيار يقابله النهوض والأنانية يقابلها الإيثار...وهذا التفاؤل والتباين بين النقيض ونقيضه يولّد نوعا من الحركة الداخلية، ويوحي بالمخاض الذي ينبثق منه الخلاص، ولعل الصراع بين الأضداد في معاني النصوص وصوره يجسد ذلك الصراع الدائر بين الجماهير العربية المقهورة وجلاديها من حكام ظالمين.

2 . علي بن أبي طالب وخيبر:

وتأتي بعد الحسين شخصية أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضي الله عنه، والذي تتناص شخصيته مع أشعار الغماري لتوحي بمعاني البأس والشجاعة وتحدي الباطل، وتبشر بالنصر الآتي رغم الجراح والآلام كما حصل في

غزوة خيبر[29]؛ حينما جاءت بشائر النصر بعد طول الحصار والضيق، لذلك كان رمز السيف (سيف ذي الفقار) مقرونا على الدوام بهذه الشخصية لا يكاد يفارقها، يقول في قصيدة "خضراء تشرق من طهران" مستحضرا سيف علي:

اضْـــرِبْ بِسَـــيْفِ عَلِـــيٍّ فِـــي مَـــوَاقِعِهِمْ
وَإِنْ تَمَلْمَـــلَ مَسْـــلُوبُ الخُطَـــى .. شَـــاهُ[30]

يقوم التناص في المقطع السابق على استلهام شخصية الإمام علي بن أبي طالب، وملامحها المتفردة، ومتعلقاتها، خاصة سيفه الشهير الذي تعددت الروايات حول مصدره؛ فقيل نزل من السماء إلى النبي صلى الله عليه وسلم وقدمه لعلي بن أبي طالب، وغيرها من الروايات الأخرى التي طبعت هذا السيف بالقداسة منذ البداية، كما يعد سيفه أول سيف في الإسلام؛ فهو لم يشهر في باطل أبدا وإنما كمدافع عن الحق فقط، ليعبر به الغماري عن زخم الثورة الإيرانية واندفاعها وقوتها وقدرتها الشعبية على اكتساحها لكل مظاهر الاستبداد والفساد التي يمثلها الشاه.

وكان لهذه الاستدعاء دور في إثارة انتباه القارئ من جهة وفي تجلية المعنى والإضاءة عليه من جهة أخرى؛ فالدلالات المعاصرة التي عبر بها الشاعر من خلال سيف علي مطردة مع الدلالات التراثية له؛ فالثورة الإيرانية بالنسبة للغماري ثورة عدالة وحق قامت ضد الباطل والطغيان تماما مثل سيف علي بن أبي طالب الذي لم يرفع قط إلا من أجل نصره الحق ونشر قيم الإسلام، كما استمدت منه هذه الثورة أيضا قوة العزيمة والبطش بالأعداء لِيَلِي ذلك النصر الأكيد، فالشاعر هنا "يريد إيصال رسالة عن أحداث معاصرة بلبوس تاريخي"[31].

[29] أنظر: أبي الفداء إسماعيل بن كثير، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة، بيروت، 1982، ج33، ص344 وما بعدها.
[30] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 118.
[31] محمد جواد حبيب البدائي وسجى سالم حسين، تجليات أنليل الشخصيات الأسطورية والتاريخية في الشعر المسرحي، ص77.

والغماري لم يتحرج من استغلال مادة "سيف علي" وما تشيعه من دلالات القوة والبطولة والنصر، ويعيد توظيفه فنيا ليتساوق وحالته الشعورية:

آتِيكَ مِنْ بَوَّابَةِ الشُّرُوقْ
وَجْهًا مِنَ الأَصَالَةِ المُمْتَدَّةِ العُرُوقْ
سَيْفُ "عَلِيٍّ .. فِي يَدِي" و"دَرَّةُ الفَارُوقْ"
آتِيكَ ..
فِي قَصَائِدِي الرُّعُودُ وَالبُرُوقْ
وَأَتْرُكُ النَّاعِينَ فِي تَغْرِيبَةِ اليَسَارْ[32]

فهو في هذه الأبيات يعمق تلك الدلالات أكثر باستحضار متعلقة أخرى إلى جانب "سيف علي" وهي "دِرَّة الفاروق" رمز العدل والإيجابية في الحياة؛ لأن التاريخ العربي يقوم أساسا على مجموعة من الأيقونات الشخصية التي تقود الأمة إلى مستقبل أفضل كعلي وعمر وغيرهما، ليعبر بهما عن ملامح الحضارة الإسلامية في عراقتها وسموها وقدرة دستورها – الإسلام– على التأقلم والتكيف مع كل زمان ومكان مقارنة بكل أطروحات البشر المشوبة بالنقائص، المتلبسة بالرذائل، وهذه العودة إلى الذاكرة التاريخية الجمعية يروم منها الشاعر إيجاد البديل الإيجابي والاهتداء به في ظل واقع معتم بالظلم، أفلت فيه كل النجوم، فتاه الإنسان العربي المعاصر وظل طريقه.

ومازال "سيف علي" مادة دسمة لأشعار الغماري، وها هو يستحضره أيضا في تصويره لمأساة القدس وخذلان أبناء الأمة لها، وتركها نهبا للعدو الصهيوني:

[32] الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص 23.

وَتُسْـــتَبَاحُ جِيَـــادُ اللَّـــهِ .. لاَ عَجَـــبٌ
فَالسَّـــامِرِيُّ عَلَـــى الجُـــولاَنِ كَـــمْ تَاهَـــا!
يَبِيـــعُ سَـــيْفَ (عَلِـــيٍّ) مَـــنْ يُقَدِّسُـــهُ
وَالقُـــدْسُ يَنْتَعِـــلُ (الحَاخَـــامُ) أَقْصَـــاهَا[33]

لقد حصل التناص في هذا الأبيات بطريقتين:

الطريقة الأولى: وهي طريقة المزج بين الموقفين التراثي والمعاصر في مقطع واحد فتتشابك ملامحهما وتتداخل حتى يعود التفريق بينهما مستحيلا؛ فالعرب خانوا القضية الفلسطينية عندما تخلوا عن السلاح والمقاومة في سبيلها وكأنهم باعوا "سيف علي" الذي غاب عن المشهد – كون علي بن أبي طالب هو بطل معركة خيبر وهو من طرد اليهود منها – وحلا للسامري وأحفاده الصهاينة أن يرتعوا دون وازع ولا رقيب "إنها حالة القهر الذي يمس الفنان الذي يرى رؤاه محطمة، ويرى السيد الحاكم عاجزا عن الصعود إلى ذرى جديدة بالرؤى والسيف معا"[34].

أما الطريقة الثانية: فهي استحضاره لاسم الشخصيات التراثية "علي، السامريّ" دون استحضار العناصر الكاملة التي تكوّن تجربتها السابقة وفي المقابل يسرد ملامح تجربتة الشعرية الآنية المعاكسة؛ فالشاعر استدعى اسم "علي" فقط وترك للمتلقي استذكار مآثره وبطولاته وانتصاراته على اليهود في غزوة خيبر، والتي انقلبت إلى هزائم وخيبات في عصرنا، كما أن السامري الذي حرّق الله عجله، وثبت زيفه وبهتانه، وانهزم شر هزيمة أمام سيدنا موسى وقومه، ثم انهزام أحفاده كرّة أخرى بعد ذلك أمام علي بن أبي طالب قائـــد جيش المسلمين في غـــزوة خيبر، ها هو يختال على

[33] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 19.
[34] خالد الكركي، الرموز التراثي العربية في الشعر العربي الحديث، ص231 .

أراضينا العربية من الجولان إلى لبنان إلى فلسطين دون أن يقض مضجعه أحد إلا من رحم ربي. وهذه الطريقة في التناص مع التاريخي واستدعائه "أنضج فنيا ... وأكثر تمثيلا للتعبير بالموروث"[35]. ربما لأنها تشرك المتلقي في التأويل واستحضار التاريخ.

إن استحضار الغماري للشخصيات الماضية ليحملها مشاعره وأحاسيسه إزاء قضايا بعينها إنما هو مبني على موقفه الخاص اتجاهها، سواء أكانت شخصية إيجابية أم سلبية بالنسبة إليه، ولقد وفق الغماري في هذا التوظيف حين تلائم التراثي مع المعاصر في هذه الأبيات ولم يكن مفروضا أو مقحما عليه، كما أمدّه بطاقات إيحائية كثيرة أغنته فكريا وفنيا .

وتتواصل الرحلة مع شخصية علي رضي الله عنه حين يقول الغماري:

اعْرِضْ سِــلاَحَكَ يَــا جَبَــانُ فَإِنَّمَــا خُلِــقَ السِّــلاَحُ لِحَيْــدَرٍ وَلِعَنْتَــرِ[36]

إن الشاعر في هذا البيت ينعى الضعف العربي وخذلانه للقضية الفلسطينية، ويذكرنا بحكمة المتنبي القائلة "على قدر أهل العزم تأتي العزائم"، فالشجاعة والبسالة والمروءة خلقت لأهلها مثل حيدرة وعنترة الذين تجشما عناء أقوامهما وآمنا بعدالة مواقفهما وبذلا الغالي والنفيس ثمنا لذلك، والتناص هنا تم بواسطة الاتكاء على اللقب "حيدرة" لا على الاسم المباشر "علي" كتنويع من الشاعر في آليات الاستدعاء التي يبدو جليا بأنه "يتخير منها ما يتلاءم مع بنية النص بحيث يكون لآلية الاستدعاء نفسها دور دلالي داخل السياق"[37]، فحيدرة اسم من أسماء الأسد وهو يرمز للقوة والعزة والشجاعة وهو المعنى الذي يرومه الشاعر في بيته.

[35] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص205.
[36] الغماري، قصائد منتفضة، ص30.
[37] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، ص20.

كما يستعير الغماري هذا اللقب "حيدرة" مرة أخرى للتنويه بفصاحة الإمام علي رضي الله عنه وطول باعه في البلاغة وسحر البيان:

إِنِّي أَضِـيقُ عِبَـارَةً عَـنْ وَصْـفِهَا مَنْ لِـي بِقُـسٍّ فِـي البَيَـانِ وَحَيْـدَر[38]

إن الشاعر يوظف هذه الشخصية – علي بن أبي طالب– توظيفا طرديا لمدلولها العام المتعارف عليه وهو الشجاعة والقوة ومحاربة الظلم والبلاغة والفصاحة، فهو يستعير في كل مرة صفة من صفاتها الكثيرة بما يتلاءم مع تجربته وموقفه إزاء الأحداث التي يعبر عنها، وهذا التنويع في المدلولات يخلص الشاعر قليلا من التوظيف النمطي للشخصية في إطار واحد أو مدلول واحد، فتغدو الشخصية متعددة الملامح والإيحاءات بما يتناسب مع السياق الشعري الذي توظف فيه وليست مجرد "مفردة لغوية تحيل إلى معنى واحد"[39].

ثم يوجّه الغماري نصيحة إلى المسلم الذي يريد أن يحرر فلسطين ويستعيدها من أيدي اليهود، ويدلّه على السبيل الأقوم الذي يوصله إلى هذا الهدف النبيل وهو الاعتصام بكتاب الله والسير على خطى حيدرة الذي فتح الحصن اليهودي المنيع في خيبر وقتل "مرحبا" وهو أحد أشد وأشجع فرسان اليهود ومقاتليهم فأثار بذلك الرعب فيهم، قال ابن القيم عن غزوة خيبر ومنازلة علي رضي الله عنه لمرحب: " فخرج مرحب وهو يقول:

أَنَـــا الَـــذِّي سَـــمَّتْنِي أُمِّـــي مَرْحَـــبُ شَـــاكِي السِّـــلاَحِ بَطَـــلٌ مُجَـــرَّبُ
إِذَا الحُـــــرُوبُ أَقْبَلَـــــتْ تَلَهَّـــــبُ

[38] الغماري، قصائد منتفضة، ص 17.
[39] علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، ص294.

فبرز إليه عليٌّ وهو يقول :

أَنَـــا الـــذِي سَـــمَّتْنِي أُمِّـــي حَيْـــدَرَهْ كَلَيْـــثِ غَابَـــاتٍ كَرِيـــهِ الـــمَنْظَرَهْ
أُوفِـــــيهِمُ بِالصَّـــــاعِ كَيْـــــلَ السَّـــــنْدَرَهْ

فضرب مرحبا ففلق هامته وكان الفتح"[40].

يقول الغماري في إيماءة إلى هذه الحادثة التاريخية المميزة التي أصبحت درسا يتعيّن على المسلمين أن يعوه:

لُذْ بِالكِتَـــابِ ولُـــذْ بِحَيْـــدَرَةَ الفِـــدَى تَنْـــدَكُّ "خَيْبَـــرُ" أَوْ يَـــدِنْ لَـــكَ "مَرْحَـــبُ"[41]

إن شاعرنا دائما ما يبحث عن البدائل لهذا الآني المغرق في الضبابية والعبثية، فيسافر عبر التاريخ التليد أملا في إيجاد ما يبشره بميلاد جديد يبعث النماء والخصب في هذا العقم والجدب، وها هو يستدعي شخصيتي "علي ومرحب "ليذكّر المتلقي بالحادثة التي وقعت بينهما ويسقطها على الواقع العربي، إذ هو في أمس الحاجة إلى منازلة كتلك، تقضي على غرور وتكبر اليهود المحتلين، وتطردهم من الأراضي العربية لتعود الحقوق إلى أصحابها، فالتناص هنا تم عن طريق استعارة بعض الأحداث الخاصة في حياة الشخصية وهي غزوة خيبر والأحداث التي صاحبتها لا بواسطة استحضار بعض صفات الشخصية الخلقية، وهذا التنوع في آليات الاستدعاء يجنب الشاعر الوقوع في مزالق التكرار أثناء توظيفه للتراث وحتى لا يوصف بالجمود أيضا.

[40] ابن قيم الجوزية، زاد المعاد في هدي خير العباد، ضبط نصه: شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2009 م، ص 440.
[41] الغماري، قصائد منتفضة، ص 114.

إن هذا الاتكاء المتنوع من الشاعر الغماري على التاريخ سواء من حيث الآليات أو المدلولات، إنما يزوده بمدد ثرٍّ من الرموز والإيحاءات التي تكسب أشعاره صفة الديمومة والبقاء؛ فحين تتكاثف الأحاسيس والمشاعر مع التاريخ بأحداثه وشخصياته وتترجم في نصوص شعرية فإن ذلك يضفي عليها إشراقا يضيء الحاضر ويتزاوج معه.

3 . فاطمة الزهراء:

ويواصل الغماري رحلته في استلهام الذاكرة الجمعية الكامنة في وجدان كل مسلم في محاولة دائبة لإثارته وبعثه، وها هو يستدعي شخصية أخرى من شخصيات آل البيت وهي شخصية فاطمة الزهراء[42] رضي الله عنها لتبث في هذه الدواوين الشعرية ملامح الطهر والعفاف والنسب الشريف والشموخ والإباء، فهو لا يعبر عنها ولكنه يعبر بها عن معان وأحاسيس معاصرة عما يريده من دلالات، واستدعاؤها ليس إيغالا في التاريخ بقدر ما هو تعبير عن مهمة المرأة المسلمة ورسالتها في الحياة.

يقول في قصيدة "حمامتان وبندقية" مشيدا بالطالبة المسلمة، مشبها إياها في شموخها وإبائها وعزة نفسها بفاطمة عليها السلام:

مَـــا أَرْوَعَ النَّظَـــرَاتِ .. يُبْحِـــرُ فِـــي شَـــواطِئِهَا الإِبَـــاءْ
فِـــي عُمْقِهَـــا تَخْتَـــالُ "فَاطِمَـــةُ" وَيَخْتَـــالُ الصَّـــفَاءْ
"بِنْـــتُ البَتُـــولِ" وَأَنْـــتِ يَـــا مَطَـــرُ الضُّـــحَى ..أَنْـــتِ الفِـــدَاءْ
نَاعِيـــكِ لِلْجُـــوعِ السَّـــرَابُ ، وَ أَنْـــتِ لِلْحَـــرْفِ الوَفَـــاءْ
غَنَّيْتُهَـــا لِلْحُـــبِّ قُدْسِـــيَّ الضُّـــحَى .. لاَ لِلْخُـــدُودْ !
وَرَأَيْـــتُ فِيهَـــا شَـــمْخَةَ "الزَّهْـــرَاءِ"، تَكْبِيـــرَ الشَّـــهِيدْ[43]

[42] أنظر سيرتها في: سير أعلام النبلاء، ج2، ص 88 إلى 134.
[43] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 122.

إن التناص في هذا المقطع يقوم على استحضار شخصية السيدة فاطمة ليعبر بها عن تجربته الشعرية، وهذا الاستدعاء تم بواسطة الاتكاء على صيغة الاسم المباشر "فاطمة" بالإضافة إلى الألقاب التي عرفت بها هذه الشخصية مثل "البتول و الزهراء"، واستدعاء هذه الألقاب مقصود لذاته ويختلف دلاليا عن استدعاء الاسم المباشر بما يناسب السياق الشعري؛ فهو يريد أن يوصل الصفات الخُلقية وحتى الخِلقية لهذه الطالبة المسلمة، إنها البتول متفردة عن مثيلاتها تدينا وإيمانا، وهي الزهراء يزهر وجهها بنور الزهد والورع والاجتهاد والعبادة، فهذه الفتاة المميزة التي ذكرته في ملامحها بزهرة النبي صلى الله عليه وسلم وقرة عينه "فاطمة" هي الأمل في جيل فاطمي مميز متصل بجذوره العريقة، واع لعصره أيضا ومشارك في صنع أحداثه وله بصمة واضحة فيه .

وهذا التنوع في التوظيف بين الاسم واللقب أغنى الأبيات فكريا ودلاليا، كما جنّب الشاعر تكرار الصيغة الواحدة في الأبيات، وأكسب الشخصية المعاصرة ملامح متنوعة استمدتها من الصيغ التي وظفها الشاعر في نصه فأضحت "الشخصية التاريخية المستحضرة هنا هي الإطار الكلي والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر حيث أسقط عليها وعلى ملامحها كل أبعاد تجربته المعاصرة حيث يلتقيان في أكثر من ملمح واحد، وأكثر من بعد واحد فتغدو الشخصية هي التجربة والتجربة هي الشخصية "[44].

كما عمد الغماري إلى استدعاء شخصية فاطمة إلى عصرنا الحاضر لا لإسقاطها على شخصيات معاصرة بل لكي يقرأ بها ما يجري حوله من أحداث، وهو هنا يقرنها بشخصية مضادة لها في الصفات هي شخصية سجاح[45] ليعبر بهما عن الهوة الكبيرة بين القيم والمبادئ والانحراف التي نعيشها في هذا الزمن:

[44] علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، ص233.

[45] هي سجاح بنت الحارث بن سويد، امرأة نجدية من بني تميم، ادعت النبوة وتحالفت مع مسيلمة الكذاب في حروب الردة، أنظر: ابن كثير، البداية والنهاية، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط 1، 1997م، ج 6، ص 457.

يَـــا عِفَّـــةَ "الزَّهْـــرَاءِ" فِـــي زَمَـــنٍ تُخَاصِـــرُهُ "سَـــجَاحْ" !
تَنْمُـــو عَلَـــى شَـــفَتَيْهِ أُغْنِيَـــةٌ . يُجَـــنُّ بِهَـــا . وَقَـــاحْ !
وَتَلُوكُـــــهُ وَيَلُوكُهَـــــا .. نِضْـــــوَانِ ضَـــــمَّهُمَا سِـــــفَاحْ
زَمَـــنُ الشِّـــعَارِ الـــمُرِّ .. تَعْمَـــقُ فِـــي مَسَـــافَتِهِ الجِـــرَاح ![46]

لقد وقع التناص هنا بواسطة الاتكاء على شخصيتين تاريخيتين متناقضتين في الملامح عن طريق استعارة مدلولهما العام المتعارف عليه وإدماجها في أتون الصراع الرهيب الذي يشهده العالم ككل وعالمنا العربي خاصة بين الفضيلة والرذيلة، بين الحق والباطل، بين الحقيقة والزيف، تمثل الأولى فاطمة بكل ما تختصره من معان نبيلة، وتمثل الثانية سجاح كرمز لما يسود العالم من المظالم والمفاسد، وقد اكتسبت الشخصيات التاريخية سمة التجدد هنا، كما مُنحت القدرة على التعبير عن رؤية الشاعر وأفكاره واستطاعت أن "تحمل في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام، أو بعبارة أدق الفردي والجمعي، فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي، وفقدت نتيجة لذلك تأثيرها الشعري المنشود"[47] .

وتشيع ملامح سجاح مرة أخرى عند الغماري في قصيدة "هذي المصاحف .. يا إله" يقول :

مَـــا أَضْـــيَعَ الأَيَّـــامَ حِـــينَ يَسُـــوسُهَا
رَمْـــزًا تَعَـــرَّى أَوْ صَـــدًى يَنْـــدَاحُ
غَنَّـــتْهُ زَوْبَعَـــةُ المَسَـــاءِ قَصِـــيدَةً
وَرَعَتْـــهُ بِالـــمُقَلِ الحِسَـــانِ .. "سَـــجَاحُ"!![48]

[46] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 32.
[47] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص204.
[48] الغماري، قراءة في آية السيف، ص 79.

يسترجع الشاعر هذه الشخصية ليصف بها واقعا بأكمله حينما يصوّر غربة الأمة وضياعها في زمن تحالف أصحابه على استباحة المحرمات وإتيان الفواحش ومقارفة الرذائل ومحاربة الطهر والفضيلة، وسجاح رمز لذلك الانحطاط الخلقي كله، وهذا الانفتاح من الشاعر على التراث التاريخي مدعاته اكتناز هذا الأخير بالأمجاد والقيم والمواقف التي تخاطب الوجدان الجمعي وتؤثر به، والغماري من خلال الإيحاءات التاريخية أثرى تجربته الشعرية بجعلها قادرة على البث المتواصل، لما تحمله هذه الاستدعاءات الماضية من سمات التكثيف والإيجاز والتأويل المتعدد والإيحاء المستمر[49].

4 . شخصيات وأحداث إسلامية متنوعة:

يلجأ الشعراء كثيرا إلى التناص التاريخي كبديل أحيانا عن التصريح المباشر عن الموقف أو الرأي في ظروف تاريخية معينة لا يستطيع الشاعر تسمية الأسماء بمسمياتها، كما أن التناص وسيلة فعالة للتعبير والإيماء، والمتأمل لنصوص الشاعر مصطفى الغماري يدرك من الوهلة الأولى سطوة التراث التاريخي الإسلامي بشخصياته وأحداثه عليه.

وها هو يستحضر شخصية إسلامية قديمة أخرى تعد من أهم تلك الشخصيات لتتناص مع أشعاره وهي شخصية **عمر بن الخطاب**[50] الخليفة الراشدي الثاني الذي ترك بصمته العميقة في الحياة الإسلامية، وغدا ــ بما عرف عنه من العدل والحزم والفقه وبعد النظر والذكاء الحاد ــ رمزا للحاكم النزيه القويّ، وأضحى عهده من أزهر عهود الإسلام وأكثرها تألقا وإشراقا.

وشاعرنا لا يستدعي هذه الشخصية الفذة في ذاتها ولكنه يستحضر جملة من المعاني المرتبطة بها ويسقطها على الواقع الإسلامي المتردي ليبرز المفارقة الكبرى التي تكمن بين واقعين مختلفين لأمة واحدة. ففي قصيدة "ثورة وشاعر" يرثي الغماري أمته التي وقعت ضحية لانحلال الغرب وإلحاد الشرق وضاعت منها البوصلة التي

[49] أنظر: أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007م، ص254.

[50] أنظر: علي أحمد الخطيب، عمر بن الخطاب حياته، علمه، أدبه، عالم الكتب، بيروت، ط 1 ،1986.

تتير لها طريقها وسط ظلام الطغيان العالمي الحالك، ويعبر بقوة عن إصراره على مقاومة هذا المد العاتي واستعادة فجر الأمة التي يبشرها بأنه آت بملامح عمرية تقهر كل أنواع الغزو الشيوعي والرأسمالي على السواء:

آتٍ إِلَيْـــكِ، حَبِيبَتِـــي، فِـــي مُقْلَتِـــي
سَـــفَرٌ، وَإِنْ جَـــنَّ النُّعَـــاةُ، مُغَـــامِرٌ
وَعَلَـــى الجَبِـــينِ مِلاَمِـــحٌ عُمَرِيَـــةٌ
إِنْ لاَحَ دُبٌّ، أَوْ تَخَثَّـــــرَ دَاعِـــــرُ[51]

يوظف الغماري شخصية عمر بن الخطاب بوصفها عنوانا لمرحلة تاريخية مضيئة من مراحل حياة الإسلام والمسلمين، وقد تشكل التناص التاريخي هنا كعنصر في صورة جزئية عن طريق الكناية؛ فالشاعر كنى بعبارة الملامح العمرية على جملة من المعاني التي تكتنزها هذه العبارة؛ وهذه الملامح ترمز إلى القوة في كل شيء، وتشي بالعزة والشموخ، والقدرة على تجاوز كل أنواع التحديات مهما بدت مخيفة، وتشير إلى استقامتها وسلامة منظومتها العقدية في مواجهة الزيف الشيوعي، وإلى نظافتها الأخلاقية وطهرها في مواجهة الانحلال الغربي الذي أرخى سرابيله على واقعنا العربي والإسلامي، إنها المفارقة بين الماضي المضيء بأمجاده والحاضر المعتم بانكساراته ليتولد من كل هذا إحساس عميق بالألم والمرارة والخسارة. وتطعيم النص بهذه التناصات التراثية يهدف إلى توسيع رقعة هذه المفارقة.

ويتواصل الحضور العمري في أشعار الغماري عبر تناص التآزر والتماثل مع مدلولاته مستغلا إياه للتعبير عن شعوره بالتفاؤل إزاء هذا المخاض العسير الذي تعيشه الأمة، ليولد فجر عمري، والتناص هنا أيضا صورة جزئية تحققت مع صيغة بلاغية أخرى هي التشبيه بين فجر الشاعر الذي يأمل ويحلم أن يسطع نوره على أمته المنكوبة، وبين الفجر العمري الذي يشع بالنصر المبين والعزة والسؤدد والتمكين في

[51] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 50.

الأرض، ويبشر بمستقبل زاهر يتجاوز كل مظاهر الانهزام والانكسار، يقول في قصيدة "الحب المهاجر":

نَحْـــنُ فَجْـــرٌ .. يَـــا أُمَّنَـــا .. عُمَـــريٌّ
شَـــبَّ فِـــي مُقْلَـــةِ السِّـــنِينَ ابْتِسَـــامَهْ
وَنَمَـــا فَرْعُـــهُ عَلَـــى وَاحَـــةِ النَّـــارِ
فَلَبَّـــى .. عُمْـــقَ الفِـــدَى إِقْدَامَـــهْ[52]

ورغم أن التناص تشكل في صورة جزئية من خلال المقطعين السابقين بواسطة الكناية والتشبيه، وهي أهون الأنماط شأنا من الناحية الفنية – لأن ارتباط الشاعر بشخصيته المستدعاة يظل ارتباطا هامشيا بحيث لا يستطيع استيعاب أبعاد التجربة المعاصرة – إلا أن الدلالات القوية في المعاني، ونجاح الشاعر في صهرها في بوتقة واحدة مع بقية الصور، عمقت من قيمة المعنى والتجربة أكثر، وأكسبتها ثراء.

لقد وجد الغماري في مادة عمر بن الخطاب كنزا لا يفنى من الإيحاءات والدلالات التي غذت أشعاره وزودته بفنيات تعبيرية جسدت مواقفه وآراءه في أحوال البلاد والعباد وسبل إصلاحها، فإعجابه بهذه الشخصية الفذة وتوظيفها في نصوصه ليس فقط من باب المفاخرة باطلاعه على التاريخ الإسلامي وحيثياته، بل كان استدعاء مدروسا يرمي إلى تفعيل مبدأ إثارة الوعي لدى الإنسان المعاصر حتى يأخذ عبرا من التاريخ وينهض بحاضره.

ويستغيث الشاعر في موضع آخر بعمر ليحرر بقوته وعدله وحزمه دين الأمة من الحصار المضروب عليها من الأعداء والانتهازيين وطلاب الشهوات وأصحاب النفوذ، ويعيد له نقاءه وصفاءه ليشرق بنوره من جديد:

[52] الغماري، قصائد مجاهدة، ص 107 - 108 .

عَلَـــــى كُـــــلِّ دَرْبٍ يُشَـــــرِّشُ غَـــــزْوٌ
قَـــــدِيمٌ جَدِيـــــدٌ .. خَفِـــــيٌّ وَظَـــــاهِرْ
سَـــــجِينٌ هُـــــوَ النُّـــــورُ .. وَاعُمَـــــرَاهُ
وَباسْـــــمِكَ يَـــــا نُـــــورُ تَعْلُـــــو الحَنَـــــاجِرْ[53]

يستحضر الشاعر شخصية عمر بتقنية الحديث إلى الشخصية عن طريق أسلوب النداء "واعمراه" فالواو حرف نداء وندبة لا يدخل إلا على المنادى المندوب، وهو يحمل معنى الشكوى، وهاء السكت توحي بالغصة العميقة التي يتجرعها الشاعر الشاكي من أن لا يرى الحاكم العربي المأمول، إنه نداء المتفجع الذي يبحث عن ذات افتقدها وعن حضارة عظيمة أضحت أثرا بعد عين، وما لجوء الغماري لأسلوب الندبة هنا إلا لعظم المصيبة التي ألمت به، وجلال الرزء الذي نزل به، وعجزه عن احتماله وإيجاد من يعينه ويجيره في حاضره المتداعي "وحتى يجعل صفة المنقذ أو المخلص تلتصق بشخصيته وتستيقظ في وعي القارئ لحظة تلقي النص"[54]؛ لأن استغاثته بعمر بن الخطاب – بالخصوص– جاء لأسباب وجيهة؛ فهو الشخصية الفريدة حتى قبل إسلامه، لذلك دعا الرسول صلى الله عليه وسلم بأن يعز به الإسلام؛ لأنه في الحق لا يخشى أحدا، فكان أول من أشهر إسلامه علانية في مكة دون أن يردعه في ذلك ضياع مكانته بين سادة قريش أو انتقامهم منه، فكان الخليفة الذي ضرب أروع الأمثلة في العدل والحكمة والذكاء الاجتماعي والدهاء السياسي، إنه الشخصية "الحلم" التي تحمل كل ملامح الحاكم الحقيقي الذي يفتقده في عصره.

يجسد الغماري في النص السابق من خلال التناص التاريخي مع شخصية عمر بن الخطاب صورة الإسلام الحقيقي؛ الدين الإنساني العابر لكل زمان ومكان، الدين الذي يرتقي بالإنسان بوصفه خليفة الله في الأرض؛ فالإنسان المسلم خلق ليكون إيجابيا في الحياة، يعمل ويكد ويسعى في الأرض ليعمرها، لا لينعزل ويعتكف عن الحياة

[53] المصدر السابق، ص145.
[54] أحمد مجاهد،أشكال التناص الشعري، ص27.

طوال عمره حتى وإن كان هذا الاعتكاف لعبادة الله، وهذا هو الإسلام الحقيقي الذي آمن به عمر بن الخطاب وجسده في عصره؛ فقد نقلت كتب السير عنه أنه كان يهش بعصاه على المعتكفين في المساجد كل الوقت ليدفعهم للخروج إلى العمل وطلب الرزق، فالعمل عنده مقدس، والإنسان عليه أن ينظم وقته بين العبادات وبين العمل والسعي في الأرض لأن العمل أيضا عبادة، ولو أن المسلمين الأوائل اعتكفوا متعبدين فقط لما تجاوز الإسلام تخوم الجزيرة العربية أبدا، وهذه هي صورة الإسلام الصحيح إنها الوسطية في كل شيء لا إفراط ولا تفريط.

لذلك فقد أدى هذا الاتكاء على شخصية عمر هنا دورا إيجابيا في بنية النص عن طريق إيصال قناعات الشاعر ومواقفه أيضا لأنه يؤمن برؤية عمر ومشروعه الذين نحن بأمس الحاجة إليهما اليوم؛ فالعرب الذين استلذوا الراحة واستطابوا الكسل وركنوا إلى الجمود، نسوا كل هذه الدروس والعبر وراحوا يغطّون في سبات عميق فلا عمل ولا حتى عبادة، إنهم جيل من المستهلكين الذين تخلوا عن إرثهم الديني والتاريخي وارتموا في أحضان الغزو الحضاري الغربي الذي بنى بلدانا قوية وطورها إلا أنه فشل في بناء الإنسان الركن الأساس لتشييد الحضارة.

ويبرز النص الغائب "عمر" كرّة أخرى في قصيدة "مقاطع من ديوان الرفض":

آتِيكَ مِنْ بَوَّابَةِ الشُّرُوقْ

وَجْهًا مِنَ الأَصَالَةِ المُمْتَدَّةِ العُرُوقْ

سَيْفُ "عَلِيٍّ .. فِي يَدِي" و"دَرَّةُ الفَارُوقْ"

آتِيكَ ..

فِي قَصَائِدِي الرُّعُودُ وَالبُرُوقْ

وَأَتْرُكُ النَّاعِينَ فِي تَغْرِيبَةِ اليَسَار[55]

يتبدى التناص هنا بالتركيز على الشخصية في حد ذاتها وعلى أحد متعلقاتها اللازمة لها التي تكتنز بكم من الطاقات الدلالية، إنها "دِرة" عمر بن الخطاب الشهيرة،

[55] الغماري، مقاطع من ديوان الرفض، ص 23.

كما يتكأ الغماري على لقب "الفاروق" بدل الاسم المباشر "عمر"، وفي هذا تخصيص للمعنى المراد، والدلالة التي يرمي إليها الشاعر؛ "فالدرة" التي هي رمز للهيبة والقوة والإيجابية والعمل والسعي في الأرض يحملها "الفاروق" الذي يحسن التمييز بين الحق والباطل ، بين العدل والظلم ، بين الإسلام الحقيقي وإسلام المدّعين، لا يمكن أن تحقق إلا العز والنماء والازدهار، فتغدو هذه الصورة المكثفة "درة الفاروق" بؤرة دلالية تعبر عن معان إيجابية غزيرة بأوجز الطرق.

وتتجلى فاعلية التناص في هذا المقطع من خلال توجيه الغماري للنص التاريخي توجيها محددا يسند موقفه الشعوري، ورؤيته الفكرية؛ فدرة عمر التي ترمز إلى حزم الحاكم العادل وحرصه على استتباب الأمن والنظام الداخلي، الأمر الذي يحافظ على تماسك المجتمع وتكاتفه، وينفي عنه خَبَث الآفات الاجتماعية، ويؤدِّب المقصِّرين، ويعيد الضالين إلى سواء السبيل والتي قال عنها الشعبي: "كانت درَّة عمر أهيب من سيف الحجاج" [56]، ثم يقرن هذه الدرَّة بسيف عليٍّ رضي الله عنه رمز القوة الخارجية والسيادة والعزة، لكأنه يشير إلى ما يحقق للأمة استقرارها الداخلي وأمنها الخارجي بهاتين الوسيلتين وما أحوجنا إليهما في هذا الزمن.

وتطل علينا شخصيات إسلامية أخرى في ثنايا دواوين الغماري يستحضرها في أشعاره ليستلهم منها معاني القوة والعزة التي افتقدتها الأمة، فركبها الذل والهوان، واستصغرها الأعداء وساموها الخسف. ومن أبرز هذه الشخصيات التي يتكرر ذكرها عنده: خالد بن الوليد، والمثنى بن الحارث الشيباني، وسعد بن أبي وقاص، وعقبة بن نافع الفهري وغيرهم، وكلهم من أبطال الفتوحات، ومن أصحاب السِّير الشامخة التي تمتلئ بالمجد والمآثر، إنه التاريخ الإسلامي التليد "بقواده العظام الذين دوخوا إمبراطوريتي بيزنطة وفارس في أقل من ربع قرن، ودفعتهم رسالة التوحيد إلى تحطيم طغيان العالم القديم، وتحرير الإنسان من عبوديته للمؤسسات المتحجرة حكومية كانت أم غير ذلك "[57].

[56] محمود بن عمر الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تحقيق: عبد الأمير مهنا، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1992، ج4، ص13.
[57] محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص193.

ففي قصيدة "الألم العظيم" تتناص شخصية **خالد بن الوليد**[58] رضي الله عنه في أبياتها لتعبّر عن زخم الثورة الإسلامية في إيران، وتضفي عليها مسحة من طهر الجهاد وقدسيته في مواجهة الباطل والطغيان:

نَهْـــرٌ مِـــنَ المَلَكُـــوتِ يَـــدْفَقُ فِـــي حِمَـــى
طَهْـــرَانَ "حَمْـــزَةَ" فِـــي مَـــدَاهُ وَ"خَالِـــدُ"
اضْـــرِبْ بِسَـــيْفِ ابْـــنِ الوَلِيـــدِ .. فَإِنَّمَـــا
حَادِيـــكَ يَـــا دَرْبَ الجِهَـــادِ، مُجَاهِـــدُ[59]

يوظف الغماري شخصية "خالد" كشخصية مساعدة على بلورة تجربته الشعرية؛ لأنها بؤرة النص ومركزه، وهي الإشادة والتغني بانتصارات الثورة الإيرانية، وقد تم استدعاء شخصية خالد بن الوليد مرة بواسطة اسمه المباشر "خالد" ومرة بواسطة كنيته "أبو الوليد"، والكنية تختلف عن الاسم المباشر وتتفق مع اللقب في كونها تجمع بين التعيين و التوصيف، إلا أنها تختلف عنه في كون المضاف إليه ذاتا أخرى؛ "فابن الوليد" يمثل إشارة ثلاثية: توصيف+ تعيين + تعيين، فالتوصيف يتمثل في علاقة البنوة المتضمنة في كلمة "ابن"، ويتمثل التعيين الأول في الاسم المذكور "الوليد" وهو الوليد بن المغيرة والد خالد، ويمثل التعيين الثاني في مجموع الإشارتين الأولى والثانية الذي ينتج عنه معرفة صاحب الكنية "خالد"[60]، وهذا التنوع في تقنيات الاستدعاء بين الاسم والكنية لم يضف شيئا للنص على المستوى الدلالي، وإنما جنب الشاعر تكرار الأسماء نفسها مرات عدة.

يستخدم الغماري الإسقاطات التي تتشكل من تجارب الأبطال التاريخيين، فيتحد عنده الماضي مع الحاضر؛ فحمزة وخالد في هذا المقطع هما الإطار الكلي والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر التي يسقط عليها وعلى ملامحها كل أبعاد تجربته

[58] أنظر سيرته في : أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، رقم 2206 . ج 2. ص 215.
[59] الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 62 - 63.
[60] أنظر: أحمد مجاهد،أشكال التناص الشعري، ص42.

المعاصرة؛ فالثورة الإيرانية بالنسبة للشاعر ثورة عادلة ثارت لتجتث عهودا من الظلم والاستعباد ونكران الحقوق، ومفجروا هذه الثورة يتمثلون بحمزة وخالد في الشجاعة والإيمان بالمبدأ ونصرة الحق والتضحية في سبيله إلى آخر رمق، وبذلك تمتزج ملامح التجربتين القديمة والحديثة فكأنما الماضي المجيد بعث من جديد .

وإن خيَّم التفاؤل والفرح في الأبيات السابقة فإن التشاؤم يعصف بقلب الشاعر في هذه الأبيات:

تَـــــآمَرُوا .. فَجِيَـــــادُ الفَـــــتْحِ وَاجِفَـــــةٌ
يَبِيعُهَـــــا بِـــــالمَزَادِ المُـــــرِّ سِمْســـــارُ!
وَسَـــــيْفُ خَالِـــــدَ أَصْـــــدَاءٌ نُرَتِّلُهَـــــا
وَيَنْتَخِـــــي اللَّيْـــــلُ لاَ شَـــــكْوَى وَلاَ ثَـــــارُ[61]

يتحقق التناص هنا عبر الاستناد على شخصية خالد بن الوليد من خلال الإشارة إلى أحد متعلقاته وهي سيفه الشهير في صرامته وقوه بطشه بالأعداء، هذا السيف الذي اقترن بالفتوحات والانتصارات، وكل مظاهر العز والسؤدد التي تفتقدها الأمة في عصرنا الحالي، بسبب تخاذل الأبناء وتكالب الأعداء من كل حدب وصوب، فنسيت الشعوب العربية أمجادها وباعت تاريخها وحضارتها، وأضحت كل تلك البطولات والأمجاد حكايات تروى للترفيه والسمر لا للتمثل والعبر، إنها سخرية القدر ومرارة المفارقة التي تعتري قلب الشاعر كغصة تؤلم قلبه وتؤرق حاضره، لذلك كان لجوء الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية عبر التناص التاريخي لما يحوي من قوة وكثافة تعبيرية في أوجز الألفاظ، كما أن "الصورة التعبيرية الإيحائية أقوى فنيا من الصورة الوصفية المباشرة، وإن للإيحاء فضلا لا ينكر على التصريح"[62].

[61] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 100.
[62] محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي الحديث، ص376.

وعلى الرغم من المظاهر السلبية التي تظهر في الأبيات السابقة، فإن الغماري يبشر بعودة هذا العهد الزاهر والزمن الميمون لأن حرائر المسلمات لا زلن قادرات على إنجاب أبطال مثل خالد و**طارق بن زياد**[63]:

أَهْـــوَاكَ يَـــا فَتْحًـــا قَـــدِيمًا تَـــاهَ بِالفَتْـــحِ الجَدِيـــدْ !
مِـــنْ كُـــلِّ دَرْبٍ تُزْهِـــرِينَ "بِطَـــارِقِ" وَ"ابْـــنِ الوَلِيـــدْ" ![64]

يستحضر الشاعر شخصيتي طارق بن زياد وخالد بن الوليد عن طريق استعارة المدلول العام لهما "إنه الرابط الموضوعي بين عدد من الأعلام غير المتعاصرة تاريخيا في سياق واحد"[65]، وهو رابط النصر والقوة والشجاعة الذي تشترك فيه هاتان الشخصيتان، والذي يعد عاملا مشتركا بينها، فيوظفهما توظيفا طرديا يلاءم تجربته المعاصرة فيتحقق الاندغام بين التجربتين السابقة والآنية، ففي غمرة فرحته بانتصار الثورة الإيرانية يستدعي الغماري مرة أخرى هؤلاء الأبطال الأشاوس حين انبعثت أمجادهم من جديد على يد أبطال هذه الثورة الذين ذكروه بالرعيل الأول لأبطال الإسلام.

إن هذا الحضور التاريخي لشخصيتي "طارق و خالد" يتجاوز الحضور الفني – الدلالي والإيحائي– إلى حضور آخر يتعلق بموقف الشاعر وآرائه، فهو يروم التأكيد على أن هذه البطولات والانتصارات الحديثة متوارثة ولها جذور تاريخية تمتد إلى فجر الإسلام، وبالرغم من كل ما مرت به الأمة من انحدارات وسقطات، إلا أن جذوة المجد التي أشعلها خالد وطارق وعمر وغيرهم لم تخبو ولن تخبو أبدا، طالما أن الإسلام حي في قلب كل فرد من أفراد هذه الأمة، فقد انتصروا حين نصروه، وخُذلوا حينما خذلوه، فالغماري هنا يمرر رأيه وموقفه عبر انتصار الثورة الإيرانية على أن

[63] أنظر: أبو العباس أحمد بن محمد بن عذارى، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، تحقيق: بشار عواد معروف و محمود بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، 2013، مج 2، ص10 إلى 12.
[64] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 139.
[65] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص57.

الإسلام هو الحل وهو المنجي لنا من كل ما نعانيه من قهر واستغلال وتخلف واستقواء للأعداء علينا، فيتخذ من الشخصيات التاريخية مطية له، لما تملكه من حمولات وطاقات تعبيرية لا نهائية.

ولا يمكن ذكر خالد بن الوليد سيف الله المسلول دون استدعاء أشهر معاركه التي خاضها في سبيل نشر رسالة التوحيد في أرجاء المعمورة، إنها "**معركة اليرموك**"[66] التي قادها ثلة من الصحابة الكرام، بدأ بأبي عبيدة بن الجراح ثم خالد بن الوليد، وهي المعركة الفاصلة التي ضمت الشام إلى الحاضنة الإسلامية، وهزمت الروم شر هزيمة، لتكون بعد ذلك حاضرة من حواضرها في الآداب والعلوم والفنون.

إن معركة اليرموك لا تؤرخ لبطولات خالد بن الوليد وانتصاراته، ولا لدهائه وحنكته العسكرية فقط، وإنما هي صورة ناصعة لسمو أخلاقه وصدق إيمانه وكبحه لجماح نفسه في سبيل نشر رسالة الإسلام ورفع رايته؛ فلقد آثر خالد بن الوليد أن يدوس على الجمر ويحترق – عندما عزله الخليفة عمر بن الخطاب عن إمارة الجيش في هذه المعركة خشية أن يُفتن به الناس لبطولاته التي فاقت الخيال– على أن يتمرد ويحدث فتنة تقوّض أركان هذا الجيش وتبدده، فينتهي حلم فتح الشام، بل انصاع لهذا الأمر – وإن آلمه – وفضل المصلحة العليا على مصلحته الخاصة، وأضحي جنديا في جيش كان هو أميره. إنها صورة نادرة من الوفاء والشهامة والإيثار، لا تصدر إلا عن شخصية فذة كشخصية خالد بن الوليد، وهنا يكمن صيته الذائع، فلكل شيء ثمن، والحمد والمجد والشرف أشياء لا تدرك عفوا بلا تعب.

إذن الغماري يتناص مع هذا الحدث التاريخي العظيم ليطعم نصه بكل ما يبثه من حمولات فكرية وفنية، ويختصر للمتلقي صفحات من السرد والوصف.

ويشتغل الشاعر في هذه الأبيات على معركة اليرموك لإبراز المفارقة بين تلك الروح التواقة إلى التضحية والموت في سبيل الأرض والدين وبين الخذلان الذي يسري في أوصال أبناء أمته:

[66] انظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، تحقيق: أبو الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987، مج2، ص 258 إلى262.

وَالقُـــدْسُ تَعْلِـــكُ ذِكْرَيَـــــاتِ الفَـــــاتِحِينَ وَلاَ جَـــوَاب
عَجَبًـــا، أَتِلْـــكَ مَلاَمِـــحُ (اليـــــرْمُوكِ) يَطْوِيهَـــا اغْتِـــرَابْ؟
الفَـــاتِحُونَ حِكَايَـــةٌ تُـــــرْوَى .. وَأَلْحَـــــانٌ يَبَـــــابْ
جَـــدْبٌ عَلَـــى الـــدَّرْبِ السَّـــجِينِ وإِنَّ دَعْـــوَاهُمْ عُبَـــابْ![67]

فدلّت هذه الصور على المرارة التي يعيشها والخيبات التي يحياها الغماري، لذلك راح يسافر في حنين إلى زمن اليرموك الذي أضحى أساطير تروى بعد أن كان واقعا وحقيقة، فهو يرثي ضياع القدس وإحجام بعض أهلها والأمة بأسرها عن نجدتها، كما يبكي بطولات اليرموك التي غدت حديثا للسمر لا للاقتداء، لقد نسيتها هذه الأجيال وطويت صفحاتها المضيئة في سجلات النسيان، ومواقف الوفاء والإيثار حلت محلها الخيانة والأنانية والمصالح الضيقة فيا للمفارقة ويا لسخرية القدر.

يقع التناص هنا بصيغة بلاغية هي الكناية كعنصر في صورة جزئية ليصور بها صورة الخذلان والضعف الذي يعيشه خط طنجة جاكرتا في شكل كنايات متتالية مثّلها بقوله:

والقدس تعلك ذكريات الفاتحين ولا جواب / كناية عن التشدق بالقول لا الفعل

أتلك ملامح اليرموك يطويها اغتراب ؟ / كناية عن ضياع البوصلة والقدوة

الفاتحون حكاية تروى وألحان يباب، وجدب على درب السجين / كناية عن العبثية واللاجدوى.

لقد حاول الشاعر أن يقرأ حاضره كما قرأ ماضيه أيضا، فاستثمر هذا الماضي المشحون بكل تلك الدلالات والإيحاءات التي تشع بالإيجابية والإشراق ليعبر بها عن

[67] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص14.

حاضره الموغل في الانهزامية علّه يوقظ في النفوس تلك الروح اليرموكية فينتهي ليل موحش طال أمده وتنهض الشعوب العربية من جديد.

وتحضر معركة اليرموك كرّة أخرى إشاريا في دواوين الغماري دون تفصيل لأحداثها وتكتسي نبرة تفاؤلية في هذه الأبيات:

يَخْتَـــالُ تَـــــــــارِيخُ الجِهَـــــادِ عَلَـــى
أَيَّامِـــــــكِ القُـــــــــدْسِيَّةِ البِكْـــــــرِ
تَصْـــحُو الــمَلاَحِـــــــمُ فِـــي مَسَـــافَتِهَا
حَـــدِّثْ عَـــنِ (اليَرْمُـــوكِ) عَـــنْ (بَـــدْرِ)[68]

لقد أسقط الغماري على معركة اليرموك كل أبعاد تجربته المعاصرة المتمثلة في التغني ببطولات وانتصارات الثورة الإيرانية، بوصفها معادلا موضوعيا لهذه التجربة؛ فأمجاد اليرموك قد بُعثت من جديد في طهران، وملامحها التي سطرت بحروف من ذهب على صفحات التاريخ عادت مع الثورة الإيرانية التي ذكرت الشاعر بتلك المعركة، فالتناص التاريخي هنا حقق المعادل الموضوعي للتجربة الشعرية للشاعر لأن "الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد (معادل موضوعي) له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد"[69].

وبالحماسة نفسها يستحضر الشاعر شخصية **المثنى بن حارثة الشيباني**[70] الذي اشتهر بشجاعته الفائقة وبطولاته في فتوح فارس، حيث قاد قومه في حرب عصابات جريئة على حدود الإمبراطورية الفارسية وظل يناوئ الفرس إلى أن اجتاحهم خالد بن الوليد وفتح

[68] الغماري، حديث الشمس والذاكرة ،ص11

[69] عبد الواحد لؤلؤة، ت.س. إليوت.الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص27 .

[70] أنظر سيرته في: أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، رقم 7736، ج 5، ص 568 - 569.

بلادهم. فهو رمز من رموز الإباء والشمم، وعلوّ الهمة، لذلك وجد فيه الغماري بغيته وهو يستعيد تاريخ الأمة المجيد بحثا عن بارقة أمل تضيء حاضرها البائس.

ففي قصيدة "جزائر الحاضر المعطار" نجده يستدعي شخصية المثنى بكل ما تحمله من زخم تاريخي يزخر بالبطولات وصور الفداء والإباء ليؤكد أن ظلال هذه الشخصية تسري في عروق أبناء الجزائر لتمنحها أصالتها وعراقتها وعروبتها، وتكسر كل أمواج التغريب والمسخ التي تستهدفها:

بِنْـــتَ العُرُوبَـــةِ .. أَشْـــوَاقِي مُنَمْنَمَـــةٌ
صُـــوفِيَةَ الوَجْـــدِ .. فِـــي أسْـــمَارِ وَلْهَـــانِ
نَمَـــا بِهَـــا الـــوَتَرُ الصَّـــافِي .. وَأَنْبَتَهَـــا
دَمُ الـــمُثَنَّى .. تَصَـــبَّى كُـــلَّ مَيْـــدَانِ[71]

ويواصل الغماري الاتكاء على هذه الشخصية الفذة قارنا إياها بخدنها في الشجاعة والفدى خالد بن الوليد، يقول في قصيدة "صوت التحدي":

لَـــنْ يَقْهَـــرِ الصَّـــارُوخُ ثَـــوْرَةَ "آيَـــةٍ"
تَرْسُـــو عَلَـــى شَـــطِّ السَّـــلاَمِ وَتُبْحِـــرُ ..
صَـــهَلَتْ بِسَـــاحَاتِ الجِيَـــادِ جِيَادُهَـــا
كُبْـــرَى .. وحَمْحَـــمَ بِالـــمُثَنَّى "أَشْـــقَرُ"![72]

[71] الغماري، قصائد مجاهدة، ص97 - 98.
[72] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص131.

إن شخصية المثنى بن حارثة هنا ليست شخصية محورية في النص، وإنما تجربة الشاعر هي الأساس وتتمثل في الإشادة والتغني بالثورة الإيرانية وانتصارها على الدكتاتورية التي كانت تكبل الشعب الإيراني، فالمثنى هنا شخصية ثانوية تسهم فقط في تحريك الأحداث، كما تعين الشاعر على تجلية فكرته وتأييد موقفه، فكما قهر البطل الهمام – المثنى– أعداءه بشجاعته وقوته رغم قوة وعدة هذا العدو، ستقهر الثورة الإيرانية كل أعدائها الذين لن ينالوا منها ومن قائدها الخميني مهما زاد قمعهم وتنكيلهم بهذه الثورة بمختلف الوسائل العسكرية والسياسية.

وحتى يلبس الغماري هذه الثورة لبوس العز والسؤدد والنصر المؤكد أكثر فأكثر، قوَّى هذه الدلالات كلها باستدعاء شخصية تاريخية أخرى لا تقل شهرة في هذا المضمار عن شخصية المثنى كما أسلفنا الذكر سابقا وهي شخصية خالد بن الوليد الذي لا يتوان عن استحضارها من جديد كلما عبق المكان برائحة الفتح و النصر، إلا أن هذا التناص لم يأت صراحة بل بواسطة صيغة بلاغية هي الكناية؛ فالغماري لم يصرح باسم خالد بن الوليد وإنما كنَّى عنه بفرسه الأشقر[73]، واجتماع هذين القائدين العظيمين هنا لسبب رابط مزدوج يجمع بين التاريخي – كون "خالد والمثنى" يتعاصران في فترة زمنية واحدة – ورابط موضوعي أيضا هو النصر المؤكد والفتح العظيم[74]، وفاعلية التناص هنا تبدت من خلال التأليف بين هاتين الشخصيتين، لرسم صورة ملحمية للثورة الإسلامية في إيران التي يرى أنها نموذج متألق من ثورات القرن العشرين.

وما زال الشاعر يصول ويجول في أروقة التاريخ الإسلامي العابق بالبطولات، المليء بالإنجازات العظيمة، وما زالت الشخصيات الإسلامية تهزه وتلهمه فتتناص مع أشعاره لتعطيها زخما من المعاني والإيحاءات الثرية التي يسقطها على واقع الأمة، ومنها شخصية **سعد بن أبي وقاص**[75] بطل **معركة القادسية**[76] التي عادت وبعث اسمها من جديد، ولكن كيف ذلك ؟ يقول:

---

[73] أنظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ ،ج2،ص412.
[74] أنظر: أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري، ص56.
[75] راجع سيرته في : الإصابة في تمييز الصحابة، أحمد بن علي بن حجر العسقلاني ،ج 3، ص 61 - 64.
[76] أنظر معركة القادسية في: أبو جعفر بن جرير الطبري، صحيح تاريخ الطبري، تحقيق: محمد بن طاهر البرزنجي ومحمد صبحي حسن حلاق، دار ابن كثير، دمشق، ط 1، 2007م ، مج 3، ص 185 وما بعدها.

هُـــمُ الـــذُلُّ، يَـــا سَـــعْدُ، باسْـــمِكَ يَزْنِـــي
وَبِاسْـــــمِكَ يَـــــأْتُونَ إِفْكًـــــا وَعَـــــارًا
وَذِكْـــــــرَاكَ تَـــــرْفُضُ أَنْ تُسْـــــتَبَاحَ
لِمَـــنْ ذَبَحُـــوا فِـــي الـــدُّرُوبِ النَّهَـــارَا !
وَلِلْقَادِسِـــــــيَّةِ دَقُّـــــــوا الطُّبُـــــول
وَيَـــرْفُضُ "سَـــعْدُ" الوُجُـــوهَ الصَّـــغَارَا![77]

إن الشاعر مثل الروائي والقاص يتباين موقفه من شخصياته التي يتناص معها، فقد يتحدث بلسانها و يتقمصها باستخدام ضمير المتكلم، أو يتحدث إليها من خلال استعمال ضمائر المخاطبة المختلفة، أو يتحدث عنها بضمير الغائب، وقد يجمع الشاعر بين كل هذه التقنيات المختلفة إذا استدعى السياق ذلك كما حصل في الأبيات السابقة؛ إذ يخاطب الغماري شخصيته المستدعاة سعد بن أبي وقاص مرة عن طريق أسلوب النداء "يا سعد"، ومرة أخرى بواسطة كاف المخاطبة" باسم**ك**، ذكر**اك**"، ثم يعود ويتحدث عنها بضمير الغائب المستتر "هو" في البيت الأخير "ويرفض سعد".

فمن خلال هذه الآليات الاستدعائية المتعددة التي تُعزى إلى تغير المشاعر وتلون العواطف والأحاسيس عند الشاعر، يستحضر الغماري شخصية سعد بن أبي وقاص التي تشع عزة وعظمة، ويرفض رفضا قاطعا أن تدنَّس ذكراه العطرة وتاريخه الحافل بالمآثر وتُلْصَقُ به دعاوى هو منها بريء في إشارة إلى تسمية النظام العراقي السابق للحرب بينه وبين إيران في سنوات الثمانينيات من القرن العشرين بمعركة القادسية[78]، إذ كان يرى أن الفرق بين المعركتين شاسع كالفرق بين الثرى والثريا، وأن في هذه النسبة تشويه للأصل، يقول:

[77] الغماري، عرس في مأتم الحجاج، ص 42 - 43.
[78] الحرب العراقية الإيرانية سميت من قبل الحكومة العراقية باسم قادسية صدام المجيدة أو القادسية الثانية. كانت حرباً بين القوات المسلحة لدولتي العراق وإيران. واستمرت من سبتمبر 1980 إلى أوت 1988، أنظر: عبد الحليم أبو غزالة ، الحرب العراقية الإيرانية 1980-1988.

(القَادِسِـــــيَّةُ) باسْـــــمِ (البَعْـــــثِ) قَـــــدْ بُعِثَـــــتْ
وَالجَاهِلِيَّـــــــــةُ تُحْيِـــــي اليَـــــــــوْمَ عُزَّاهَـــــا![79]

فالشاعر يعتز بعطر سيرة "سعد بن أبي وقاص"، ونكهه مجده، ويحزن لما آلت إليه هذه الشخصية من تشويه لأمجادها، فهذا التناص التخالفي بين معركة القادسية الأولى بكل ما تتألق به من دلالات العزة والقوة والتمكين والنصر، وبين قادسية العصر الحديث التي لا تمت بصلة إلى المعركة الأولى إلا بالاسم – من وجهة نظر الشاعر– إنما أسهم في " توليد نوع من المفارقة التصويرية بهدف إبراز التناقض الحاد بين روعة الماضي وتألقه وازدهاره، وبين ظلام الحاضر وفساده وتدهوره"[80].

ويكرر المعنى نفسه في موضع آخر يستحضر فيه "سعدا" مشيرا إلى رفضه لتشويه اسمه وإلصاق المعرَّة به في كل مرة تصاب فيها الأمة بالهزائم والانكسارات:

قَـــدْ نَسِـــينَا أَحْـــرُفَ اللَّـــهِ،، وَأُبْنَـــا بِالنَّشِـــيدْ
وَعَـــــــــدَوْنَا نَحْمِـــــــــلُ التَّـــــــــابُوتَ
نَبْكِـــــي القُـــــدْسَ .. وَالمَاضِـــــي البَعِيـــــدْ
يَـــــــــا حِمَـــــــــى (سَـــــــــعْدٍ)
إِلَـــى كَـــمْ تَتَنَـــزَّى بِاسْـــمِكَ الـــحُرِّ القُيُـــودْ
شَـــــرَّدَتْنَا فِـــــي مَنَـــــافِي الجُـــــوعِ
غَالَـــــتْ مَوْسِـــــمَ الضَّـــــوْءِ النَّضِـــــيدْ[81]

[79] الغماري، حديث الشمس والذاكرة ،ص20.
[80] علي زايد عشري، استدعاءات الشخصيات التراثية، ص121.
[81] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 74 - 75.

مازال الغماري في هذه الأبيات يخاطب الفارس العربي سعد بن أبي وقاص، إنه يستغيث به ويستجير بحماه، ويشكو إليه واقعا قاتما يعج بالخسارات الكبرى في الأرض والإنسان والقيم والأخلاق، وضياع القدس من الحاضنة العربية والإسلامية إحدى أكبر هذه الخسارات، وكل ما نفعله هو البكاء على ذاك الماضي الجميل، والتغني بأبطاله وأحداثه ومواقفه العظيمة، وكان الأجدر بنا التمثل والاقتداء بهم، علَّنا نغير هذا الواقع القاسي الذي لا يليق أبدا بأمة عظيمة حباها الله بكل تلك الأمجاد.

يبدو الغماري مولعا بالتراث التاريخي فهو حاضر في كل دواوينه، ونكاد لا نجد له قصيدة خالية من الإحالة إلى حادثة أو شخصية تاريخية، بغض النظر عن دلالاتها إيجابية كانت أم سلبية، فالموروث التاريخي عامل فني وفكري أساسي لخدمة نصوصه، وها هو يواصل العَبَّ من معين التاريخ العربي الإسلامي الذي لا ينضب أبدا، حيث يسافر بنا هذه المرة إلى زمن الفتوحات الإسلامية للشمال الإفريقي و أوربا، لنلتقي مع شخصية البطل **عقبة بن نافع الفهري**[82] فاتح بلاد المغرب العربي الكبير، وحامل نور الرسالة الإسلامية إليها، كما تُستحضر أيضا شخصية طارق بن زياد من جديد، البطل الأمازيغي الفذ الذي وصل الإسلام على يده إلى إسبانيا لتكون حاضرة جديدة متألقة من حواضر العالم الإسلامي، تشع بعلومها وآدابها ومفكريها لتنير الديجور في أوربا كلها "وتوظيف مثل هذه المجموعات من الشخصيات المتواكبة تاريخيا داخل النص يكون بمثابة استدعاء فني واحد فقط، وليس استدعاءات متعددة وفقا لعدد الأعلام المذكورة في القصيدة، لأن مثل هذه الشخصيات التي لا تعدم الرابط التاريخي الخارجي بينها، ترد مترابطة في ذهن الشاعر أيضا"[83]، يقول في قصيدة "لن ينام الحق":

[82] أنظر: أبو العباس أحمد بن محمد بن عذارى، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، مج 1، ص43 إلى 58.

[83] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص57.

لَنْ يَنَامَ الحَقُّ فِي جُرْحِ بِلاَدِي ..

لَنْ يَنَامْ ..

مِنْ وِرَاءِ الصَّمْتِ

أَتْلُو سُورَةَ الــمَوْتِ الزُّؤَامْ

أَتَلَظَّى عُقْبَةً ..

مُهْرًا إِلَهِيًّا

وَطَارِقْ ..

أَصْنَعُ الشَّرْقَ إِذَا حَادَتْ عَنِ الدَّرْبِ الــمَشَارِقْ

أَزْرَعُ النَّارَ عَلَى الدَّرْبِ

مِنَ النَّارِ الوُرُودْ

مِنْ عَنَاءِ الجَمْرِ تَخْتَالُ التَّبَاشِيرُ الوَلُودْ[84]

إن الجمع بين شخصيتين تاريخيتين في هذا المقطع هو لحظة عناق بين قائدين عظيمين يجسدان النقاء الأول للتضحية والفداء وسمو الأهداف، في زمن تحول فيه كل هذا التاريخ العظيم إلى كابوس، ولقد تمظهر التناص هنا من خلال الاتكاء على شخصيتي عقبة وطارق لا كشخصيتين محوريتين بل كشخصيتين مساندتين على بلورة التجربة الشعورية للغماري التي هي محور القصيدة وبؤرتها، وهي الدفاع عن الشخصية الجزائرية وهويتها العربية الإسلامية التي نال عقبة وطارق الشرف عندما حملا لواء فتح بلاد المغرب العربي لتنتشر الرسالة المحمدية فيها، وتنتهي إلى غير رجعة عهود من الظلامية والكفر، لتبدأ مرحلة جديدة وضيئة من النور والهداية، وكل هذا الإرث الجليل الذي أسبغه هذان الفاتحان المظفران على الجزائر هو سلاحها في مواجهة عوامل المسخ، ومؤامرات التدجين، ومحاولات التشويه التي ما فتئت الدوائر

[84] الغماري، قراءة في آية السيف، ص 23.

الاستعمارية وعملاءها يبذلونها لتغييب الشعب عن أصالته، وجرفه في تيار الضياع ليسهل احتواءه في الدائرة الاستلابية الغربية. مؤكدا على انتماء الجزائر للدائرة العربية الإسلامية على الرغم من كل المزاعم والشبهات، فكان هذا التناص التاريخي وسيلته للتعبير عن موقفه إزاء هذه القضية.

ويؤكد الغماري مرة أخرى على فضل هاتين الشخصيتين على وطنه وذلك في قصيدة "أهازيج الصباح الأخضر" حيث يرسل تحية عطرة إلى الجزائر ويعدد مآثرها ومحامدها، ويصف هيامه بحبها وعشقه الجارف لكل ما فيها، وينسب إليها من بين مفاخرها انتماؤها لعقبة وطارق:

وَرْدٌ صَبَاحُكِ يَا جَزَائِرْ وَهَوَى تَطُوفُ بِهِ البَشَائِرْ
يَا بِنْتَ عُقْبَةَ فِي المَضَاءِ وَبِنْتَ طَارِقَ فِي المَفَاخِرْ
كَمْ ذَا تَرَنَّمَ فِي رُبَا كِ هَوًى بِقَافِيَتِي مُهَاجِرْ[85]

وفي موضع آخر يعبّر عن حزنه العميق لما آل إليه الوطن الجريح من الاغتراب، وما يعاني أبناءه من تمزق نفسي وتيه حضاري، وينصِّبُ نفسه مدافعا قويا عن هويّة الأمة المطعونة المُبْعَدَة، ويرى أنَّ عليه وعلى رفاقه في هذا الدرب أن يضحُّوا لتسلم للأجيال القادمة كيانها التاريخي المغتَصَب، وتراثها المغمور المدفون، ويظل عقبة وطارق الملهمان لها بالبطولات والمفاخر والعراقة والأصالة:

أَغَدًا تَمِيدُ مَسَافَةُ العُشَّاق عُشَّاقًا وَأَسْرَهْ
جِيلاً مِنَ الآلامِ يَرْسُمُ فِي الطَّرِيق الصَّعْبِ عُمْرَهْ
يَشْقَى لِتَسْعَدَ بِالغَدِ الوَرْدِيِّ أَهْدَابٌ وَغُرَّهْ
وَيَجُوبُ أَشْوَاكَ الظَّلاَمِ لِيَقْطِفَ الآتُونَ زَهْرَهْ
مُوتِي مَسَافَاتِ الضَّيَاعِ تَنَاثِرِي مِزَقًا وَزَفْرَهْ !

[85] الغماري، ألم وثورة، ص 39 - 41.

وَتَحَطَّمِـــــي فَعَلَـــــى الشَّـــــوَاطِئِ طَـــــارِقٌ يَمْتَـــــدُّ صَـــــخْرَهْ
مَـــنْ حَـــطَّ عُقْبَـــةَ فِـــي (الـــمَزَادِ)؟ وَبِاسْـــمِ مَـــنْ مُلِّكْـــتِ أَمْـــرَهْ؟![86]

إن الغماري ومن خلال المرجعية التاريخية المتنوعة التي تزخر بها أشعاره إنما يبغي استدعاء الماضي لقراءة الحاضر، لأن تلك الشخصيات وتلك الأحداث القديمة تمثل الذاكرة الجمعية للإنسان المسلم، والشاعر يحاول نبشها ليأخذ عبرا ومواعظ تكون دروسا مفيدة للأجيال المتعاقبة، ولا يفوته وهو يستلهم التاريخ الإسلامي أن يقف عند محطة من أهم المحطات التاريخية في مسيرة الأمة، وعند قائد من أعظم قوادها، والذي غدا على مر العصور رمزا من رموز عزتها وفخارها، وعنوانا لشموخها وتحديها وانتصاراتها الكبرى، وهو **صلاح الدين الأيوبي** قائد **معركة حطين**[87] و "رمز الحاكم العظيم الذي صنع مجد الأمة العربية الإسلامية في ذلك الوقت، وأرسى قواعدها، وعمل على بسطها في أرجاء الأرض بعد أن تفرقت إلى دويلات صغيرة لا تستطيع أن تقف في وجه أعدائها الذين كانوا يتربصون بها في كل حين"[88] .

ففي قصيدة "يا قدس" يقول:

يُبَـــــاحُ .. يَـــــا لَصَـــــلاَحَ الـــــدِّينِ .. وَانْتَفَضَـــــتْ
(حِطِّـــــينُ) تُبْحِـــــر فِـــــي الآلاَمِ ذِكْـــرَاهَـــــا
عَانَيْـــتُ لَيْـــلَـــــــيْنِ مِـــنْ رُومٍ وَمِـــنْ وَرَمٍ
هَـــذِي بَقَايَـــاهُ بَـــلْ هَـــذِي بَقَـــايَـــاهَا![89]

[86] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 42 - 43.
[87] أنظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ ، مج 10، ص 146 إلى 148.
[88] أحمد طعمة الحلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، ص116
[89] الغماري. حديث الشمس والذاكرة. ص 20

يستحضر الشاعر الشخصية الماضية بتقنية الحديث إلى الشخصية، فهو يخاطب شخصية صلاح الدين الأيوبي عبر أسلوب النداء "يا لصلاح الدين" كما تلازم استدعاء اسم العلم هنا مع استدعاء الحادثة "حطين"؛ لأن بعض الشخصيات التراثية مرتبطة في ذهن المبدع بتداعي حوادث معينة [90]، لذلك فالشخصية الغائبة – صلاح الدين– ترتبط في الذاكرة الجمعية بمعركة حطين، وحيثما ذكرت بطولات "الناصر" تحضر معه هذه الموقعة العظيمة بكل زخمها ودسامتها المعنوية والإيحائية، فكأن "قيمة صلاح الدين الحقيقية تكمن في فعله الأكبر، المتمثل في معركة حطين ... وهذا التلازم يتسق مع طبيعة الشخصية الموظفة، حيث أن أبرز ما في البطل المحارب، هو معاركه التي انتصر فيها"[91] .

والغماري يستغيث هنا بقاهر الصليبيين، إنه يحكي له في مرارة ما آلت إليه هذه المدينة المقدسة بعده، ويرجوه أن يدركها بعد أن أصبحت نهبا لليهود، وحمًى مستباحا لشذاذ الآفاق، وفقدت السند من أهلها الذين أسلموها للأعداء بعد أن انقسموا بين عميل ومتخاذل، هذه المناجاة الشجية لحلمه المحطم يمهد لها الشاعر بانفتاح على تاريخنا الثري، مستعرضا مواقف هذا البطل العظيم الهمام ابتغاء المقارنة بين الماضي والحاضر، ليعزز موقفه الرافض للخنوع والاستسلام لأظفار الهزيمة، ويدعوه إحساسه باليأس وقتامة الواقع إلى أن يقف في محراب تاريخنا العظيم يستذكر عظمة هذا الرجل الذي وثّق الأعداء قبل الأصدقاء قوة شخصيته وتصميمه على نيل مراده، وكذا إنسانيته وانفتاحه حتى أضحى مثلا يحتذى به .

ولا يفتأ الشاعر يستحضر ذكرى معركة حطين عبر التناص الإشاري دون إسهاب في شرح حيثياتها؛ لأن بذكره اسمها تتسارع إلى الأذهان رمزيتها القوية، كيف لا ؟ وهي المعركة الفاصلة بين المسلمين والصليبيين، وهي التي أنهت الوجود الصليبي في البلاد الإسلامية، وحررت القدس الذي ظل أسيرا في أيدي الصليبيين قرابة قرن من الزمان، وحررت معه الأراضي الإسلامية من دنس الغزاة، وأعادت للأمة ثقتها بنفسها، يقول في قصيدة "كان لي حلم":

[90] أنظر: أحمد مجاهد ، أشكال التناص الشعري، ص53
[91] المرجع نفسه، ص53.

قَـــدْ كَـــانَ لِـــي حُلُـــمٌ يُبَـــرْ عِـــمُ فِـــي دَمِـــي رَفْضًـــا عَتِيًّـــا
رَفْـــضُ الشُّـــمُوسِ يَلُـــوحُ فِـــي شَـــــفَتَيَّ إِعْصَـــــارًا شَـــــهِيًّا
فِـــي حَـــدِّهِ "حِطِّـــينُ" يَنْهَـــا رُ الظَّـــــلاَمُ بِهَـــــا شَـــــقِيّا
جَمْـــرٌ عَلَـــى وَشَـــمِ الجَبِـــينِ يَثُـــــورُ سَـــــيْفًا قَادِسِـــــيًّا
وَمَوَاسِـــــــمٌ قُدْسِـــــــيَّةٌ تَنْثَـــــالُ نِيسَـــــانًا سَـــــخِيًّا[92]

يتأسس التناص في هذا المقطع على استلهام دلالات معركة حطين وكل ما تكتنزه من إيحاءات، فهي ترمز إلى كل أمل في النصر، و هي سيف الحق المغصوب، وهي التي تشحن أبناء هذا الحق بما يحتاجونه من مشاعر الصبر والمجالدة والمقاومة، وحطين تلبس لباس الأمل والتفاؤل وانتظار الغد السعيد والمستقبل الرغيد في مواضع كثيرة من دواوين الغماري.

ولقد أمدّ هذا التناص مع هذه المعركة الفاصلة في التاريخ بضلال من الحنين إلى ذلك الزمن الميمون المشحون بتلك الحمولات الفكرية والشعورية من خلال استحضار شخصية صلاح الدين الأيوبي ومعركة حطين وسؤددها الذي يمنح أملا للحاضر وهو حتمية الانتصار واسترجاع الحقوق المسلوبة، والغماري يخاطب هذا الفارس المسلم يبشره ويطمئنه في الملإ الأعلى، فيخبره بأن من أحفاده من هم على خطاه سائرون، ولإرثه التليد حافظون، ولن يتوانوا في صد كل من يحاول النيل من كرامتهم، فمعركة حطين بكل ما تحمل من زخم تاريخي يغمر شعور الأمة بالكبرياء والعزة يستحضرها الشاعر في مواطن عديدة من أشعاره ليستلهم منها معاني الصمود والإباء، ومشاعر الأمل في غد مشرق تتخلص فيه الأمة من كلّ ما يكبلها من قيود، وكل ما يسود واقعها من آفات ونقائص وتخلف وانحطاط، ومغلوبية حضارية.

وإلى جانب هذه الشخصيات والأحداث التاريخية الإسلامية المتنوعة التي شكّلت منبعا ثرا من منابع التناص عند الشاعر، فاستطاع أن يعبر من خلال ما ترمز إليه من

[92] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 82 - 83.

خير أو شر عن كوامن نفسه ويصوّر من خلالها واقعه ومواقفه من الأحداث التي تشهدها الأمة الإسلامية في عالمنا المعاصر، استلهم الشاعر من التاريخ الإسلامي أيضا حدثا خالدا حفر آثاره عميقة في وجدانه، وظل هذا الحدث مصدر إلهام دائم له طوال مسيرته الشعرية، إنها **غزوة بدر**[93] الكبرى التي كانت معركة فاصلة في تاريخ الإسلام، وانتصارا ساحقا للحق على الباطل، ولنور الرسالة السماوية على الشرك والوثنية. فحضور غزوة بدر في أشعار الغماري حضور قويّ وكثيف لا تخطئه العين، وهو لا ينحصر في حيزه التاريخي فقط، بل يلبس حللا كثيرة تساير كل آمال الأمة وطموحاتهما، وتختزل كل أشواقها في غد مشرق ومستقبل زاهر. لذلك فإن بدرا في أشعار الغماري تحيل إلى كل المعاني الإيجابية، والدلالات القوية.

فهذه المعركة لا تمثل حسما عسكريا ساحقا للنبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه فقط، وإنما تمثل انتصارا للإسلام الصافي، النقيّ، السامي سموّ مُلْقِيهِ ومتَلَقِّيه، وطاهر طهر سريرة أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم، هذا الإسلام الذي لم تشوِّهه بعد أصحاب النفوس الطامعة والمتآمرة والمدعية، "فبدر" عند الشاعر الغماري ــ كما أسلفنا ــ عنوان لكل تلك الدلالات الرائقة، والإيحاءات الجميلة.

يقول في قصيدة "صوت التحدي":

مَـــاضٍ ..وَيُشْـــرِقُ مِـــنْ خَلِـــيجٍ أَصَـــالَتِي
سَـــيْفٌ عَلَـــى حَدَّيْـــهِ بُعْـــدٌ أَخْـــضَرٌ
وَالفَـــارِسُ البَـــدْرِيُّ ظَمْـــآنُ الخُطَـــا
وَمَـــدَاكِ نَهْـــرٌ لِلْجَـــلَالِ وَكَوْثَـــرُ[94]

لقد وظف الغماري الموروث التاريخي والذاكرة الجماعية العربية الإسلامية عندما وصف أبناء الأمة الذين يجاهدون في سبيل عزتها واستعادة مجدها بأنهم فرسان

[93] أنظر: محمد الغزالي، فقه السيرة ، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط 6، ديسمبر 1965م، ص 232.
[94] الغماري ،خضراء تشرق من طهران، ص127.

بدريون، حيث تم توظيف النص التاريخي هنا "بدر" كعنصر في صورة جزئية عن طريق التشبيه البليغ، فما أشبه اليوم بالأمس؟ فالنصر البدري الذي دبّرت العناية الإلهية أسبابه ونتائجه لتتجسد في النهاية سنن الله في الكون – وهي حتمية انتصار الحق على الباطل، والخير على الشر متى استوفى المسلمون شروط هذا الانتصار– يتحقق اليوم أيضا في زمان ومكان آخرين، إنه انتصار فرسان الثورة الإيرانية على عهد طويل من الظلم والاستعباد، إنهم فرسان بدريون يستوحون من أبطال هذه الموقعة العظيمة كل معاني البطولة والصمود والمواجهة القوية والأمل بل اليقين في النصر، وقد ساعد هذا التعدد النصي في الأبيات على رفع مستوى استيعاب وإدراك المعاني والدلالات لدى المتلقي؛ لأن النص يُفهم ويتمثل أكثر على نحو علائقي متصل بنصوص أخرى تتفاعل فيما بينها.

وفي مقطع آخر من القصيدة ذاتها يقول:

الفَـــــارِسُ البَـــــدْرِيُّ .. تِلْـــــكَ ضِـــــفَافُهُ
أُفُـــقٌ يَلُـــوحُ .. وَأَلْـــفُ مُهْـــرٍ يَخْطُـــــــرُ[95]

فهذا التوظيف الجزئي التشبيهي لمعركة بدر خاصة وللموروث التاريخي عموما، يساهم في إعادة إنتاج هذه النصوص، وبعثها من جديد في نصوص لاحقة، حتى يتم التفاعل بينها، وهذا التفاعل لا يتحقق إلا باستعادة النصوص السابقة في نصوص جديدة، فيظل النص الشعري منفتحا باستمرار، متجددا على الدوام.

ويسترسل الشاعر في استحضار غزوة بدر وإلباسها كل المعاني الجليلة التي تعين الأمة على التحرّر من إسار الذل وقيود العبودية والاستلاب الحضاري، فيصف الجيل الواعي من أبناء الأمة بأنه جيل بدري:

[95] المصدر السابق، ص130.

قَـــدَرٌ أَنْ تَظَـــلَّ يَـــا جِـــــــيلُ بَـــدْرِيًّا
خُطَـــــاكَ التَّـــوْحِيـــــــدُ وَالتَّكْبِـــــــيرُ
مَـــا عَرَفْـــتَ النِّفَـــاقَ .. إِنْ نَفَـــقَ الـــزَّ
يْـــفُ .. وَرَاجَ (التَّكْتِيـــكُ) وَالتَّزْوِيـــرُ[96]

يواصل الغماري في هذه الأبيات استعارة نصوص التاريخ الإسلامي التي تتضمن تنصيصا عل بعض الأحداث المهمة في ماضينا و معركة بدر تأتي على رأس هذه المعارك، وهي تؤدي وظائف ودلالات متنوعة، والشاعر هنا يشبه جيل الأمة المعاصر "بالجيل البدري"، هذا الجيل النقي الذي لن ينسلخ عن ماضيه ويعتبر أحداثه ماض ولّى وانقضى، وإنما ستظل تلك الأحداث معلما ينير له طريقه في كل زمان ومكان متى تصارع الحق والباطل، راسما له معالم درب العز والكرامة متى تحققت الشروط لذلك.

إن الجيل البدري لا يعتدي ولا يظلم، ولكن متى تعرض للاعتداء، يهب ليقطع دابر المعتدي، وهو يرفض المساومة على حقوقه وحريته تحت عناوين لا طائل منها أثبت الزمن عبثيتها، وبأنها مجرد ملء للوقت وامتصاص للغضب وتخدير للشعوب، إنه "تكتيك" المنافقين والمزورين الذين خانوا الشعوب الجريحة، وغايتهم في ذلك السير بالأمور إلى الأمام بإعطاء آمال مزيفة لن تتحقق أبدا، لأن الذين يسعون لإقامة علاقات طبيعية "آمنة" مع الأعداء في مقابل التنازل عن بعض الثوابت هم واهمون ويبحثون عن سراب.

وفي قصيدة "الدرب لا يجفو صاحبه" لا يرى الشاعر ملامح النصر إلا في هذا الجيل البدري:

[96] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص59.

يَا جُرْحَنَا، وَالحُبُّ فِي شَفَتَيْكْ،
فَاصْدَعْ ..
يَا سَدَاهْ !
مَا الحُبُّ إِلاَّ أَن يَثُورَ الجِيل بُدْرِيَّ الجِبَاهْ
مَا الحُبُّ إِلاَّ فِي الدِّمَاءِ..
تُثِير فِي الصَّخْرِ الحَيَاهْ ! [97]

إن الغاية من التناص التاريخي هنا ليس استذكار ماضي العرب والمسلمين فقط، وإنما استعراض حاضرهم أيضا، فالصيغة البلاغية "التشبيه" هنا في جملة "جيل بدري" تبعث الأمل في النفوس من جديد مهما عظم شأن العدو، ووهن شأن الأمة؛ فالله سبحانه وتعالى نصر أهل بدر وهم الجبهة الأضعف، يقول المولى عزّ وجل: "**وَلَقَدْ نَصَرَكُمْ اللهُ بِبَدْرٍ وَأَنْتُمْ أَذِلَّةٌ**"[98]، إنها المعركة العظيمة التي كسرت إيديولوجية التفوق الأبدي للأقوى عدة وعتادا، لتولد قاعدة جديدة هي النصر للمؤمن الحقيقي الواثق من أهدافه ومبادئه، لذلك فاستدعاء معركة بدر تعين الشاعر على تجلية تجربته الشعرية وموقفه الإيديولوجي كذلك، وهو أن النصر لا يأتي من التفوق العسكري فقط، وإنما مكمنه الحقيقي في الإيمان القوي بالله، وتطبيق شريعته في الأرض .

ويتواصل الحضور البدري بدلالاته وإيماءاته الإيجابية اللامنتهية، يقول الشاعر في قصيدة "غنيت أعراسك":

[97] الغماري، قصائد مجاهدة، ص184.
[98] آل عمران:123.

يَـــــا رَايَـــــةَ الأَفْغَـــــانِ شَـــــامِخَةً
لاَ تَرْكَعِـــــي لِلْغَيْهَـــــبِ الـــــمُرِّ
يَخْتَـــــالُ تَـــــارِيخُ الجِهَـــــادِ عَلَـــــى
أَيَّامِـــــكِ القُدْسِـــــيَّةِ البِكْـــــرِ
تَصْـــحُو المِلاَحِـــمُ فِـــي مَسَـــافَتِهَا
حَـــدِّثْ عَـــنِ اليَرْمُـــوكِ عَـــنْ بَـــدْرِ
غَنَّيْـــتُ فِـــي أَعْرَاسِـــكِ الحُمْـــرِ
أَلَمَّـــا يَثُـــورُ بِوَعْـــدِكِ البَـــدْرِي[99]

يبرز في هذا المقطع إصرار الغماري على توظيف الخطاب التاريخي توظيفا فنيا متوائما مع نسيجه الشعري، فلا زالت معركة بدر بعبقها تشيع الإيحاءات القوية والجميلة، وتحضر على لسان الشاعر كلما هبّت الأمة في أي طرف من أطرافها، وثارت على أعدائها، فتتجاور النصوص المتنوعة، وتتراشح ضمن نص واحد يستوعبها في نصية جامعة، فالمجاهدون الأفغان الذين كانوا يدافعون العدوان الروسي عن بلادهم، ويحرزون عليه الانتصار تلو الانتصار، حتى لكأنه يضاهي في تألقه انتصار بدر العظيم، فالفئة القليلة غلبت الفئة الكثيرة، والثلّة الضعيفة غلبت الدولة القوية بإذن الله، وهذا وعده يتحقق مرة أخرى في أرض الأفغان كما تحقق في بدر منذ زمان.

وفي تضاعيف دواوين الغماري تقابلنا الصفات الكثيرة التي ربطها الشاعر بغزوة بدر ليعبر بها عن كل ما يؤرق الأمة من أشجان، وليبشر بها عن كل ما ينتظرها من الغد القادم من نصر وبشائر، فهناك الغد البدري، والفتح البدري، والضوء البدري، والراية البدرية، والموكب البدري، والملحمة البدرية، والوجوه البدرية والهمّ البدري، والسيف البدري. وهذا التناص الكثيف لغزوة بدر مع أشعار الغماري غايته البحث عن أسرار الانتصار والقوة للمسلمين في زمن الهزائم المتتالية والتبعية العمياء

[99] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص11.

للغرب، هذا السر الذي يكمن في انتصار بدر الذي نقل المسلمين وهو الفئة الأضعف إلى ذروة المجد والتمكين، وتحولوا بعد هذا النصر إلى قوة مركزية غيّرت مجرى التاريخ، وقوضت أركان إمبراطوريتي فارس وروما في ذلك الوقت.

إن معركة بدر تلخص الكثير من الدروس والعبر كما أسلفنا الذكر، فهي شعلة الأمل التي تنير مسير الدالجين في غياهب الظلم والاستعباد، تذكرهم دوما بأن النصر حتمي إذا ما اتخذت أسبابه رغم كل مظاهر اليأس والتشاؤم، ورغم مرور كل هذا الدهر على أحداث بدر، إلا أن تأثيرها، والاستبشار بها مازال حيا في النفوس يُطمئن المسلمين في كل زمان ومكان. وبهذا التطعيم التاريخي للنصوص تتحقق الجمالية التي لا تكون إلا بالتخلي عن نمط الكتابة المتفردة، والولوج إلى عالم التعددية والتنوع ولذة الامتزاج والتفاعل بين النصوص، والتي تتحقق لحظة الإبداع والكتابة حين ينصهر كل هذا الحضور الكثيف في نص واحد.

المبحث الثاني: شخصيات تاريخية متنوعة:

وإلى جانب هذه الشخصيات والأحداث التاريخية المتألقة التي استوحاها الشاعر من التاريخ الإسلامي المجيد والتي توحي بالبطولات وتحيل إلى عهود الأمة الزاهرة، استحضر الغماري شخصيات تاريخية أخرى كأنها تقابل الأولى أو تمثل – بشكل من الأشكال – نقيضها.

وهي شخصيات تركت آثارها في مسيرة البشرية وصارت عَلَمًا على جملة من الصفات الخلقية التي التصقت بها وميّزتها، وهذا الاستدعاء للشخصيات الإنسانية العامة ضروري بالنسبة للشاعر لأنه "لم يعد يكفيه أن يلم بالشعر العربي وحده، أو بالثقافة العربية وحدها، وإنما يحس بضرورة أن تمتد ثقافته، فتشمل كل ما يمكن أن يوسع من نظرته إلى الأشياء ويعمقها، ولهذا فإنه يفتح نفسه للتراث الإنساني كله قديمه و وسيطه وحديثه، شرقيه وغربيه، دون مفاضلة أو تمييز".[100]

[100] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص38.

ومن هؤلاء شخصية **نيرون** الحاكم الروماني الشهير الذي عاث في روما فسادا، وأهلك الحرث والنسل، وضحى بكل مقدرات بلاده ليرضي غروره ويشبع شهواته، ولم يكتفِ بذلك بل تسبب في حريق روما التاريخي والذي كان السبب الأساس في تخليد ذكره كعلامة على الطغيان والظلم والاستهتار وجنون العظمة، والذي وصفه المؤرخون بقولهم: وبينما النيران تتصاعد، والأجساد تحترق، وفى وسط صراخ الضحايا، كان نيرون جالساً في برج مرتفع يتسلى بمنظر الحريق الذي خلب لبه، وبيده آلة الطرب، يغنى أشعار هوميروس التي يصف فيها حريق طروادة[101].

ويستدعي الغماري شخصية نيرون في مقام التنديد بممارسات الاستعمار الفرنسي وجرائمه البشعة في حق الشعب الجزائري، ونهبه المنظم لخيرات البلاد، وحرمان أبنائها الغارقين في المآسي منها، وهو لا يرى فرقا بينهم وبين نيرون في همجيتهم ووحشيتهم وساديتهم التي يندى لها جبين الإنسانية خجلا. يقول في قصيدة "مذكرات مجاهد في ليلة أول نوفمبر":

أَبْنَـــاءُ نَيْـــرُونَ مِـــنْ آلاَمِنَـــا سَـــعِدُوا
وَفَـــوْقَ أَشْـــلاَئِنَا شَـــادُوا لَهُـــمْ قِبَبَـــا
وَفِـــي مَزَارِعِنَـــا .. تَخْضَـــرُّ شَـــهْوَتُهُمْ
وَيُثْمِـــرُ الحُلْـــمُ فِـــي صَـــحْرَائِنَا ذَهَبَـــا[102]

يسافر الغماري هذه المرة في الماضي البعيد حيث يأبى أن يجعل نصوصه تسبح في فضاء التاريخ العربي الإسلامي فقط، وإنما في فضاء إنساني مفتوح، فيستدعي شخصية نيرون عبر استعارة صفة من صفاتها المتعددة وهي "السادية"، وتتجلى فاعلية التناص هنا من خلال المماثلة بين نيرون الذي عذب الرومان وقتلهم

[101] أنظر: محمد عصمت، الطاغية نيرون سنوات الهرطقة والمحرقة، سلسلة شخصيات عبر العصور، دار مشارق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2009م.
[102] الغماري، قصائد مجاهدة، ص 123.

بوحشية وهو يتلذذ بفعلته، وبين فرنسا الاستعمارية التي لم يرف لها جفن، وهي تقتل وتنهب وتشرد وتجوع الجزائريين لقرن ونيّف.

لقد استعار الغماري هذه الصفة السلبية من نيرون ليؤولها، ويضفي عليها لونا من الشمول، لتضم كل من كانوا على شاكلته ممن يعانون اختلالا نفسيا، الذين لا تتحقق سعادتهم إلا بتعذيب غيرهم ورؤيتهم يألمون، ومن خلال هذا التأويل يُدين الشاعر كل الساديين في عصره[103]، والاستعمار الفرنسي أحد أكثر هؤلاء وحشية وسادية، إنه تناص يتحقق عبر سبر أغوار الشخصيات ونفسياتها وليس بتصرفاتها الظاهرية فقط، ليكون – هذا التناص– صلة الوصل بين الشاعر والمتلقي من خلال إسقاط ملامح الشخصية الماضية على الحاضر إسقاطا ذا قدرة على التأثير.

وتتغير دلالة شخصية نيرون في هذا المقطع حين يتقاطع الشاعر معها مرة أخرى:

يَتَهَـــافَتُونَ عَلَـــى "البِضَـــاعَةِ" بِـــالنَّفِيسِ وَبِالزَّهِيـــدْ !
وَيُلَمْلِمُـــونَ الشِّـــعْرَ مِـــنْ زَبَـــدِ النُّفَايَـــاتِ البَلِيـــدْ !
يَتَخَـــايَلُونَ كَخَيْـــلِ "رُومَـــا" خَلْـــفَ "تَيْـــرُونَ" المَجِيـــدْ !!
غَنَّـــوْا .. فَمَـــا طَرِبَـــتْ عُيُـــونُ الجِيـــلِ لِلرَّهَـــقِ المَدِيـــدْ ![104]

يستوحي الغماري من شخصية نيرون وحياته عناصر أو صفات جديدة لتكون وسيلته في قراءة واقعه المعاصر، والقضايا التي يروم طرحها، إنه يستحضرها ليصف بها عُبّاد الشهوات، وأسرى الغرائز الدنيئة الذين يضحون بالغالي والنفيس في سبيل إشباعها، غافلين عن المهام العظام التي تطلبها منهم عقيدتهم وهي تعاني من بؤس الواقع وتكالب الأعداء، ومرد هذا إما إلى قصور منهم في الرؤيا واختيار الطريق الصحيح أو عجزهم عن تحمل تبعات هذا الاختيار، فهو يسخر منهم، ومن خياراتهم

[103] أنظر:علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، ص194.
[104] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 140.

في الحياة ويسخف اعتدادهم بأنفسهم الذي لا يليق أبدا بأمثالهم، بل كان من الأجدر لهم أن يبتعدوا عن الساحة وينزووا في الظلام حيث يليق بهم.

ويتبدى التناص في هذا المقطع في قوله "يَتَخَايَلُونَ كَخَيْلِ "رُومَا" خَلْفَ "نَيْرُونَ" المَجِيدْ !!" فهو يستدعي شخصية نيرون بواسطة استعارة بعض الأحداث في حياتها، وذلك حين يشبه هذه الفئة الضالة بحاشية نيرون التي كانت تمشي خلفة وهو يدخل روما هاتفة له، وكأنه عاد من نصر مؤزر، وهو في الحقيقة عائد من مسارح الغناء والتمثيل الذي كان يحترفه لفشله في السياسة وتسيير أمور الحكم، فكان يعود إلى روما حاملا الجوائز التي حازها من تلك المسارح – والتي تحصل عليها بالترهيب لا عن جدارة أيضا– عوض أن يحمل أكاليل الغار مكافأة له على انتصاراته وبطولاته التي يليق بكل حاكم حقيقي أن يكافئ بها، وتتجلى فاعلية التناص هنا من خلال رسم هذه الصورة الكاريكاتورية الساخرة لهؤلاء "الأغبياء" لتوضح ما يعانونه من بلاهة وانفصام في الشخصية، واهتمام بسفا سف الأمور لا بالمعالي منها، وقد أدى هذا التعالق مع التاريخ القديم إلى جعل النصوص المعاصرة تسافر في الأزمنة الإنسانية الغابرة، لتتخذ من هذه الشخصيات والأحداث عنوانا لكل السُّذج والمستهترين الذين لا يعنيهم من الدنيا لا بشر ولا حجر إلا نزواتهم الضيقة، وكأنهم صورة عن نيرون وحاشيته الغارقين في عالم افتراضي لعجزهم عن مواجهة حقيقة الحياة وتكبد مشاقها.

إن الشاعر وهو يتناص مع كل تلك الشخصيات التاريخية يحاول قدر الإمكان أن يربط بينها وبين ما يريد التعبير عنه، فصفة الحداثة والتجدد في الشخصيات المستحضرة أساسية للغاية؛ لأنها لا تصلح كلها لتكون مواضيع معاصرة، بسبب افتقادها السمة الدالة فيها، وهنا تبرز صعوبة التناص معها من جهة، كما تتوضح مقدرة الشاعر عل حسن اختيار المناسب منها من جهة أخرى.

ومازال الغماري مرتحلا في تلك الأزمنة السحيقة ليتكأ على شخصية أخرى تكاد توائم شخصية نيرون في سمعتها السلبية القاتمة في الذاكرة الإنسانية، إنها شخصية

النمرود[105] الذي اعتبرته الكتب المقدسة وكتب التاريخ من أعتى ملوك الأرض وأكثرهم جبروتا وتكبرا وإفسادا:

أَيُّهَـا الحَـاكِمُونَ دِيسَـتْ عَلَـى أَعْـ تَـابِكُمْ أُمَّـةُ السَّـنَا وَالخُلُـودِ !
أَيُّ شَـأْوٍ قَطَعْـتُمْ فَـرَأَيْتُمْ آيَـةَ السِّـلْمِ فِـي يَـدَيْ "تَمْـرُودِ"[106]

يستدعي الغماري شخصية النمرود عبر آلية الاسم المباشر، لتحتل في النص دورا هاما في إغناء الفكرة، وتقريب المعنى للمتلقي، ولقد تم هذا الاستدعاء بالتخالف مع الدلالة التاريخية؛ في كون شخصية النمرود عنوان للبطش والظلم وقمع الحرية والرأي الآخر، ليغدو في هذه الأبيات عنوانا للسلام والتعايش واحترام الآخر، فالشاعر يشير في نصه إلى الحكام العرب المستبدين الذين داسوا بقوتهم الظالمة على مقدسات الدين وأحكام الشريعة والقرآن الكريم، ناسين قوله تعالى "**وَلَنْ تَرْضى عَنْكَ اليَهُودُ وَلاَ النَّصَارَى حَتَّى تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ** "[107] ليفرضوا منطقهم على الشعب المسكين عنوة لدرجة أن أجبروه بأن يحلم معهم بنيل السلام من النمرود، في إشارة إلى عقد معاهدة السلام العربية مع الكيان الصهيوني، فالتناص هنا تخالفي بين الرصيد النمطي لشخصية النمرود القاتمة، وبين الصورة المعاصرة التي أسبغها الشاعر على هذه الشخصية الغائبة وهي السلام والوئام الذي تعشمه العرب في اليهود وتخيلوا بأن يحصلوا عليه منهم.

لقد أدرك الغماري الكينونة الإيحائية السلبية لكل من شخصيتي "نيرون والنمرود" الموغلتان في القدم، فقام باستدعائهما في شعره ليعبر من خلالهما عن معاني

---

[105] لم يرد اسم النمرود في القرآن الكريم ولا في السنة الشريفة، لكن المفسرين رأوا ـ استنادا إلى أهل الكتاب ـ إلى أنه هو المقصود في قوله تعالى: {أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ}(البقرة، 258). قال الطبري: "إن " الذي حاج إبراهيم في ربه " جبار كان ببابل يقال له : نمرود بن كنعان بن كوش وهو أول ملك تجبر في الأرض، وهو صاحب الصرح ببابل ". أنظر: محمد بن جرير الطبري. جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري). تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي. دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع. السعودية. ط 1. 1422هـ - 2001م. ج 4 . ص 568.

[106] الغماري، قصائد منتفضة، ص 52.

[107] البقرة:120.

الظلم والبطش والاستبداد في حاضره لأنه "مهما تكن تلك الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية، فإنها حين يستخدمها الشاعر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها وليست راجعة إلى صفة الديمومة لهذه الرموز، ولا إلى قدمها"[108].

ومن الشخصيات التاريخية ذات الظلال السلبية القاتمة التي استدعاها الغماري ليسقط عليها وقائع الأحداث المعاصرة **مسيلمة الكذاب**[109]، صاحب النبوءة الكاذبة، وقائد حروب الردّة بعد وفاة رسول الله صلى الله عليه وسلم. وقد سمى إحدى قصائده على اسمه "مسيلمة القرن العشرين" في إشارة إلى الوزير الإيراني شابور بختيار:

هَيْهَـــــاتَ أَنْ يَرْتَـــــدَّ "عَـــــرْشٌ" رَاحَ يَبْكِيـــــهِ اللِّئَـــــامْ!
فَـــأَقِمْ هُنَـــاكَ عَلِـــى ضِـــفَافِ "السِّـــينِ"* واخْطُـــبْ يَـــا هُمَـــامْ !!
"شَـــابُورُ" تَسْـــخَرُ.. حِـــينَ تُغْرِيـــكَ المُنَـــى، الأَيَّـــامُ تَسْـــخَرْ
فَانْـــدُبْ عَلَـــى قَـــرْعِ الكُـــؤُوسِ فِـــرَاقُ عِـــزِّكَ حِـــينَ تَسْـــكَرْ
وَاسْـــكُبْ عَلَـــى شَـــفَةِ القِيَـــانِ شَـــبَابَ أَمْسِـــكَ حِـــينَ تَخْطُـــرْ !
مَـــا أَنْـــتَ كِسْـــرَى، فَاصْـــحُ مِـــنْ حُلُـــمِ السَّـــرَابِ وَلَسْـــتَ قَيْصَـــرْ[110]

لقد تجلى التناص في هذه الأبيات عبر استعارة المدلول العام للشخصية التاريخية التي يقع التعالق معها وهي "النبوءة الكاذبة "، التي لازمت شخصية مسيلمة لحظة دخلوها التاريخ، حيث أضحى اسمه يحيل مباشرة على هذه الدلالة، ولفظة مسيلمة تحمل عنوان هذه القصيدة لتمنح المتلقي إشارات على ما يحتويه النص، أما ملامح الشخصية فهي مبثوثة في ثنايا القصيدة لتبلور التجربة الشعرية المعاصرة، فكما

[108] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص199.
[109] أنظر سيرته في: ابن كثير، البداية والنهاية، ج 6، ص 465.
* يقصد الشاعر نهر السين la Seine. وهو نهر رئيسي في شمال فرنسا و مصدر جذب سياحي بالذات في مدينة باريس التي يمر عبرها. وقد كان الوزير الإيراني منفيا هناك.
[110] الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 115.

انتهت النبوءة الكاذبة لمسيلمة إلى غير رجعة، فقد سقطت نبوءة الوزير بختيار في إشارة إلى تنبئه بفشل الثورة الإسلامية وسقوط الخميني وعودة نظام الشاه إلى إيران، وتتجلى فاعلية التناص هنا في التوافق الواضح بين الشخصية التاريخية والشخصية المعاصرة؛ فكلاهما كاذب، وكلاهما تتبؤاته ضالة وباطلة، وكلاهما حارب الحق وعارضه ووقف ضده.

وتعود ضلال هذه الشخصية لتبرز من جديد، يقول في قصيدة "ياحادي الغول":

يَـــا حَـــادِيَ الغُـــولِ فِـــي عَصْـــرٍ تَعَبَّـــدَهَا
وَقَـــارِئَ الكَـــفِّ فِـــي رُؤْيَـــا بِـــلاَ بَصَـــرِ
وَمُـــوغِلاً فِـــي ضَـــبَابِ العَصْـــرِ .. تَعْبُـــرُهُ
حُمَّـــى "الحَضَـــارَةِ" مَقْـــرُوءًا عَلَـــى الجُـــدُرِ!
وَمُطْمَئِنًّـــا عَلَـــى أَحْضَـــانِ عَارِيَـــةٍ
يَعُـــبُّ مِـــنْ لَعَـــسٍ زَانٍ .. وَمِـــنْ حَـــوَرِ!
دَعْـــوَى "مُسَـــيْلِمَةٍ" عَـــادَ الزَّمَـــانُ بِهَـــا
فَأَخْصَـــبَتْ بِالعَـــذَارَى البِيـــدُ .. لاَ الـــمَطَرِ![111]

يستحضر الغماري دعوة مسيلمة الناس إلى الإيمان به كونه نبيا جديدا يوحى إليه من السماء، ليشتت الأمة ويضربها في دينها ونبيها الحق، حتى يعبر به عن الرِّدة التي ضربت البشرية فأصابتها في قيمها ومبادئها وأخلاقها، وامتدت شرورها إلى الأمة الإسلامية فشوّهت دينها وزرعت في أوساطها ألوان الفساد وأنواع الرذيلة حتى انصرف أبناءها عن طلب المعالي واستعادة الحقوق، وتحطيم قيود الذل وأغلال التبعية، فالغماري في هذه الأبيات لم يستعرض تجربة مسيلمة الكذاب بعناصرها وملامحها المعروفة تاريخيا، بل اكتفى بذكر اسمها فقط الذي يحيل مباشرة على تلك الأحداث السلبية، بينما

[111] الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 11 - 12.

استعرض تجربته المرادفة لها بكل حيثياتها وتجلياتها، لأنها محور قصيدته وبؤرتها، وقد حقق هذا التوظيف الطردي لدلالات الشخصية التراثية الاندغام والتوافق بين التجربتين الماضية والحاضرة، كما قرب المعنى إلى ذهن القارئ أكثر.

إن هذه القصائد الزاخرة بالعبر التاريخية ترمي من جهة إلى مخاطبة الوعي الاجتماعي، والتأثير فيه، ومن ثَم دفعه إلى التغيير الايجابي، وقطع دابر كل مظاهر الظلم والاستلاب التي يتخبط فيها، كما أن هذه القصائد أيضا تخاطب وعي الفئة المقابلة، التي ما فتئت تكرس للظلامية والتخلف، ويحذرها من مغبة ما تقترفه أيديها، ولتعتبر من التاريخ، وكل هذه الرسائل يبثها الغماري في سياق شعري غني فكريا ودلاليا، وعميقا عمق التاريخ الإنساني، فهو بذلك يحقق غايتين هنا : الالتزام بالقضية التي يتبناها، والتصريح عنها بتقنية فنية متطورة غنية وجدانيا وثقافيا.

المبحث الثالث: التناص مع شخصيات حديثة

ومثلما استحضر الغماري الشخصيات التاريخية والأحداث الماضية بكل زخمها ورموزها ودلالاتها، لم يَفُتْهُ أن يتناص مع ما يموج به التاريخ المعاصر من أحداث وشخصيات تركت بصمتها بطريقة أو بأخرى على الساحة العربية والإسلامية والعالمية، فحفلت قصائده بذكر ما أثر فيه منها، وأسبغ عليها مشاعره، وحمَّلها كلماته، وصاغ من خلالها تجاربه الوجدانية ومواقفه تجاه ما يجري للأمة من أزمات ومآس.

ومن بين الشخصيات المعاصرة التي ذكرها الشاعر في قصائده مرارا وتكرارا شخصية **ميشيل عفلق**[112] مؤسس حزب البعث العربي الاشتراكي، والذي كان يمثل بالنسبة للغماري أبو الشيوعية العربية، والقائم على الجناح اليساري في الأمة، والمروّج للمبادئ الشيوعية في الوطن العربي، وقد كان التيار الشيوعي هو العدو اللدود للإسلام في الأقطار العربية المستقلة، ولم يفُتِ الشاعر أن يسجّل في دواوينه فصول الحرب الفكرية التي كانت مستعرة بين أصحاب التيار الإسلامي والشيوعي، وأشار إلى الهجوم الكاسح الذي شنّه الشيوعيون في الجزائر بخاصة على الهوية العربية الإسلامية للوطن،

[112] أنظر سيرته في: محمد عمارة، التيار القومي الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997م، ص 7 إلى 10.

وعلى مقوماته الحضارية، وتحدث في حسرة وألم عن اكتساحهم للمواقع الحيوية في المجتمع والقطاعات الحساسة فيه بتأييد خارجي قويّ، وعن اصطدامهم بعقيدة الشعب، وعن الدمار المعنوي الذي أحدثوه في كيانه.

ففي هذه الأبيات يصور ميشيل عفلق وهو يعيث في العراق فسادا، وينشر فيه مذهبه المنحرف:

عَجَبًـــا يَجُوسُـــكَ يَـــا عِـــرَاقُ ظَـــلاَمُ
وَتَسُـــــودُكَ الأَوْثَـــــانُ وَالأَصْـــــنَامُ
شَـــرَفُ العُرُوبَـــةِ كَـــمْ يَهُـــونُ عَلَـــى يَـــدٍ
كَانَـــتْ .. فَلَـــفَّ الرَّافِـــدِينَ رُكَـــامُ !
تَعْنُـــو لِعَفْلَـــقَ ..لِلأُلَـــى ذَبَحُـــوا الهَـــوَى
وَعَلَـــى انْهِيَـــارِ الـــمَكْرُمَاتِ أَقَـــامُوا !
كَفَـــرُوا بِأَحْمَـــدَ، يَـــا عِـــرَاقُ، وَإِنَّهُـــمْ
صَـــلُّوا عَلَـــى دِيـــنِ الفُجُـــورِ وَصَـــامُوا ![113]

يتحقق التناص في هذا المقطع من خلال تصوير مشهد من تاريخ العراق الحديث، حين تربع حزب البعث العربي الاشتراكي على سدة الحكم لعقود متتالية، وهو عهد انحرفت فيه هذه الدولة العظيمة حضاريا عن مسارها الإسلامي العريق، وارتمت في أحضان الشيوعية من – وجهة نظر الشاعر– بسبب مُرَوِّجِي ومعتنقي هذا المذهب، الذي يمثل "عفلق" رأس الحربة فيهم، والتناص هنا يحمل معنى كنائيا في قوله "تعنو لعفلق"، فهو يقصد العراق الذي بات يخضع لهذا المذهب الدخيل على فكره، بل واتخذه دستورا له، ولا يقصد الخضوع لعفلق كشخص، فالغماري يرثي العراق الذي كان في يوم من الأيام حاضرة مزدهرة من حواضر الإسلام، ويبكي مصيره وهو تحت تأثير

[113] الغماري ، عرس في مأتم الحجاج، ص81 - 82.

عفلق وحزبه الذي قتل فيه كل معاني العزة، وأوهن عرى دينه ونشر فيه الرذيلة والفجور، وبذلك فإن تعالق الشاعر مع هذه الشخصية ذو صبغة تحريضية غايتها تذكير العراقيين بتاريخهم الإسلامي المجيد، واستنكار قبولهم وخضوعهم لهذا الوافد الجديد عليهم، والذي يبغي محو دين " أحمد" من أرضهم ، إنه تناص تاريخي مبطن بالدعوة إلى الرفض والتمرد لغسل أدران الواقع العراقي الفاسد من خلال مخاطبة وعي العراقيين وضميرهم وتاريخهم.

وينبّه في قصيدة "رسم بريشة الحنين" إلى ما خلّفته دعاوى عفلق في أمة جمعها الإسلام تحت رايته، وصهر أجناسها وقومياتها في بوتقة واحدة، ووحّد مشاربها وأهدافها، فمزقتها هذه المذاهب الدخيلة إلى قبائل متناحرة، حيث يستدعي شخصية عفلق ليكني بها على الشيوعية، وكأنما اسم العلم قد شذَّ عن قاعدته المتعارف عليها وهي الدلالة على ذات معينة، ليغدو بهذا التناص مفردة مرادفة لهذا المذهب، وحيثما حضرت هذه الشخصية في أشعار الغماري فهي مرادف لغوي له:

وَتَبْقَـــى مِثْلَمَـــا كَانَـــتْ، قَبِـــيلاً يَنْشُـــدُ الثَّـــارَا
يُحأصِـــرُ فِـــي خَرِيـــفِ الـــدَّهْرِ (مَيْسُـــونًا) وَ(عِشْـــتَارَا)
بِسَـــيْفٍ (عَفْلَقِـــيٍّ) الوَشْـــمِ تَـــزْرَعُ كَفُّـــهُ النَّـــارَا
وَيَحْسَـــبُ وَهْمَـــهُ حُلْمًـــا، وَسَـــيْفَ اللَّـــهِ أَسْـــمَارَا[114]

يجسد التناص في هذه الأبيات رؤية ووجهة نظر الغماري في الشيوعية كتيار ومذهب سياسي واجتماعي، والذي يرمز له بشخصية عفلق الأب الروحي له في الوطن العربي، وملخص رؤيته أن هذا المذهب شر وبلاء على العالم العربي والإسلامي، يريد العودة به إلى جاهليته الأولى، حيث الثارات والتشرذم والتمزق يسودون حياة العربي – لأنه حزب قومي–، ولولا الإسلام الحنيف الذي لم شمل تلك القبائل ووحدها تحت راية واحدة، لما قامت لها قائمة إلى يوم الدين، إذن الإسلام هو صمام الأمان بالنسبة للأمة،

[114] الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 35.

إن ضاع ضاعت وذهب ريحها، لذلك يجب الوقوف في وجه كل من يريد النيل من هذا الدين، لأنه في الحقيقة يريد النيل من الأمة في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وشخصية ميشال عفلق تمثل كل هذه الأفكار والمعاني التي تروجها الشيوعية، بل وغدت رمزا في أشعار الغماري يحيل دوما عليه، لأن "الرمز هو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة غرضية أو متعارف عليها"[115]، فالتناص عن طريق الرمز يحقق غاية جمالية عند الشاعر، فحين يتكأ الرمز الشعري على الأعلام التي كان لها صدى في التاريخ، فمعنى ذلك أن الشاعر مطمئن إلى أن وحيها سوف يومض بمعان سرعان ما تضيء في ذهن القارئ.

ومن الشخصيات التي حظيت باهتمام الشاعر وحبه وتبجيله، وهزته شمائلها وجهودها العلمية والإصلاحية فغنّى لها في شغف وود الفيلسوف الإسلامي المتميز **محمد إقبال**، حيث رأى فيه الشاعر زعيما فذا من زعماء المسلمين المعاصرين الذين حملوا همَّ الأمة، ومصلحا من طراز فريد، وُفِّقَ في تشخيص داء المسلمين وبذل جهده في علاجه، وأفنى عمره في محاربة الفكر الخرافي، والعقلية التواكلية، والقابلية للاستعمار في محاولة جادة منه لإعادة تشكيل العقل المسلم وتأهيله ليعيش واقع الحياة المعاصرة بإيجابية وفعالية.

ومن وحي هذه السيرة الحافلة بالفكر النيّر والأعمال الجليلة يعلن الغماري عن التحامه القويّ بهذه الشخصية، يقول في قصيدة "نجوى إلى إقبال":

[115] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، د ط، 1983م، ص525.

بَيْنِـــي وبَيْنَـــكَ يَـــا إِقْبَـــالُ .. عَاطِفَـــةٌ
صَـــوْتُ السَّـــمَاءِ بِنَـــارِ العِشْـــقِ يَسْـــقِينَا
أَنَـــا وَإِيَّـــاكَ يَـــا إِقْبَـــالُ .. مَلْحَمَـــةٌ
دُرُوبُهَـــا الخُضْـــرُ مَـــنْ هَـــدْيِ النَّبِيينَـــا
قَلْبَـــانِ نَبْضُـــهُمَا فِـــي اللَّـــهِ مَـــا هَتَفَـــا
وَفِـــي سَـــبِيلِكَ .. يَـــا رَبَّـــاهُ .. مَاضُـــونَ[116]

تمثل شخصية محمد إقبال في هذا المقطع الشخصية المحورية في النص، فالشاعر منشغل بها، وجل اهتمامه منصب عليها، فهو يسقط عليها عناصر تجربته الخاصة فتغدو الشخصية معادلا موضوعيا لهذه التجربة، تتشاركان وتمتزجان خلال النمو النصي؛ فهما يستلهمان فكرهما ومواقفهما من مرجعية واحدة هي الإسلام، وينظران إلى واقع الأمة البائس بنفس النظرة التحليلية الرافضة للهوان والتبعية، ويثوران على كل ألوان الطغيان والاستبداد الخارجي، وأنواع السلبية والاستسلام الداخلي.

ويتخذ الشاعر من تقنية الحديث إلى الشخصية وسيلته لنقل هذه الحالة الشعورية المشتركة بينه وبين الشخصية المستدعاة، عن طريق محاورته لها "حيث يتكون النص من مونولوج واحد طويل، أو مجموعة مونولوجات متعددة ... يعتمد على ضمائر المخاطبة "[117]، كالكاف، والضمير أنت، والتاء، أومن خلال استخدام أسلوب النداء، فالقارئ يلحظ أن الغماري قد استخدم ضمائر المخاطبة في هذا المقطع خمس مرات، يشكل كاف المخاطبة منها ثلاث مرات، "بين**ك**، إيا**ك**، سبيل**ك**"، وأسلوب النداء مرتين "يا إقبال" مرة في الشطر الأول وكررها في الشطر الثالث، ولا نسمع في قصيدة الحديث إلى الشخصية إلا صوت الشاعر الذي يتخذ موقع الراوي، الذي يسرد عناصر

[116] الغماري، أسرار الغربة، ص109 - 110.
[117] أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص315.

التجربة الشعرية التي تجمعه مع شخصيته الغائبة، ويوعز لجوء الشاعر إلى "استخدام هذه التقنية إلى إحساسه القوي بشدة قربه الفكري من الشخصية التي يخاطبها، وبعمق التشاكل والتماثل الروحي بينهما "[118] كما أسلفنا الذكر.

ويتوجه الغماري مرة أخرى إلى شقيق روحه محمد إقبال، يبثه شكواه ومعاناته، فالهم واحد والفكر واحد رغم تباعد الزمن:

كِلاَنَا يَا غَرِيبَ الدَّارِ رَفْضٌ يَمْضَغُ الأَلَمَا

كِلاَنَا فِي الدُّرُوبِ الخُضْرِ إِصْرَارٌ .. يُرِيغُ دَمَا

وَبِالنُّورِ ..

وَبِالأَلَمِ الذِي عَانَيْتَ يَا إِقْبَالُ .. بِالحُلْمِ

وَبِالصَّحْرَاءِ ..

كَمْ تَتَوَثَّبُ الصَّحْرَاءُ مِلْءَ دَمِي

فَأَرْوِي لِلدُّرُوبِ مَسَافَةَ الأَشْوَاقِ .. أَخْتَصِرُ

وَمِنْ كَرَمِ الضُّحَى أَسْقِيكَ يَا دَرْبِي وَأَعْتَصِرُ

قَصَائِدَ حُبِّيَ الأَزَلِيَّ .. مِلْءَ لَهَاتِيَ السُّوَرُ

.....

وَفِي شَفَتَيَّ ذِكْرَى العِشْقِ وَالعُشَّاقْ

ذِكْرَى الزَّارِعِينَ عَلَى الدُّرُوبِ الوَرْدَ وَالنَّارَا

وَجُرْحُ الرَّافِضِينَ اللَّيْلَ قُضْبَانًا وَأَسْوَارَا

وَأَنْتَ العِشْقُ يَا إِقْبَالُ .. أَنْتَ الرَّفْضُ

فِي شَفَتَيْكَ مَلْحَمَةٌ وَقُرْآنُ[119]

[118] أحمد طعمة الحلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، ص221.
[119] الغماري، أسرار الغربة، ص 106 – 107.

ويعود الشاعر مرة أخرى ليخاطب الشخصية المتعالقة، ولعل في ذلك متنفسا أرحب له يلقي بما أهمه وأغمه إلى الشخصية المخاطبة، حيث أدرك الشاعر أن باستطاعة هذه الشخصية أن تحمل آماله وآلامه، وأحس "بقوة الصلة بين ملامح الشخصية ... وبين أفكاره، وملامح تجربتة الذاتية قد بلغ حد التوحيد بين الطرفين"[120]، وقد استعان الغماري لسرد عناصر التجربتين اللتين انصهرتا في بوتقة واحدة بأسلوب النداء مرتين في قوله "يا غريب الدار، يا إقبال"، وضمير المخاطب مرتين "أنت" في قوله " أنت العشق، أنت الرفض"، وكاف المخاطبة مرة واحدة في "شفتيك"، وتشير القراءة التحليلية لمعاني الأبيات أن الرؤيا واحدة بين الشاعر والشخصية التناصية ، يؤكد ذلك الالتحام الذي وحد مصيرهما وقضيتهما، حيث التقت جهودهما في طريق واحد واضح المعالم بَيِّنَ القسمات يتجه إلى هدف وحيد وبعيد هو استعادة مجد الأمة ونفض غبار التخلف والانحطاط والانهزامية عنها، على الرغم مما يحيط هذا الطريق من الأهوال والعقبات وأمواج التحدي التي تفلُّ من العزائم، وتُوهِنُ الإرادات، وترمي العاملين فيه في سجن الغربة، وإن بدا هذا الخطاب موجها في ظاهره إلى محمد إقبال، إلا أنه موجه في حقيقته إلى شعوب الأمة كافة، لتثور وترفض واقعها الآسن، وتستلهم معاني التضحية والفداء وروح المقاومة من أنفاس إقبال.

ويرتبط ذكر إقبال في قصائد الغماري **بلاهور**، المدينة الباكستانية العريقة التي شهدت إعلان قيام دولة باكستان بعد انفصالها عن الهند، وحصول المسلمين على إقليم مستقل يديرون فيه شؤونهم بأنفسهم بعيدا عن اضطهاد الهندوس وإقصائهم. وهي عنده رمز الثورة والحرية والانعتاق، كما أنها قبس من جهود إقبال وجهاده، وسعيه الدؤوب لفصل المسلمين عن الهندوس ووضع حد لأنهار الدماء التي كانت تسيل خلال المجازر المروعة التي ما فتئت تستهدف الوجود الإسلامي في الهند، يقول عنها إقبال : "إن أمة لا تملك أرضا تستند إليها لا دين لها ولا حضارة، فإنما الدين والحضارة بالحكومة والقوة، وإن باكستان هي الحل الوحيد للمشاكل التي يواجهها المسلمون في هذه القارة الهندية"[121]، ويستدعيها الغماري في قصيدة "كان لي حلم" قائلا:

[120] علي زايد عشري، استدعاء الشخصيات التراثية، ص212.
[121] أبو الحسن علي الحسني الندْوي، روائع إقبال، ص17.

وَمِـــنَ الجِـــرَاحِ الخُضْـــرِ يَـــا "لاَهُـــــورُ" يَمْتَـــــدُّ الضِّـــــيَاءْ
يَمْتَـــــدُّ رَفْـــضٌ مِـــــنْ دِمَـــــا ئِـــكِ مُشْـــرِقٌ مِنْـــهُ الإِبَـــاءْ
"إِقْبَـــالُ" فِـــي شَـــفَتَيْكِ أَشْـــوَا قٌ .. وَفِـــي شَـــفَتَيَّ حُـــدَاءْ[122]

يستثمر الشاعر البعد المكاني "لاهور" ويمزجه في النسيج الشعري لقصائده، ليعبر به عن القيمة التي تحتلها هذه المدينة ومكانتها في نفسه، باعتبارها رمزا مميزا من رموز النصر، ومثالا يستلهمه المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها، ويحذون حذوه في تقرير مصائرهم، رغم كل الصعوبات والعوائق، والمتأمل لهذه الأبيات يفهم أن الغماري يتناص مع المكان "لاهور" ليعبر عما يراود نفسه من نوازع، وما يتبادر إلى ذهنه من أفكار، باعثا الحياة في هذا الجماد، الذي تدب فيه الحياة فجأة، فيهب رافضا كل مظاهر الذل والهوان "إنه يقيم علاقة تواصل مع عناصر مادية لا يمكن أن يقوم معها تواصل في عالم الواقع، ولكن الموقف النفسي والروحي هو الدافع ورائها"[123].

إن لاهور في أشعار مصطفى الغماري رمز للأصالة والابتكار والتحدي، يغني اسمها فيورق غناؤها بالرواء والضياء، واستحضاره لهذه المدينة يعكس انفتاحه الذي لا يعرف الحدود والأجناس ولا القوميات؛ لأن الجناح الكبير الذي يرف على هذه الأصقاع إنما هو جناح الرحمة الإلهية وجناح الإسلام الخفاق [124] يقول:

[122] الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 85.
[123] موسى ربايعة، "ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى"، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد8، ع2، 1990، ص59.
[124] شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ص202.

غَنَّيْـــــتُ فَاكْتَحَلَـــــتْ بِقَـــــافِيَتِي
مُقَـــلُ الضِّـــيَاءِ .. وَغَـــرَّدَ الفَجْـــرُ
غَنَّيْتُهَـــــا "لاَهُـــــورُ" صَـــــامِدَةً
رَغْـــمَ الجِـــرَاحِ جَبِينُهَـــا الكِبْـــرُ[125]

يتغنى الغماري بمدينته الجميلة "لاهور" التي أوجدت لنفسها مكانا على خريطة العالم بفضل تاريخها الجهادي والاستشهادي الطويل، الذي نالت به هذا الشرف، والغماري يستنطق عبر التناص المكاني الأبعاد الدلالية والفكرية التي تشع بها هذه المفردة التناصية؛ فلاهور على المستوى الدلالي تختزن معاني الثورة والتضحية والجهاد والسعي وراء الهدف حتى تحقيقه، أما على المستوى الفكري فهي حاضنة الإسلام والمدافعة عنه ضد الهندوس في البداية، وضد الغزو السوفياتي الشيوعي بعد ذلك، ولأن الغماري شاعر الرفض والجهاد والدفاع عن العقيدة الإسلامية، فإن هناك رابطا روحيا عميقا يجمع بينهما "لأن ثمة علاقة متينة بين المكان وطبيعة الأحاسيس المنبثقة منه، وارتباطها بموقف الشاعر، وموقفه الفكري من جهة ثانية"[126].

لقد سيطر التناص التاريخي على مساحة كبيرة من دواوين الغماري ، حيث وظفه لغاياته الفكرية والفنية والشعورية، على اختلاف الأزمنة والأمكنة التي إمتاح منها هذه التناصات، ويعد التاريخ الإسلامي بأبطاله وأحداثه ومواقفه أكثر هذه التناصات حضورا في أشعاره كما توضح لنا، باعتباره العصر الذهبي لهذه الأمة، والقدوة التي يجب أن يتمثل بها هذا الجيل، حتى يرفع عنه الاضطهاد والتخلف، ونسجل هنا أن التناص التاريخي مع الشخصيات يمثل حصة الأسد منه مقارنة بالتناص مع الأحداث، وقد غدت تلك الشخصيات بالنسبة إليه رموزا لكل المعاني الإيجابية التي يتمنى أن تتجسد في عصره: فالعدل يجسده عمر بن الخطاب، والشجاعة والإيمان لخالد

[125] الغماري، خضراء تشرق من طهران، 91.
[126] حبيب مونسي، فلسفة جمالية المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001، ص140.

بن الوليد، والثورة والتمرد للحسين، والنصر لصلاح الدين وغيرهم، إنهم كل ما يفتقده الشاعر في زمنه.

قصد الشاعر إلى استدعاء الشخصيات المتمردة الثائرة على ما هو سائد، والتي أصبحت علما على الرفض، وإرادة التغيير، كالحسين الذي ثار عل واقعه الذي انهارت فيه كل القيم، ويتمنى أن تثور هذه الأمة أيضا لتغير واقعها كما فعل الحسين، لذلك كان لهذه الشخصية دور كبير في توجيه شعر الغماري؛ فالثورة والرفض قطبان كبيران يحركان بجاذبيتهما نسبة كبيرة من نصوصه .

الشاعر يستدعي شخصيات من أزمنة متنوعة، وأجناس متعددة، وهذا يحيل على ثقافة واسعة عنده، وبرهنة من أيضا على أن القيم والمبادئ الإيجابية والسلبية التي تمثلها تلك الشخصيات متوارثة منذ الأزل عند كل الأعراق والأديان.

كانت نسبة توظيف الشخصيات التاريخية في نصوص الغماري كشخصيات مساعدة أكثر من توظيفها كشخصيات أساسية، لأن التجربة الشعرية هي محور قصائده في أغلبها، وما اتكاءه على تلك الشخصيات إلا لتجلية موقفه الفكري وتجربته الشعورية وإثرائهما.

الخاتمة

لقد حاولت عبر الفصول التي سلفت رصد النصوص الغائبة وطبيعتها في دواوين الشاعر، وكيفية استفادته منها، وإبراز تأثيراتها الجمالية في أشعاره وقد خرجت بعد قراءات تحليلية لنصوص عديدة تجلت فيها هذه الظاهرة بما يأتي:

أولا: إن الشاعر الغماري يصدر عن مرجعية فكرية واحدة -وإن تعددت روافدها- وهي الإسلام الصافي النقي، وذلك بالعودة إلى مصادره الأساسية: القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكان التصوف بما يمثله من تزكية للنفس وتقرب وخضوع لله مع فعالية في الواقع أحد تلك الروافد، كما استفاد أيضا من كل أطروحات وأفكار حركات الصحوة الإسلامية في العالمين العربي والإسلامي، و آزر الثورة الإسلامية الإيرانية بشعره كونها انتصرت بالإسلام على الظلم والاستعباد. فكانت هذه الروافد أرضية ينطلق منها لتحليل واقع الأمة، وإبراز مواطن الوهن والضعف فيها ثم تقديم الحلول لذلك.

ثانيا: لقد استعان الغماري بالمعجم اللغوي الصوفي ورموزه المتنوعة ليعبر عن تجربته الشعرية، لما تملكه تلك اللغة من شفافية وإيحاء وعمق، وابتعادٍ عن التقريرية المباشرة.

ثالثا: الشاعر الغماري ذو مرجعية فنية متنوعة سواء من حيث الشكل أو اللغة، فقد كتب القصيدة العمودية والحرة، كما امتاح من التشكيلات اللغوية لمختلف المذاهب الأدبية، وسبب ذلك يعود إلى أن الشاعر يشتغل على الأفكار التي يطرحها والمواقف التي يستعرضها دون اهتمام كبير بالشكل والأسلوب اللّذين يأتيان في مرحلة لاحقة، فالقالب الشعري المناسب والأسلوب واللغة المناسبين هم القادرون على استيعاب تجربته الشعرية فقط.

رابعا: يبدو جليا أن الشاعر متماه مع هموم أمته، حاضر في كل قضاياها بقلمه ولسانه فمن طهران إلى فلسطين ولاهور ثم إلى بغداد وحلب، القاهرة وأفغانستان وتونس إلى وطنه الجزائر، محطات كثيرة توقف عندها الشاعر لا لينكأ الجراح فقط، بل لبث الأمل والتفاؤل لشعوب هذه الأمة شرط رفض

الواقع القائم والتمرد عليه، حتى غدت هموم أمته همومه الخاصة وأضحى موضوعه هو ذاته.

خامسا: توجه الشاعر الغماري وجهات ثقافية متنوعة ومتعددة في تناصاته:

- ❖ فالقرآن الكريم أمد الشاعر بطاقات تعبيرية ثرية تسهم في إغناء تجربته الشعرية، وتعزيز وجهة نظره، وذلك لما لكتاب الله من مكانة مقدسة في القلوب، كما استروح الشاعر ظلال الهدي النبوي يستلهمه تناصا لأنه يأتي في المقام الثاني مكانة وتأثيرا في النفوس، وكانت اللغة الصوفية ورموزها معينا واضحا للشاعر بالدلالات الإيحائية الغنية.
- ❖ فتح الشاعر نوافذ نتاجه الشعري على تراثنا الأدبي والتاريخي بمحطاتها الزمانية المختلفة، تثبيتا وتوضيحا لما يبتغيه وهو يخاطب الجماهير العريضة التي تمثل المتلقي عند الشاعر.

سادسا: والمصادر الثقافية السابقة -التي أغنت تجربة الشاعر إغناء واسعا بإمكانات التعبير والتصوير -تعددت سبل أخذها تناصا عند الشاعر فكان التناص الاقتباسي الكامل، والمحوّر، ثم التناص الإشاري، والامتصاصي، وأخيرا التناص التاريخي مع الأحداث والشخصيات.

سابعا: هدفت الدراسة إلى رصد الجماليات التي ميزت ظاهرة التناص في شعر الغماري، من خلال تعامله مع مصادر ثقافية متنوعة أراد توظيفها لغاياته الفكرية والفنية؛ حيث استطاع أن يعزز بُنى قصائده وأن يقوي دلالاتها الجمالية وتمثلت هذه الجماليات في:

- ❖ تعميق الفكرة التي يطرحها في نصوصه الشعرية
- ❖ إغناء الموقف الشعري وتقويته
- ❖ الترميز وإثارة الوعي الجماهيري من أجل أخذ العبرة، وبث الحماس في النفوس الواهنة

❖ إثارة الذاكرة الشعرية من خلال استدعاء أجمل القصائد التي مازالت عالقة في الأذهان، تأكيدا على استمراريتها وقدرتها التعبيرية على التجارب المعاصرة.

ثامنا: تكررت تناصات الشاعر وتشابهت في قصائده كاستدعاء الشخصيات الإيجابية والمواقف المضيئة في تاريخنا، وإن دلّ هذا على شيء فلا يدل على ما يُعيب الشاعر بل يدل ما يكرّمه، فهو الذي توحد مع أمته وقضاياها في معركتها لاسترداد حقوقها ومكانتها، فكان طبيعيا أن تتكرر تقنية الخطاب لديه، لأنها تتغذى من زيت العقيدة الصحيحة الراسخة، ثم كان امتزاج الفكرة بالعاطفة ينبثقان من عناق العقل مع قلب مفعم بالحب والصدق الذي يولّد عواصف ثورة وأمل في زحمة الأحزان والانهزامية.

تاسعا: كان التناص التاريخي أكثر أشكال التناص شيوعا في شعر الغماري وخاصة التاريخ الإسلامي الزاخر بشخصياته الإيجابية الفريدة، فالشاعر يحن إلى ذلك الزمن الحلم، الذي كانت فيه أمته قوية تصدّر الفكر والثقافة والحضارة إلى مشارب الأرض، وأبطالها يزرعون الرعب في قلوب أعدائهم، فهو يرثي واقعه المتداعي الذي يفتقد فعلا إلى تلك النماذج الاستثنائية، في محاولة منه للاستنجاد بها في ظل غياب قيادات وشخصيات تحرّك هذا المستنقع الآسن، وتنير هذا الظلام الحالك الذي طال أمده، ففي التاريخ الإسلامي المضيء ينفث الغماري شكواه ومواجعه، كما يستمد القدرة على المقاومة والتحدي.

لقد حاول البحث أن يكشف عن ظاهرة التداخل بين النصوص وجمالياتها التي كثرت في شعر الغماري من خلال تتبع تلك الظاهرة في شعره، ورصدها وربطها بالإيحاءات والدلالات المتنوعة، ومما لاشك فيه أن التناص وسيلة تعبيرية استخدمها ولعله نجح في مواضع ولم ينجح في أخرى، والخطورة في أن يتحول هذا الأسلوب إلى مجرد آلية لا تقوم على غير التكرار.

والله ولي التوفيق

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أ ــ المصادر

دواوين مصطفى الغماري

1. نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978م.
2. أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980م.
3. خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، 1980م.
4. لن يقتلوك، مطبعة البعث، قسنطينة (الجزائر)، 1980م.
5. قراءة في آية الجهاد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1400ه. 1980م.
6. أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.
7. قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.
8. عرس في مأتم الحجاج، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر،1982م.
9. قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م.
10. بوح في موسم الأسرار، مطبعة لافوميك، الجزائر، أبريل 1985م.
11. ألم وثورة ،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1985م.
12. حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.
13. مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م.
14. بين يدي الحسين، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، ط1،1992.
15. براءة، أرجوزة الأحزاب، دار المطالب العالية، الجزائر، ط 1، 1994م
16. قصائد منتفضة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2001م.

أ ــ المراجع العربية

17. إبراهيم بسيوني، نشأة التصوف الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، 1969م.
18. إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
19. إبراهيم منصور محمد الياسين، استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين (400هـ 539هـ)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006م.
20. إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، ط1، 2005م.
21. ابن الأثير، الكامل في التاريخ، تحقيق: أبو الفداء عبد الله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م، مج2.
22. ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: حسن قزقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق،ج 1.
23. ابن القيم الجوزية، زاد المعاد في هدي خير العباد، ضبط نصه: شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 2009م.
24. أبو بكر الكلابذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، دار صادر، بيروت، ط1، 2001م.
25. أبو جعفر بن جرير الطبري، صحيح تاريخ الطبري، تحقيق: محمد بن طاهر البرزنجي ومحمد صبحي حسن حلاق، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2007م، مج 3.
26. أبو الفتح أحمد الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق: محمد سيد كيلاني، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1975م، مج1.
27. أبو الحسن علي الحسني الندْوي، روائع إقبال، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، 1986م.
28. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق:أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، دت، ج1.

29. أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد قاضي، دارالثقافة، بيروت، 1972.
30. أبو العباس أحمد بن محمد بن عذارى، البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، تحقيق: بشار عواد معروف ومحمود بشار عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، ص1، 2013، مج 2.
31. أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق عبد الحليم محمود، دار الكتاب العربي، بيروت، ج2.
32. أبو نصر السراج الطوسي، اللمع في تاريخ التصوف، ضبطه وصححه :كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت.
33. أبو علي الحاتمي، حلي المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1979م.
34. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، مكتبة الخانجي،القاهرة.
35. أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
36. أبو الوفاء الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 3، 1988م.
37. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبة، مكتبة الكتاني، إربد، 1993م.
38. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000م.
39. أحمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، دار المعارف، 1985 م.
40. أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط 1، 1993.
41. أحمد بن الأمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتاب العربي، بيروت، 2006م.

42. أحمد بن الحسين المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403هـ ـ 1983م.
43. أحمد بن تيمية، مجموع الفتاوى، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، 2004 م، ج11.
44. أحمد بن حنبل، المسند، شعيب الأرناؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1999م، ج28.
45. أحمد بن شعيب النّسائي، كتاب السنن الكبرى، تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 2001م، ج 7 .
46. أحمد بن عبد الله ابن زيدون، الديوان، شرح:يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2،1994 م.
47. أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، كتاب المغازي، ج 7.
48. أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، الإصابة في تمييز الصحابة، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد عوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج ، 1995م.
49. أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ج2 .
50. أحمد طعمة الحلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007م.
51. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
52. أحمد محمود مبارك، ومضات إسلامية في الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 2000م.
53. أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 2، مج 2، 1971م.
54. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972م.
55. إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة، الرياض.2002م، ج 8.

56. إسماعيل بن عمر بن كثير، البداية والنهاية، بيت الأفكار الدولية، عمان، الأردن، ج 1.
57. إسماعيل بن عمر بن كثير، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة، بيروت، 1982م، ج33.
58. الحارث بن سعيد أبي فراس الحمداني، الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994م.
59. الحسين بن منصور الحلاج، الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت.
60. الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1994م، ج 1.
61. الشنفرى الأزدي، الديوان، جمعه وحققه وشرحه: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2، 1996م.
62. إليا أبي ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت، دط، دت.
63. إليا الحاوي، في النقد والأدب، العصر العباسي، دار الكتاب اللبناني، ط 1، 1980م، ج3.
64. إليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1983 م.
65. امرئ القيس، الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2005م.
66. أمير حلمي مطر، فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1983م.
67. الهادي آدم، ديوان كوخ الأشواق، مكتبة الكاملابي، القاهرة.
68. الوليد بن عبيد البحتري، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط 3.

69. تزيفتان تودوروف، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2 ،1987م.

70. جرير بن عطية الكلبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986م.

71. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ج 1.

72. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر.

73. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997م، ط2.

74. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة:عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1986م.

75. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت.

76. حاتم الصكر، ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007م.

77. حبيب مونسي، فلسفة جمالية المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م.

78. حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند أبي العلاء، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

79. خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمّان، ط 1، 1409هـ – 1989م.

80. خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

81. خليل كلفت، خارطة اليسار العربي: تونس، مصر، اليمن، السودان، المغرب، الجزائر: مهدي العربي، اليسارية في الجزائر، أسطورة التمجيد والأمل، روزا، لكسمبورغ، مكتب شمال إفريقيا، 2014م.
82. خليل موسى، قراءات في الشعر الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
83. رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، مركز الدلتا للطباعة، الإسكندرية.
84. رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.
85. رولان بارت، نقد حقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.
86. ريتا عوض، أسطورة الموت والبعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 1978م.
87. زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحه وقدم له: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1988 م.
88. سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2015 م.
89. سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1م 2008.
90. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3 1989م.
91. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 1992م.
92. سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر، معجم الأساطير اليونانية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م.
93. سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، ط7، ج 4.

94. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، ط 5 1983م.

95. سيد قطب، خصائص التصور الإسلامي ومقوماته، دار الشروق، القاهرة، 1998م.

96. شلتاغ عبود شراد، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث ، مؤسسة الثقافة الجامعية، ط2، 2008 م.

97. شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، 2003.

98. شهاب الدين محمد الأبشيهي، المستطرف في كل فن مستظرف، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، 1412هـ ـــ 1992م.

99. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10 دت.

100. شوقي ضيف، شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط2، دت.

101. صالح جودت ،بلابل من الشرق، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984م.

102. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ط1،1996م.

103. صلاح جرار، المثقف والتغيير، قراءات في المشهد الثقافي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1،2003م.

104. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1969م.

105. طارق عباس، السلسلة الثقافية لطلائع مصر، الشركة المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007م.

106. عاطف جودت نصر، شعر عمر بن الفارض، دراسة في الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982م.

107. عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1978 م.

108. عبد الباسط مراشدة، التناص في الشعر الحديث، السياب ودنقل أنموجا، دار التكوين والنشر والتوزيع، دمشق، 2006م.

109. عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1954م.

110. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980 م.

111. عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م.

112. عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م.

113. عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، ط5، 1984 م.

114. عبد الرحمن بن رجب الحنبلي،جامع العلوم والحكم في شرح خمسين حديثا من جوامع الكلم، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وإبراهيم باجس، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2001م. ج 1.

115. عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الله بن المعلا اللويحق، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 2002م .

116. عبد الرزاق عبد الواحد، الحرّ الرياحي، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 1982م، تقديم: جبرا إبراهيم جبرا.

117. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2003م.

118. عبد الغني النابلسي وبدر الدين البوريني، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه: رشيد بن غالب اللبناني، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2 .

119. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007م.

120. عبد القادر بن عبد الله العيدروس، النور السافر عن أخبار القرن العاشر، تحقيق: أحمد حالو وآخرون، دار صادر، بيروت، ط1، 2001م.

121. عبد القادر الجزائري، الديوان، جمع وتحقيق وشرح وتقديم: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007م.

122. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: علي أبو زقية، موفم للنشر، الجزائر، 1991م.

123. عبد المالك بومنجل، الموازنة بين الجزائريين مفدي زكرياء ومصطفى الغماري – دراسة نقدية أسلوبية موازنة–، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015م.

124. عبد المالك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007م.

125. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة"مقالات في النقد والنظرية"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1992م.

126. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993 م.

127. عبد الواحد لؤلؤة، ت. س. إليوت. الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1980 م.

128. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار ا لعودة، بيروت، ط3، 1981 م.

129. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة ط3،.

130. عصام واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العوضي أنموذجا، دار غيداء، عمان، ط 1،2011 م.

131. عقاب بلخير، الحاضر والغائب في شعر خليل الحاوي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة قسنطينة، 1414هـ – 1994م.

132. علي أحمد الخطيب، عمر بن الخطاب حياته، علمه، أدبه، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986م.

133. علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، دط، 1404هـ.

134. علي العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، ط1، 2002م.

135. علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس.

136. السيد الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق وتعليق: عبد الرحمن عميرة، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1987م.

137. علي بن الجهم، الديوان، تحقيق: خليل مراد، وزارة المعارف، المكتبات المدرسية، المملكة العربية السعودية، ط 2، 1980م.

138. علي زايد العشري، استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.

139. عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر وسياق المتغير الحضاري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

140. عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، القاهرة، 1313هـ، ج1.

141. عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1977م.

142. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت، دط، 1983م.

143. محمد إسماعيل إبراهيم، معجم الألفاظ والأعلام القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1969م.

144. محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق: شعيب الأرناؤوط وآخرون، مؤسسة الرسالة، الرياض، ط11،ج3.

145. محمد الجعبي، استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2002 م.

146. محمد الصالح الصديق، السراج المنير، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1999م.

147. محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء، جامعة جيجل، ط1، 2004م .

148. محمد الغزالي، فقه السيرة، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط6، ديسمبر 1965م.

149. محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2002م.

150. محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1407ه. ج 4.

151. محمد بن طولون، قيد الشريد من أخبار يزيد، تحقيق: محمد زينهم محمد عزب، دار الصحوة للنشر، القاهرة، ط1، 1986م.

152. محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق: آرثر أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م.

153. محمد بن عمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر المفهوم والتجليات، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2001م.

154. محمد بن عيسى الترمذي، الجامع الكبير سنن الترمذي، تحقيق: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998م. ج 2.

155. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.

156. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990م.

157. مصطفى بيومي، دوائر الاختلاف قراءات في التراث النقدي، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

158. محمد جمال الدين القاسمي، محاسن التأويل (تفسير القاسمي)، دار إحياء الكتب العربية، دمشق، ط1، 1957م، ج 17.

159. محمد جواد حبيب البداني وسجى سالم حسين، تجليات أنليل في الشخصيات الأسطورية والتاريخية في الشعر المسرحي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2015م.

160. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.

161. محمد زرمان، معجم المفسرين والمقرئين الجزائريين من الفتح الإسلامي إلى الاستقلال الوطني، مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة، ط1، 2007.

162. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994 م.

163. محمد شمس الحق العظيم آبادي، عون المعبود شرح سنن أبي داوود، المكتبة السلفية بالمدينة المنورة، ط2، 1969م. ج 11 .

164. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

165. محمد عصمت، الطاغية نيرون سنوات الهرطقة والمحرقة، سلسلة شخصيات عبر العصور، دار مشارق للنشر والتوزيع، القاهرة ط1،.

166. محمد علي فاروق التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، تحقيق:لطفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1973م، مج2.

167. محمد عمارة، التيار القومي الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م.

168. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1،1997م.

169. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.

170. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992م.

171. محمد مفتاح، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992م.

172. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1981م.

173. محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، ط5، 1949م.

174. محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث،اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985م.

175. محمد ناصر الدين الألباني، صحيح الترغيب والترهيب، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2000.

176. محمود بن عمر الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، تحقيق: عبد الأمير مهنا، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 1992،ج4.
177. محمود حسن إسماعيل، الأعمال الكاملة، ديوان أين المفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004 م مج1،.
178. محمود رجب، فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994م.
179. محمود محمد سفر، دراسة في البناء الحضاري، محنة المسلم مع حضارة عصره، كتاب الأمة، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية بدولة قطر، الدوحة، رجب ط1،1409 هـــ.
180. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم: عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1978م .
181. محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1966م.
182. محي الدين ابن عربي، ترجمان الأشواق، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005م.
183. محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987م.
184. مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1991، ج4.
185. مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م.
186. مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2000م.
187. مصطفى بيومي، التناص، النظرية والممارسة، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، 2010م.
188. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، دت.
189. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، إعداد وتوثيق وتقديم: محمد عيسى وموسى، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، 2006 م.

190. مفدي زكرياء، ديوان اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007م.

191. موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر الحديث، دار حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد (الأردن)، 2000 م.

192. ميخائيل باختين، قضايا الفن والإبداع عند دستوفسكي، ترجمة:جميل ناصف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد، ط1، 1986م.

193. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، باريس، القاهرة، ط1، 1987م.

194. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م.

195. نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج 3.

196. نسيب النشاوي، مدخل إلى المذاهب الأدبية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، دمشق، 1980 م.

197. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض.

198. همام بن غالب الفرزدق، الديوان، شرحه وضبطه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987م.

199. يحي بن شرف أبو زكريا النووي، شرح النووي على مسلم، بيت الأفكار الدولية، الرياض، 1689 م.

200. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978م.

201. يوسف عيد، دفاتر عباسية، في الشعر والنثر والأعلام وتحليل النصوص وفق رؤية جديدة، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، 2008م.

ج ــ الدوريات

202. مجلة علامات. ع 28. 2007 م. المغرب.
203. مجلة أبحاث اليرموك. مجلد 8.ع 2. 1990م.الأردن.
204. مجلة علامات في النقد . ع1. مايو 1991م. نادي جدة الأدبي.
205. مجلة علامات في النقد . ع 18. مج5. ديسمبر 1995م.
206. مجلة علامات في النقد . ج 46. مج 12. شوال 1423هـ.
207. مجلة علامات في النقد . ج 64. مج 16 .صفر 1426هـ.فبراير 2002م.
208. مجلة الرافد. ع 31. مارس 2000م. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة.
209. مجلة فصول. مج 16. ع 1. 1997م. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
210. مجلة فصول. مج3. ع2. 1983م.
211. مجلة الآداب. ع 7. 2004م. جامعة قسنطينة. الجزائر.
212. مجلة الموقف الأدبي. ع 205 . أيلول 1996م. دمشق.
213. مجلة الموقف الأدبي ع 30 .
214. مجلة عالم الفكر . مج 25. ع3 . يناير. مارس 1997م. الكويت.
215. مجلة الوعي الإسلامي.ع532. الكويت.
216. مجلة الهلال. ع 82. 1 أكتوبر 1974. بيروت.
217. مجلة العرب والفكر العالمي. ع3. 1988م. مركز الإنماء القومي. 1988م. بيروت.
218. مجلة الفكر العربي المعاصر. ع28. آذار. 1989م. بيروت.
219. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (سال)، العدد6، خريف شتاء 1992م، الدار البيضاء، المغرب.
220. مجلة ألف. ع4. 1984. القاهرة.
221. جريدة الشهاب. 1351/09/01هـ الموافق 1933/01/01م. مج 9. ج 1.الجزائر.

د ــ المراجع الأجنبية

222. Bernard le charbonnier et autres, littérature textes et documents : introduction historique de Pierre Miquel xx siècle. Collection Henri Mitterrand .France, juillet 1998.

223. Daniel bergez, l'explication du texte littéraire, 2eme édition revue et augmentée. Dnod, Paris.

224. Julia Kristeva : Sémiotiké , pour une sémanalyse , Seuil. 1969.

225. J.A. Cuddon, Dictionary of literary terms and literary theory, third edition, printed in England by clays, LTD. STI VES PLC. 1976.1977.1979.1991.

226. Le petit Larousse compacte ,le premier du siècle, Canada, juillet 2000.

227. Kerbrat Arrecchioni, la connotation, Ed, Presses universitaerd, Lyon, P130.

ه- المواقع الالكترونية

228. http://www.4shared.com/postDownload/Bjs3GKx9/_.htm

الفهرس

العنـــــوان	الصفحـــة
مقدمة	أ– هـــ
مدخل: الإسهامات النقدية العربية المعاصرة في مقاربة التناص	**07**
الفصل الأول: المرجعيات الفكرية والفنية للشاعر مصطفى الغماري	**37**
توطئة	**38**
المبحث الأول : المرجعيات الفكرية	**39**
أولا ـــ القرآن والسنة	**41**
ثانيا ـــ التصوف	**47**
ثالثا ـــ فكر حركات الصحوة الإسلامية	**53**
رابعا ـــ الثورة الإيرانية	**61**
المبحث الثاني : المرجعيات الفنية	**71**
أولا– القالب الشعري	**73**
ثانيا– اللغة الشعرية	**76**
الفصل الثاني: التناص الديني	**84**
توطئة	**85**
المبحث الأول : التناص مع القرآن الكريم	**87**
أولا ـــ التناص القرآني الإشاري	**88**
ثانيا ـــ التناص القرآني الاقتباسي	**105**
ثالثا ـــ التناص مع الشخصيات القرآنية	**116**
المبحث الثاني : التناص مع الحديث النبوي الشريف	**131**
الفصل الثالث: التناص الصوفي	**144**
توطئة	**145**
المبحث الأول : التناص مع المصطلح الصوفي	**148**
المبحث الثاني : التناص مع الرمز الصوفي	**158**

أولا ــ رمز المرأة	**159**
ثانيا ــ رمز الطلل والأماكن البدوية	**165**
ثالثا ــ رمز الناقة	**174**
رابعا ــ رمز المرآة	**177**
الفصل الرابع: التناص مع الشعر العربي	**184**
توطئة	**185**
المبحث الأول : التناص مع الشعر الجاهلي	**186**
المبحث الثاني : التناص مع الشعر الأموي	**193**
المبحث الثالث : التناص مع الشعر العباسي	**199**
المبحث الرابع : التناص مع الشعر الحديث والمعاصر	**222**
الفصل الخامس: التناص التاريخي	**249**
توطئة	**250**
المبحث الأول : التناص مع التاريخ الإسلامي	**252**
المبحث الثاني : التناص مع شخصيات تاريخية متنوعة	**300**
المبحث الثالث : التناص مع شخصيات حديثة	**307**
الخاتمة	**317**
قائمة المصادر والمراجع	**321**
فهرس الموضوعات	**339**