مجلة "مدارات في اللّغة والأدب" الصادرة عن مركز مدارات للدراسات والأبحاث، تبسة–الجزائر.

المجلد:02. العدد:01. السنة:2021 . ص 22– 55
ISSN 2661-765x

وعي الذات وأسئلة الانشطار في التجربة الشعرية لمصطفى محمد الغماري

Self Awareness and the Question of fragmentation in the Peotic Experience of Mustafa Mohamed Al-Ghomari

د. سلاف بوحلايس*

جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

البريد الالكتروني: soulefbou2021@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/08/01	تاريخ القبول: 2021/08/22	تاريخ النشر: 2021/08/31

ملخص البحث

يكشف التوغل في عوالم الذات عن سعي حثيث لاكتناه المضمر الخفي منها الذي قد يصعب الإمساك بتفاصيله، لكنّه يتبدى –في معظم حالاته– من خلال محاولات مستمرة لإثبات التفوق القيمي للذات، التي تؤكد في كل مرة على صفات الدينامية والتصير والتحول التي تطبعها.

إنّ الهدف من هذا البحث هو معرفة ملامح الذات في المدونة الإبداعية للشاعر الجزائري مصطفى محمد الغماري والتي لا تتأتى إلاّ من خلال الآخر المختلف الحاضر باستمرار معها وفيها، وهي علاقة من شأنها أن تنهض على افتراض الغيرية التي يتألف منها الوجود الإنساني المتضمن دوما قطبين مختلفين، لكن الذات استطاعت في نهاية المطاف أن تحقق كينونتها وتثبت وجودها من خلال موقفها من الأطر المجردة التي تتمثل هذا الموضوع –الجدل.

الكلمات المفتاحية: الذات ، الآخر، حالات الانشطار، مصطفى محمد الغماري.

Abstract :

The perspicacity in phrasing the question of "the self" reveals a relentless pursuit to scrutinize the concealed facets, whose details may be difficult to grasp. Inevitably, it accentuates the idiosyncrasies of dynamism and metamorphosis that stamp it. The study sought to delve into the question of "The Self" in the Algerian poet Mustafa Mohamed Al-Ghomari's poetry collection that stands in need of the other who is constantly present. This

* المؤلف المرسل: د. سلاف بوحلايس soulefbou2021@gmail.com

nexus would be based on the assumption of "otherness" that the human existence upholds, as it includes two opposed dimensions. Eventually the "self" ascertained to its existence within the conjectural frameworks of this controversial theme.

Keywords : Self, Other, fragmentation, Mustafa Mohamed Al-Ghomari

مقدمة:

تبدأ المعرفة لحظة اكتشاف جانب مظلم من الذات التي تخفي أكثر مما تبدي وتسر أكثر مما تبوح، وهي اللحظة ذاتها التي تحدث فيها حالة الانشطار بين الأنا والآخر، من هذا المنطلق تسعى الأنا إلى تقديم صورة عنها تنأى بها عن الآخر، فما هي ملامح الذات التي يؤسس لها الشاعر الغماري؟ وهل هذه الذات تنمو وفق تجربته الشعرية فتخضع للتحول والتبدل أم تكاد تدور في بوتقة واحدة ولا تخرج عنها؟ وكيف يعبر الشاعر عن عملية وعيه بالذات والآخر؟ كل هذه التساؤلات تلخصها حالات الانشطار التي يمكن رصدها من خلال ثنائيات: الذات/الموضوع، الذات/الزمن، الذات/المكان، الحضور/الغياب .

01. ثنائية: الذات / الموضوع

تجسّد هذه الثنائية عالمين يمثلهما كلّ من الشاعر والقول الشعري، حيث يأتي عالم الذات منبثقا عن موضوعه مثلما يعبر الموضوع عن هذه الذات، وهو ما يدفع إلى البحث في سرّ العلاقة بينهما ومحاولة فهم هذا التداخل الحاصل بينهما، والبدء قبل ذلك بالاستقصاء عن هويّة هذه الذات من خلال شعر مصطفى محمد الغماري[1]، ونقصد بذلك: هل هي ذات فردية أم أنّ وجوها هذا

[1] الشاعر مصطفى محمد الغماري ولد سنة 1948 بسور الغزلان، الجزائر، متحصل على شهادة دكتوراه دولة، له جانب ابداعي وآخر* الشاعر أكاديمي، حيث بدأت كتاباته الإبداعية بصدور ديوان أسرار الغربة سنة 1978 ثم توالت دواوينه تباعا التي منها: قصائد مجاهدة، خضراء تشرق من طهران، بوح في مواسم الأسرار، قصائد منتفضة...وغيرها.

يتلاشى أمام عالم الجماعة، أم أن تجربتها في هذا السياق تخضع للتطور المستمر؟ نجد لهذه التساؤلات أجوبة

في هذا المقطع الشعري[1]:

يلوكني ألمي .. يا أمّ .. يدميني

فأجعل الحزن بعضا من تلاحيني

أرنو..وأبحر في الأبعاد..ظامئة

سفائني..وبحار الشوق تقصيني

ويقول :

ستّ وعشرون..جابتني مسافتها

وليس لي غيرهمّي..يمضغ الألما

ستّ وعشرون يا أمّاه ما رعفت

إلاّ بإعصارها المجنون مضطرما

يبدأ النص بصوت الشاعر، الذي يعيش إحدى التجارب المفعمة بالحزن والأسى، فيشير إلى ذاته بضمير المتكلّم في كلّ سطر من القصيدة استجابة لحديثه المتزايد عن نفسه (يلوكني، ألمي، أجعل، تلاحيني، أرنو، أبحر، لي، همي..)، أين تبرز الذات التي أخذت نصيبها عند شاعرنا.

والنص بأكمله وصف لتجربته النفسية، وتركيز على حركتها الباطنيّة، فقد أصبح " **الشاعر المحدث يولي هذه الحركة كلّ عنايته، فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها**

[1] مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1982، ص55.

الخارجية ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية "[1]، ويتضح هذا التوغل في جوهر الأشياء عبر النزوع إلى عالم الذات الداخلي ومحاولة تقريبه إلى الأذهان بإعطاء صورة صادقة عنه.

يبدو الحزن ملازما لهذه الذات مسيطرا عليها، حتّى إنّه يتحوّل إلى رؤية كليّة ترتبط بالحسّي والمعنوي على حدّ سواء، فهو يكتسب صفات محسوسة من خلال (يلوكني، يدميني، يمضغ)، فالفعل (يلوك) الذي يتفق في معناه اللّغوي مع الفعل (يمضغ) قد جرى مجرى التجسيد بعد اقترانه بلفظ (الألم) فتعدّى دلالته تلك إلى دلالات تحمل معان نفسية، مثلما تعبّر عن حجم الألم الذي تكابد الذات معاناته ولا تقوى على رده والوقوف أمامه.

ثمّ إنّ هذا الألم قد يؤخذ على وجهه المحسوس، فيضحى كائنا مستوحشا لا يبدي سوى الأذى والعنف، حين يصادفنا الفعل (يدميني) فيكون الجرح داميا والوجع ماديا، حتّى إذا ما جاء السّطر الشعري الثاني ووقفنا عند لفظة (الحزن) التي تبدي مشاعر عميقة وعواطف غائرة، نتأكد من وجود مظاهر داخلية لذات الشاعر توازي تماما عالمها الخارجي إن لم تكن هي المنبع والأساس له .

إنّ هذا التعبير عن عالم الذات الداخلي اقتضى معجما شعريا خاصّا يعبر عن عمق التجربة الشعورية للشاعر، والتي تعكس " **شعورا مختلفا، ومن هنا فإنّ مكوّنات عناصر أدائه التعبيري تعتمد على نسق معقّد في استخدام معجم شعري يتولّى مهمّة تجسيد الإحساس، ودفع المتلقي كي يتوحّد معه في همومه الذاتية** "[2]، لذلك فإنّ اللغة الشعرية كلّما كانت أقرب إلى ذات الشاعر كلّما نجحت في جعل المتلقي أكثر تجاوبا مع العمل الأدبي، فمفردات النص الشعري مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية المتأزمة للشاعر.

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، لبنان، ط3، 1981، ص257.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، مصر، د ط، 1985 ، ص389.

ولعلّ من بين مظاهر الحزن التي تحيل إلى ذات الشاعر مباشرة سفره الدائم بعيدا في بحار الشوق بحثا عن ذاته المفقودة التي ضاعت بضياع حلمه، وهو من أجلها ينتابه هذا اليأس والضجر ولا يجد بدّا من سعيه الدؤوب نحو البحث المتواصل عنها.

وممّا يثبت عدم تجاوز الشاعر حدود ذاته إشارته إلى نفسه بالعدد (ست وعشرون) الذي يحدّد من خلاله إطار تجربته الذاتية التي لا يخرج عنها إلى اعتناق هموم الآخرين، حتى إنه يصرّح بذلك قائلا:(ليس لي غير همي)، ويستعمل ضميري المتكلم مع اقترانهما بأداة النفي (ليس) ليقصر انشغاله على نفسه فحسب، وقد أعطى بعض ملامح هذه الفترة من عمره من خلال حزنه المستمر وقلقه الدائم ونفسيته المتأزمة (همي، ألم، إعصار، مجنون، مضطرم..) وكلّها تعبّر عن شعور مرير بالإحباط وتفصح عن نزيف وجداني موغل في العمق .

ومعه، يمكن القول: إنّ هذا الحزن ما هو إلاّ حزن رومانسي فردي تملّك ذات الشاعر، وهي المحور الذي دارت حوله كل أبعاد هذه القصيدة، وذلك ليس بدعا في تاريخ الشعراء فقد ينتاب ذلك كل شاعر شاب في بداية حياته الشعرية.

وبعد هذه المرحلة، تأتي مرحلة أخرى يخرج فيها الشاعر من بوتقة ذاته نسبيا إلى رحابة المجتمع فنجده لا ينسى هموم الآخرين، وها هو ذا يقول: [1]

ما كنت إلا شاعرا يدمى على شفتي قصيدي

وأرى ملامح أمتي تنفى وصوتي في القيود

وأرى احتراقي في الشمال أرى الجنوب بلا حدود

والقدس تورق بالجراح وإن سكبن على الجليد

[1] مصطفى محمّد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1986، ص92.

يا قدس ثوري بالجهاد فما صباحك بالبعيد

الحبّ إلا فيك لفظ ليس ينعت بالمفيد

يحمل هذا النص الشعري هويّة الشاعر التي يكشف عنها فيعرف بنفسه منذ البداية (ما كنت إلا شاعرا)، وذات الشاعر هي حقيقته التي تبرز بشكل أكثر جلاء من خلال أسلوب الاستثناء (ما ..إلاّ..)، ويضيف إلى هذه الصورة ملمح آخر لا يقلّ أهميّة عن الأوّل بل هو عمقها وروحها (يدمى على شفة قصيدي)، فالمأساة وحدها هي من تشكل هذه الذات، والشعر عندها لا يمثل سوى المعاناة.

غير إن هذه الصورة لا تكتمل إلا عندما تتراجع صورة الذات المفردة، وتبدأ بالظهور صورة أخرى لها علاقة بالمجموع، لا باعتباره جزءا من هذه الذات بل هو كل الذات، فلفظة (احتراقي) تشير إلى تلك العلاقة الاندماجية التي خضعت فيها الذات إلى التحول عن وعي، فامتزجت الهموم الذاتية بهموم الأمّة وغدا همّه جماعيا بعد أن كان شخصيا (أرى ملامح أمتي تنفى) ومن ثمّ أصبح حضورها الفردي لا يمثل سوى وسيلة للتعبير عن حضور الجماعة فيه، من هنا نفهم أنّ ألمها لم يكن سوى صورة منعكسة عن ألم الأمّة ككل، في الشمال، وفي الجنوب، وفي القدس أيضا.

لكن هذه المعاناة المنبثقة عن معاناة الأمة لا تعني تخلّي الذات عن وجودها الفردي، فهي تقف عند عالم الجماعة لكنها سرعان ما تفيء إلى عالمها الداخلي، تنطلق من ذاتها لتعود مرّة أخرى إليها، فتجربتها الابداعية إذن تسير داخل دائرة مغلقة نقطة البداية عندها هي نقطة النهاية (شاعر يدمى على شفتي قصيدي، ملامح أمتي تنفى، صوتي في القيود)، فهي تسعى "**إلى تحقيق وجودها أولا، ووجود الجماعة التي تنتمي إليها وتندمج بها ثانيا**"[1] .

[1] عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسّسة الجامعيّة، لبنان، ط1، 1954، ص29.

إن اعتماد الذات الشاعرة على فعل الرؤية (أرى) طوال مراحل التجربة الإبداعية (أرى ملامح أمتي، أرى احتراقي، أرى الجنوب) قد أبعد المسافة بينها وبين عالم الجماعة وقلّل حظوظها في الاندماج به، لما ضعف فعله فيها وتراجعت فاعليته المؤدّية إلى التوحّد بينهما، وهذا يؤكد أنّ "**تجربة الذات الإبداعية لما تزل تجربة وصف لا تجربة فعل، فالذات الواصفة لم تتمكن من اقتناص فعل التحول في لحظة الكتابة الإبداعية الراهنة، ومن جعل تجربتها الإبداعية . من ثمّ . تجربة فعل في العالم الذي تحولت إليه**"[1].

بالرغم من ذلك، فإنّ الشاعر قد تجاوز ذاته إلى حدّ ما وأصبح ملتحما بالمجموع، فاتّسعت رؤيته وتعمّقت تجربته وغدا شعوره بالمأساة أعمق وأوسع، حين تحوّل من همّ فرد إلى هموم جماعية، وبذلك فإننا نجد أنّ تجربة الذات قد خضعت للتطور من ذات فردية إلى ذات جماعية .

وحتى نستكمل الإحاطة بثنائية الذات / الموضوع، نودّ أن نقف عند العلاقة التي تجمع بين طرفيها والتي يمكن أن نتلمّسها من خلال قوله: [2]

إليك إليك أقر أفيك ذاتي

وألمح في الضباب المرّ فجري

ويرسمني على شفتيك حرف

أجدّد فيه ميلادي وعمري

أراه أراه .. تبحر في مداه

جياد ملاحمي وصهيل كبري

وتقرؤني الدروب هوى أصيلا

[1] المرجع السابق، ص42

[2] مصطفى محمد الغماري، خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، الجزائر، د ط، 1980، ص28 .

وتزرعني يداه نشيد فخر

إنّ القراءة المتأنية لهذا النموذج الشعري تدلف بنا إلى فكرة رئيسة مؤدّاها أنّنا أمام شاعر ذاتي من الدرجة الأولى، ينطلق في التعبير عن ذاته من قناعة ذاتية ووضوح فكري، وهنا تكمن أهمية الذات ذلك أنّ "**من لا ذات له لا موضوع له، ومن لا ذات له لا تاريخ له**"[1]، وقد رسّخت في أعماقه هذه القناعة حول العقيدة الاسلاميّة، حتى أضحى هذا العالم الخارجي جزءا من كيانها الداخلي، ويتضح هذا التحوّل منذ البداية، حين تصبح صورته منعكسة فيها، فلا يعد يرى نفسه إلاّ من خلالها، بل إنها منبع النور بالنسبة إليه وإشراق ضيائه .

وقد رافق هذا التحوّل فعل الاندماج الذي يفيض عن لحظة الاستغراق في التأمّل الذاتي، حيث تتوحّد الذات مع العالم الخارجي، فلا يعد كيانا موضوعيا خارج أنيتها، بل تسقط كل الحواجز وتتهاوى كل الجدران الحائلة بينهما ويمّحي الزمان والمكان ليحققا ما يسمّى " بشمولية الوجود " في أبهى لحظات التجلي .

إنّ هذا التماهي بين الشاعر والعقيدة الإسلامية قد مثل التوحّد في العلاقة بين الذات والموضوع، مثلما أثبت أنّ "**مسألة الإبداع الشعري ليست، جوهريا، مسألة ذاتية أو موضوعية، وإنما هي مسألة رؤيا وكشف، إذ ليس في الإبداع الشعري انفصال بين الذات والموضوع، على غرار ما نراه في الفلسفة والعلم، وإنما هناك مسألة بدئية بينهما، نابعة من الوحدة، بدئيا في الشعر، بين الكلمة والشيء، اللغة والعالم**"[2]، وهذا يدلّ أيضا على عمق التجربة الشعوريّة التي وصل إليها الشاعر بعد مروره بمراحل هي:[3]

[1] علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986، ص288.

[2] المرجع السابق، ص288.

[3] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص110.

1. "**استبطان الذات**

2. **اقتران الذات بالموضوع الخارجي**

3. **إيصال الخارج إلى الداخل أو اتحادهما بالتوحد التام بين الموضوع والذات**".

لقد كان هذا التوحّد الذي عاشه الشاعر بمثابة بعث لحياة جديدة له بعد ممات، وهنا يأتي الفعل المضارع (أجدّد) ليعلن عن ساعة الميلاد بالنسبة له، وهي اللحظة التي يغلّب فيها التوحّد مع الدّاخل على التلاشي في الخارج.

ومن هنا تبرز فكرة "الوجد" والمحبّة لتدلّ على أنّ رؤيا الشاعر هي رؤيا صوفية تنبئ عن واقع مشوب بالعاطفة، وكلمات تضطرم بنيران الشوق، ولعلّها المغذي الرئيس للعلاقة الاثنينية الناشئة بين العالم الداخلي للشاعر(الذات) والعالم الخارجي (الموضوع) والتي أفضت إلى الاندماج والتوحّد بينهما .

02. ثنائية: الذات/الزمن، الذات/المكان:

1.2 الذات ومعلم الزمن

يأخذ عنصر الزمن دوره المحوري في إحداث فعل انشطار الذات، فيأتي وعي الأنا به ضمن نطاق التجربة الحياتية التي تسير بها وفق هذا المعلم، وقد أفضى هذا الإدراك إلى تشكيل قناعة لديها بعلاقته الأساسية في تحديد ملامح صورتها .

لقد كان للذات موقف تجاه هذا الزمن بأبعاده الثلاثة، ماض، حاضر، مستقبل، إلا أنّ الصراع قد طبع علاقتها معه في العموم، وهذا ما نلاحظه بوضوح من خلال المقطع الشعري الآتي:[1]

تعفن فكر الزمـان تعفّن وجـه المكان

[1] مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1983 ص 28.

فملء يدينا استلاب وملء الشفاه الدخان

وأبنا شخوصا حيارى تطردنا القهقهات

نشيع ما هو ماض ونرقب ما هو آت

وثرنا بلا موعد وأبنا ... بلا مغنم

رجعنا ولا شئ إلاّ رماد من الموسم

حطمنا كؤوس الضيآ وقلنا شراب قديم

وعدنا..وأهدابنا يعربد فيها الجحيم

نشدّ الرحال ولكن لطيف الخطايا نشدّ

نسافر همّا غريبا فيمتد سدّ وسدّ

نعدّ الثواني وننسى بأنّ القضاء يعدّ

ونكبر حلما.. كأنا لنا فيك يا أرض خلد

يبدو أن الأنا في هذه البيات الشعرية تسير وفق خط سلبي، وقد حمّلت نفسها مسؤولية ما آلت إليه نتيجة عدم تمكنها من تطويع معلمي الزمان و المكان، واستغلالهما لصالحها، وقد عبرت عن ذلك من خلال اللفظ المكرر(تعفن)، الذي يحمل بين طياته عمق الجدل بين الأنا و الآخر/الزمن مثلما يحيل إلى معنى خروج هذا الأخير من سلطتها، بالإضافة إلى اللفظ السابق، نجد مجموعة من الكلمات تؤيد هذه الدلالات مثل (استلاب، دخان، حيارى..)، وهي تجسد الواقع المأساوي للأنا نتيجة خضوعها لسطوة الزمن، فقد أضحت كائنا مستلبا يعاني الحيرة والضياع و يتجرع الآلام والأحزان.

إن الزمن "**ظاهرة تنصب على كل شيء في هذه الحياة، فأيّنا يمكن أن يكون زمان، فالصبي زمان/ أي انه يعني ارتباطه العضوي بالزمان ابتداء من لحظة الصفر التي يولد فيها،**

بل ابتداء من لحظة الصفر التي يكون فيها مجرد نطفة في ظلمات الرحم...فالزمان الذي نريده هو ذلك المتجسد في الكائنات والأشياء الدال عليها المحدد لعمرها، الواصف لأحوالها،المتسلط عليها غي أي صورة من صور التسلط الزماني القابل . بشكل يكاد يكون عدوانيا . للتسرب والتولج"[1] ، وإذا بحثنا عن سبب كل ذلك، نجد الإجابة في البيت الرابع، ولعل أول ما نلاحظه هنا أن الأنا تقف عند زمنين مختلفين : ماض، ومستقبل يظهر من خلال لفظ (آت)، أمّا الأول منهما فإنها تتحسر عليه نتيجة تخليها عنه، وهنا يقوم الفعل (نشيع) بوضعه في المجال الدلالي للموت والفقد النهائي، ولعل كل هذا الألم الذي تكابد الأنا معاناته سببه هذا الماضي و" **ربما كان أقسى ألم يعانيه الإنسان هو ذلك الألم المنبعث من استحالة عودة الماضي وعجز الإنسان في الوقت نفسه عن إيقاف سير الزمن**"[2]، وأمّا المستقبل فإنها لا تقوم اتجاهه سوى بالانتظار والارتقاب دون المساهمة في صنعه عن طريق التمهيد له بالفعل الممكن .

إذا كان هذان الزمانان قد تجليا بوضوح، فإن الحاضر ميّزه الخفاء وإن كان هو البعد الزمني الذي انطلقت منه في التعبير عمّا سواه، يدلّ عليه الاستخدام المكثف للأفعال المضارعة التي تعمل على توجيه حركة النص الزمنية وفق الحاضر، حيث مثلت نسبة **52.38%** من جملة أفعال النص مقابل الأفعال الماضية التي مثلت نسبة **42.85%** .

[1] إبراهيم احمد ملحم، جماليات الأنا في الخطاب الشعري، دراسة في شعر بشار بن برد، دار الكندي، الأردن، دط، 2004، ص78 .

[2] عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟ د.م.ج. الجزائر، د.ط. 1983، ص 83-84 .

ولو أردنا أن نرصد حركة الأنا عبر الأفعال باعتبارها إحدى أوجه الزمن، فإننا نقف عند أوّل ملاحظة وهي الشبكة الفعلية المكثفة التي توزّعت عبر كامل المقطع الشعري، والتي نوردها من خلال هذا الجدول التوضيحي :

الأفعال لمضارعة	تطردنا . نشيّع . نرقب . نعربد . نشدّ . نشدّ . نسافر . يمتد . نعد ننسى . يعد . نكبر
الأفعال الماضية	تعفن . تعفن . وأبنا . ثرنا . وأبنا . رجعنا . حطمنا . قلنا . عدنا

يبدأ النص الشعري بحركة هادئة تعكسها الأفعال الماضية التي تحمل معنى المضي و نوعا من الثبات والانتهاء، وقد استخدمها الشاعر في موقف وصف ورصد لوضعية الأنا ضمن إطار زماني معين، إلا أنّ هذه الأفعال تتعدى بدلالتها الزمن الماضي إلى الحاضر نفسه، وهو ما يهدف إليه الشاعر وراء هذا الاستخدام، حين يقف على الحالة المنهزمة التي آلت إليها الأنا بعد استسلامها لسلطة الزمن المتعفن الزائف الذي لم تستغله استغلالا أمثلا سليما، فحين قررت إحداث التغيير و الثورة ضدّ كل ما هو زائف متردكان الفشل حليفها و كانت الأوبة دون نتيجة يجسد ذلك التركيبان (بلا موعد و رماد من الموسم) المرتبطان بالبعد الزمني ارتباطا وثيقا.

وهكذا يستمر النص في عملية التوالد الدلالي عن طريق رصد للواقع الحاضر، الذي ينم عن وعي عميق لدى الأنا بما يدور حولها بالإضافة إلى إحساسها القوي بالزمن، فتعود مرّة أخرى إلى فكرة كانت قد عرضتها من قبل وهي الانقطاع الذي حدث بينها و بين الماضي، و لعلّ السّبب وراء هذه الإعادة إلحاحها الشديد على أهميته في بناء الحاضر وحتّى المستقبل، وضرورة التمسك به فهو حامل جذورها الأصيلة و ذاكرتها المفقودة، ولعلّ هذا ما يبرّر توظيفها لهذه الأفعال الخاصة (حطمنا، قلنا، عدنا)، ثم يتبعها الفعل المضارع .

وهنا نسجل ملاحظة تتعلق بهذه الأفعال التي جاءت في سياق جعلها ترتبط بنقيضها من الناحية الدلالية، وكأن الأنا تحاول أن تغير من مسارها، لكن تصطدم بقوة الزمن التي تغيّر هذا الدرب نحو الاتجاه المعاكس، و هنا تقوم (لكن) الاستدراكية بدورها المفصلي في تحقيق هذا التناقض بين الأنا و الآخر/ الزمن.

ومنه، بالرّغم من لعبة تداخل الأزمنة التي مارستها الأنا في الماضي والحاضر والمستقبل فانّ أهم زمن يمكن أن ندرجه في هذا الصدد هو الحاضر

وبعد هذا الإخضاع الذي مارسه الزمن ضد الأنا التي أحست بوطأته عليها في مواضع عدة، يأتي إقرارها في الأخير بسلطتها عليها حين تتكئ على المرجعية الدينية، فتحيل هذا الزمن إلى القضاء الإلهي (نعد الثواني وننسى بان القضاء يعد) وكأنّ الأنا هنا تبرئ الزمن من كلّ ما وقع لها في الحاضر وتعترف بتفوقه عليها .

إنّ هذا الاعتراف من الأنا جاء مقترنا بفكرة أخرى مرتبطة بالزمن وهي الموت الذي يتربص بها حين ينزلق بها الزمن نحوه، ولأنّ الأنا تكتب وفق رؤية إسلامية واضحة فإنها تعتقد بالموت بل وتلقي اللّوم على نفسها حين تأمل في الخلود، وهي بذلك تخالف الشاعر الجاهلي الذي يثير فيه مضي الزمن مشاعر الفقدان و الحسرة إذ هو لديه رمز للفناء، حتّى إنّ " **كل يوم يمر من حياته يمثل قربا من نهايته**" [1]، وبذلك فإنّ هذا الهاجس المخيف الذي عبّر عنه الشاعر الجاهلي لا مكان له عند الشاعر المعاصر و الغماري كذلك، الذي تجاوز هذا الحيز الضيق للزمن إلى صورة أرحب وأشمل له .

[1] حسن عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، النهضة المصرية، القاهرة، دط، دت، ص 08 .

إذا كانت الصورة السابقة لعلاقة الأنا بالزمن كآخر قد حددت لنا ملامحها ككيان ضعيف خاضع لسيطرته، فبإمكانها أن تقدم لنا الصورة المخالفة بفرض تفوقها عليه، وهذا ما نلاحظه في المقطع الشعري الموالي: [1]

عواصف نحن لا الأيام تقهرنا

وليس عن خصلة الآمال تثنينا

أظافر الليل إن طالت تقلمها

ونصلب اليأس ليس اليأس يدمينا

وإن تسكع في أيامنا رهق

سنزرع الدهّر يرموكا وحطينا

تبدو الأنا في هذا المقطع الشعري في صورة متحد للآخر/ الزمن الذي قدمته من خلال مجموعة من متعلقاته(الأيام، الليل، الدهر)، وهي كلها ألفاظ مستقاة من حقل دلالي واحد يمكن أن نسميه بالزمن بالرغم من أنّ كلمة (الليل) هنا استخدمت استخداما رمزيا .

لقد جاء تحدي الأنا للآخر / الزمن بعدما جعلته يبدو وكأنه عدوّ لها، وهذا ما دلّ عليه لفظ (تقهرنا) الذي يحيل إلى معنى الجدل والصراع بين طرفين متناحرين، لكن الأنا لا تعبأ بقوة هذا العدو وتهون من نتائج فعله ضدها .

ولعلّ توظيفها لعدة أدوات مختلفة تحمل معنى النفي، والتي تواتر ظهورها عبر كامل المقطع الشعري (لا، ليس، ليس) . يترجم فكرة الرفض والتحدي التي قابلت بها الأنا الآخر من جهة ،مثلما

[1] مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1982، ص 24 .

يعكس تجريدها إياه من كل وسائل السطو التي استغلها ضدها لزرع السلبية في أعماقها و الوقوف حائلا دون تحقيقها لأمانيها من جهة أخرى.

وبذلك، فان هذه الأدوات قد قامت بعملها حين ألغت دور الآخر/ الزمن، وأثبتت كل ما تسعى الأنا إلى تحقيقه من وراء قهرها له، ولّد فيها الأمل من جديد بعدما حطّمت اليأس وتغلّبت عليه، وما الثورة التي أعلنتها في الأخير إلاّ دليلا على القوة التي تغذت بها من قبل، بعد وعيها بعنصر الزمن وما يقتضيه من صلابة لمواجهته.

إنّ هذا الوضع الذي وصلت إليه الأنا في النهاية، حين أيقنت بضرورة رفع التحدي ضد هذه القوى التي تسير في الخط المقابل لها ونقصد بها الزمن، لم يأت وعيها به طفرة، ولم ينشأ من العدم، بل هناك عوامل عوّلت عليها، وتمثل جملة الخبرات الانسانية التي جاءت محصّلة لفهم عميق للحياة ككل، وتلخّص في رؤية شاملة للزمن بأبعاده الثلاثة، تستحضر الماضي التليد لتنهض بحاضر عقيم، ثم متابعة المسار والانطلاق إلى المستقبل، وهنا يتسنى لنا أن نرى اكتمال وعي الأنا بالزمن .

يقول مصطفى محمد الغماري[1]:

من جرحك يا بعد الماضي أيام الغربة تنحسر

ويلم الفجر قصائدنا تنمو كالضوء وتزدهر

صلب الماضي صلب الحلم فالدرب أغاني الدرب دم

وخيول الرفض محطمة من غالوا الرف؟ ومن حطموا؟

من قادوا الدرب لمقفرة شلاء يحاصرها السأم؟

يا دار الغربة إن غدي بجراح الضوء سيلتئم

[1] مصطفى محمد الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1982 ،ص76، 77

يطالعنا هذا النص برؤية شعرية تنفتح على أزمنة متعدّدة لتظهر المواقف المعروضة للأنا، والتي تقوم على شعور حاد بعامل الزمن، تولّد عندها نتيجة وعي عميق بعلاقته بكل هذه المواقف والانطباعات .

يبدو أن الأنا قد تجاوزت زمنها الحاضر لتستدعي الماضي عبر بنية النداء، التي وان انزاحت عن أصلها التداولي الوضعي، فإنها تجسد حركية الماضي وتدفقه الذي تمنحه القدرة على إحداث التغيير في زمنها الحاضر، والذي تصفه (بالغربة) في قولها :(من جرحك يا بعد الماضي/ أيام الغربة تنحسر)، من هنا سيكون لهذا الزمن حقيقة الحضور حيث سيبتلع الحاضر ويسعى لتأسيس المستقبل.

لو حاولنا أن نقرأ هذا المقطع الشعري فإننا نقف عند مستويين زمنيين : الحاضر والمستقبل وإن كان كلاهما مرتبط بالماضي، إلاّ أن هذا الزمن لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية فاستحضار الذاكرة الإنسانية بكل آلامها وآمالها، وما تمور به من عطاءات متجددة ما هو إلا مفتاح للولوج إلى غيره من الأزمنة.

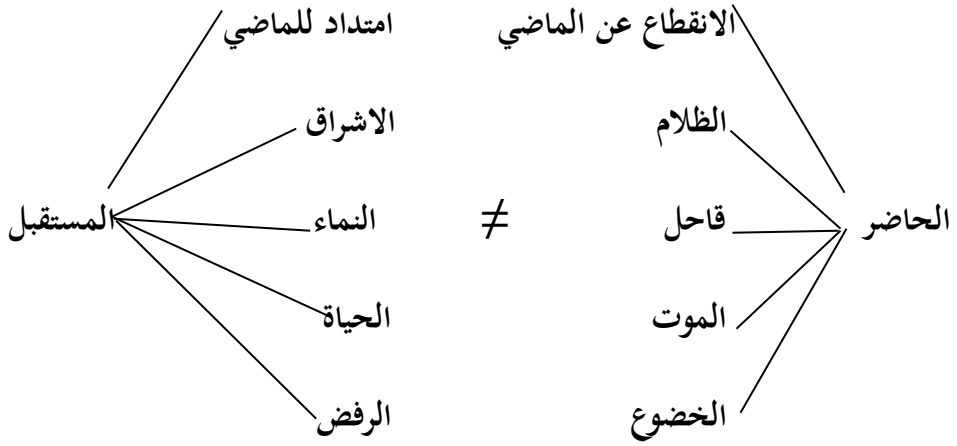
يتجلى الزمن المستقبل عبر لحظة تنبئيه تسعى إلى تشكيل صورة له من خلال إعطاء ملامح محددة عنه فهو زمن التحول، الإشراق، البعث والحياة، أعادت به الأنا التاريخ إلى مجراه السابق المعهود، حين انطلقت في رؤيتها الواضحة تلك من الماضي، الذي جعلته منبعا يغذي الآتي، أما الزمن الآخر فإنه يلقي ظلاله السود على الأنا، فتعبر عن إحساسها العارم بوطأته، فهو بالنسبة له زمن الوحشة والضياع والاغتراب، أبتر منبت الصلة عن سابقه، مشحون بالجمود والسكونية والعدم، لا تمضي الدروب فيه إلا نحو الموت، حول الأنا إلى كيان خاضع مستلب الإرادة، ثم تأتي سلسلة التساؤلات الاستنكارية لتلخص فعل الزمن الحاضر في الأنا وتضعنا في لب الصورة (من غالوا الرفض؟ ومن حطموا ومن قادوا الدرب لمقفرة؟..) وكأننا بالأنا تبحث عن الفاعل لتحمله مسؤولية ما وقع لها، حين سير بها نحو الانهزامية والتلاشي، لكن هذا الزمن وإن وصف كذلك، فإنه يحمل

بين طياته بذور المستقبل، ففي هذه اللحظة التي أشعرتنا فيها الأنا بالانكفاء على ذاتها ينبعث الأمل من جديد، فيطل علينا الزمن الآتي بإشراقاته المنتظرة عبر لفظ (غد) كمؤشر دلالي على الأمل والبشارة .

إنّ هذا العرض للزمن ببعديه الحاضر والمستقبل يصل بنا إلى حقيقة العلاقة التي تجمع بينهما وهي التعارض الشديد الذي يمكن أن نراه بوضوح من خلال هذا الجدول :

الزمن الآني (الحاضر)	الزمن الآتي (المستقبل)
– أيام غربة، دار غربة	– أيام الغربة تنحسر
– صلب الماضي، صلب الحلم	– يلم الفجر قصائدنا
– خيول الرفض محطمة	– تنمو كالضوء وتزهر
– الدرب دم، الدرب مقفرة شلاّء يحاصرها السأم	– غدي بجراح الضوء سيلتئم

هذا التعارض الصارخ بين زمني الحاضر والآتي تجسيد واضح لعلاقة الانشطار بين الأنا والآخر، فالزمن الآتي ما هو إلا زمن الأنا، أما الآني فقد تحول إلى آخر.



مثلما يتجلى هذا الوعي من خلال المعلم الموالي

2.2 الذات ومعلم المكان:

يشكل المكان قطبا هاما في اشتغال ثنائية الأنا و الآخر، ذلك أنه يكف عن كونه مكانا جغرافيا ليتحول إلى حيز معبإ بمختلف الانفعالات و التجارب الإنسانية، مثلما يصبح ببعده الحضاري الذي يتجاوز التحديد يحمل دلالة الهوية التي تميز الأنا وتختلف عن الآخر من هذا المنطلق سوف نحاول أن نتلمس تجربة الأنا ضمن علاقتها بالبعد المكاني من خلال هذه الأسطر الشعرية: [1]

يا تلمسان ..ظامئ فيك حبي

وأسير في روحي التحنان

أي شوق يلوب في كبدي الخرساء

حتى تضيق بي الأوطان

في الحنايا تلج زفرتي السوداء

..ضاق الزمان..ضاق المكان

وبحار الشوق القديم إلى حبك

لا ينتهي لها طوفان

لقد تحرك مصطفى الغماري ضمن البعد المكاني، ليعبر عما يعتريه من هموم وأفكار لطالما كانت تراوده، حيث لا يقل هذا المعلم أهمية عن الزمن "**فلا شيء إلا و له ارتباط بالحيز والزمان معا**"[2]، وبالنسبة له فالمكان يتصل أكثر بالوطن، ويتجلى هنا هذا القطب المكاني من خلال اسم

[1] مصطفى محمد الغماري، نقش على ذاكرة الزمن، ص 23.

[2] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟ د.م.ج. الجزائر، د.ط، 1983، ص 102.

لمدينة وهي تلمسان، التي رأى فيها شخصا جديرا بالمحادثة فخلع عليها خصائص إنسانية محضة وخاطبها من خلال أداة النداء (يا) مستغلاّ تقنية التشخيص التي تتمثّل في " **خلع الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية** "[1]ولهذا أسباب تتعلّق بالشاعر ذاته، فالتشخيص " **صنعة تتسرّب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة**"[2]، فتتوحّد عواطفه معها، ويسهل عليه من ثمّ إسقاط معطيات العالم الخارجي على العالم الداخلي.

وبتوغلنا داخل النص نكتشف أنّ الأنا لم تقف عند حدود الوصف السطحي للمكان، و لا تلمّس مواطن الجمال الخارجي فيه، بل حاولت تقديمه ضمن سياق نفسي، حين انفتح النص على مشاعر متنوعة وانفعالات متشابكة تعبر عن حبّ فائق لهذا المكان (ظامئ فيك حبي)، الذي عانق وجدان الأنا .

وهو ما يؤكده الدّرس النفساني في نظرته إلى المكان باعتباره " **تمثيل وتصور، وكأنّ المسألة عند هؤلاء تفترق عن الشيء الغفل ذي المادة الصلبة، إلى لون من التصور الذي يحدث على مستوى النفس فقط، حين يجعلها تتمثّل من خلال المكان جملة من الأحاسيس والمشاعر التي ربّما أثارها المكان بمحمولاته التذكرية التي لها صلة بالذات في لحظة من لحظاتها السالفة** "[3].

ويتعمّق هذا التعلق بالمكان (تلمسان) حين يزداد الحنين إليه، حيث ينبئ هذا الشعور عن حالة انفصال وقعت بينهما، ممّا ولّد الرّغبة في الالتقاء به، ذلك أنّ البعاد عن المكان لا يفتر من عواطفنا

[1] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، مصر، ط7، 1982، ص63.
[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، مصر، د ط، د ت، ص136.
[3] المرجع السابق، ص130-129.

تجاهه بل يظل قائما في وجداننا وخيالنا، فما بالنا إذا كان الأمر يتعلق بشاعر فالمكان لا يبقى مجرد شعور مترسب في ذاكرته فقط بل يملك عليه نفسه و يأسر مخيلته.

وعبر الحنين يأتي الشوق الذي يؤكد مرة أخرى فكرة الانفصال بين الأنا والمكان، مثلما يعبر عن عمق العلاقة بينهما مثلما تؤكده جملة (أي شوق يلوب في كبدي) .

ونتيجة لهذا الواقع المفروض على الأنا القاضي بإبعادها عن مكان الألفة لها، استحال الوطن بجميع أماكنه الأخرى إلى فضاء ضيق ومكان غير مرغوب فيه، بالرغم من الانفتاح الذي يتسم به، وقد أشارت إليه من خلال اللفظ (أوطان) الذي قدمته بصيغة الجمع للمفرد تعبيرا عن الاتساع المادي لكن دون المعنوي للمكان .

إذا كان الوطن يمثل القطب المكاني الذي يعيش دائما في وجدان الشاعر ويستمرّ في التواصل معه، فإنّ علاقته به قد تتحوّل إلى صلة انقطاع أمام فقدان المكان المركزي الأكثر حميمية وألفة، وبذلك فإنّ الأنا تجسّد صورة المكان كآخر من خلال هذا الانقطاع عن الوطن، ولعلّ السبب في هذا الشعور لدى الأنا هو تحوّله إلى منبع لغربتها، فقد يكون الشاعر غريبا وهو يعيش داخل وطنه، مثلما قد يجد الألفة في مكان آخر غير الوطن، لذلك فإنّ علاقة الوطن بالمكان غير ثابتة ولا قارة، لأنّ المكان ليس هو المقصود بذاته بل إنّه يأخذ قيمته المعنوية من الناس وجملة الأفكار السائدة لديهم .

وقد أضفت لفظة (السوداء) طابع القتامة والسواد بصفة عامة، حيث عكست نفسية الأنا المتأزمة الواقعة تحت ضغط الأجواء الخانقة التي فرضها الآخر/المكان والتي كشفت عن عمق الانفصال بين الأنا والآخر حين أصبح الوطن مكانا يتسم بالعطالة والسلبية .

ويتظافر طرفا ثنائية الزمان/المكان ليعبرا عن الاحساس بالفقد و التشتت اللذين قد أصابا الأنا داخل هذا الإطار، حيث تصادفنا مرة أخرى لفظة (ضاق) التي تكرّرت ثلاث مرّات، وهي كلمة تشكل محورا أساسيا في هذا المقطع الشعري، لأنها تحوي دلالة الانغلاق الزماني والمكاني اللذين

تعاني منهما الأنا، وإيرادها على هذه الشاكلة يجعل الدلالة صادرة منها لذلك برزت على صفحة النص بهذا العدد، وبطريقة تصويرية " **تعيد صياغة الزمن وترتيب المسافات وضبط الإيقاع المتبادل بين الداخل والخارج، ضمن وعي فني نافذ وشامل** "[1] .

فهذه الثنائية (الزمان / المكان) وإن اتّصفت بالانفتاح، فإنّ الأنا تعيد صياغتها من جديد لتعطي الدلالة المخالفة فتمسي مغلقة ومحدودة.

وهكذا يشكّل المكان حيّزا ضيّقا " **لا ألوان مجرّدة وخطوط جامدة إنّه تصوير تقاس الأبعاد فيه والمسافات بالمشاعر والوجدانات، فالمعاني ترسم وهي تتفاعل في نفوس آدمية حيّة، أو مشاهد من الطبيعة تخلع عليها الحياة** "[2] .

ويعاود مكان الألفة (تلمسان) بالظهور مرة أخرى بعد هذا العرض لمكان الانقطاع (الأوطان) وقد صاحب ذلك أيضا التعبير عن شدة الشوق والحنين اللامتناهي له، وذلك ما نستشفه من خلال قولها (وبحار الشوق القديم إلى حبك / لا ينتهي لها طوفان).

لكن هذا الإفصاح عن التعلق بالأماكن المرغوبة أو حتى النفور من المرفوضة لا يقصر علاقة الأنا بهما على الناحية النفسية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى طبيعة الأبعاد والمواقف التي تنبع منهما ذلك أن " **كثيرا من الشعراء الذين هيمن على شعرهم المكان هم شعراء يؤمنون على مستوى المواقف الفكرية بمسألة الالتزام في الأدب، ولذلك لم يكن تسرب المكان إلى أشعارهم مجرد حنين بسيط بقدر ما كان معاناة وتعبيرا عن مواقف**" [3].

---

[1] إبراهيم رمّاني، المدينة في الشعر العربي (الجزائر أنموذجا) (1962.1925)، دار هومة، الجزائر، ط2، 2001 ، ص236.

[2] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص37، 38

[3] فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008 ، ص 146.

وبذلك نجد أنّ الأنا قد حصرت المكان غير المرغوب فيه / الآخر، و الذي ذكرته في موضع واحد بين استحضارين لنوع واحد من الأمكنة ويمثل مكان الاتصال، وكأنّ الأنا هنا تريد أن تغلّب هذا المكان على غيره، فالتعبير عن تعلّقها بمدينة تلمسان مرّتين تأكيد منها على أهمية البعد المكاني في صياغة الوجود الإنساني الذي لا يخرج عن إطار فضائي محدّد.

ومن خلال فعل الانفصال السّابق يأتي مكان آخر لطالما ترسّب في الذاكرة الجمعيّة على أنّه الأرض المفقودة، ومن ثمّ لم تنقطع الرّغبة في الاتّصال به وظلّ استحضار الصّور التي صاحبته في الماضي باق، إنّه فلسطين:[1]

ودّعت فيها ربيعي..كرم أغنيتي

ملاعبي.. وصدى الآمال والأربا

والقرية الحلوة الخضراء تحضنني

ظلالها فأناغي صفوها الطّربا

وغابة السّرو.. والبلّوط حالمة

وموئل الصّحب والكتّاب..واللّعب

يتعلّق الأمر بإحدى الأماكن المفقودة وهي فلسطين، التي تختزل " **كل مآسي التاريخ العربي المعاصر من الغزو والخيانة والتآمر والتخاذل والحصار والقهر المستمرّ، هي بكائية شرقية مرّة تجسّد هويّة شعب ومحنة حضارة وأوجاع أرض مسبية مدميّة تكافح من أجل الخلاص والطّهارة والكرامة**"[2]، فهي إذن ليست فلسطين الجغرافيا بقدر ما هي فلسطين الفكرة.

[1] مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، ص 23 .

[2] ينظر، إبراهيم رمّاني، المدينة في الشعر العربي، ص 235. 236 .

تستحضر الأنا هذا المكان بعيدا عن المعايشة الواقعية له، لذلك فالخيال ينشط ليصوّر لنا جانبا من عالم الأنا الداخلي في علاقتها معه بالاستغناء عن صفاته الموضوعية التي "**ليست إلا وسيلة أو وسائل قياسية تسهّل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية تماما كالمقاييس الموضوعية للزمن**"[1]، أمّا إذا تجاوزنا هذا الواقع الموضوعي إلى حقيقة المكان النفسيّة " **عندئذ يكون تشكيل الشاعر للمكان في أغلب الأحيان مجافيا لهذه المقاييس لكنه في الوقت نفسه يكون تعبيرا أصدق عن حقيقة المكان النفسية** "[2].

وتتداعى ذكريات من ماضي الأنا لازالت عالقة في ذهنها ووجدانها، وقد جاء ذلك مرفقا بالفعل الذي يجعل فلسطين مكانا للانفصال (ودّعت)، ويحيل إلى معاني الانقطاع عن المكان ومن ثمّ الحياة، فالرّبيع صورة واقعية تعادل صورة الحياة، الحيوية والبكارة التي انتهت بوداع فلسطين، ممّا يعني هنا أنّ المكان يعادل الحياة بينما الانفصال عنه يعني الموت.

لكن الشعور بالانتماء إليه لا يزال قائما بدليل هذا الحشد لأسماء أماكن مختلفة كان الانفلات فيها نحو زمن الصّبا والتوغّل في الماضي (ملاعبي، القرية، غابة السّرو والبلوط، موئل الصحب والكتاب..).

ومن الصور المتعلّقة بالمكان والمشخّصة له التي تستعير لعناصره مواصفات أخرى نجد قول الشاعر(القرية الحلوة الخضراء تحضنني ظلالها)، حيث أنّ الفعل (تحضنني) لا يتلاءم دلاليا مع الفاعل، حين يمنحه صفة الاحتواء والاشتمال، فالمكان إذن ليس " **ذلك المعطى الخارجي المحايد الذي نعبره دون أن نأبه به، وإنما المكان حياة لا يحده الطول والعرض فقط وإنّما**

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، لبنان، ط3، 1981، ص128- 129.
[2] السابق، ص129.

خاصية الاشتمال"[1]، ممّا أكسب الجملة خاصية التشخيص، وجعل القرية تتقمّص طابع الشخصية الانسانية، لتصحو الأشياء الدفينة في القلب وتتجسّد فيها .

إنها إحدى الصور التي افترضها الحنين، والتي تؤكد تشبث الأنا بالمكان بالرّغم من أنّها أماكن تمّ استدعاؤها على المستوى التخيلي إلاّ أنّ ذلك ربّما هو الأمر الذي صعّد من معاناتها .

3. ثنائية الحضور/الغياب :

لقد وظف الشاعر مصطفى محمّد الغماري مصطلحي الحضور والغياب باعتبارهما ثنائية تحمل في ثناياها طرفين يقفان متقابلين فحضور الأول يعني غياب الآخر، وبمقدار غياب الأول يبرز الآخر، وهو ما ساهم في إبراز علاقة الانشطار بين الأنا والآخر والتي يمكن تتبعها من خلال المقطع الشعري الآتي:[2]

وهبت الهوى دقات قلبي وخاطري

وملء يدي_رغم الضباب شهاب

ومن خصل الأضواء صغت قصائدي

وعاتبت قومي إذ حضرت وغابوا!

ووليت أستبقي صبابات فرحتي

إليك، وكم يحلو لديك عتاب

وقلت لعل الفجر ينساب أنهرا

تضئ.. فأجني الضوء وهو كعاب

[1] فتحية كحلوش، نفسه، ص129.

[2] مصطفى محمد الغماري، خضراء تشرق من طهران، ص 09 .

يفتتح الشاعر هذا المقطع الشعري بتوظيفه لجملة من ضمائر المتكلم في إشارة إلى الأنا نفسها، وهي بذلك تسجل أول حضور لها على المستوى النحوي فيما يغيب الآخر عنه، بالإضافة إلى ما نجده من ألفاظ تعبّر عن ذاتية الأنا مثل (قلبي، خاطري..)، لذلك فإنّ " **الغياب هو تاريخ اللغة والحضور هو الكلام الذي يرتبط بالإبداع الفردي** " [1].

إنّ ما تطرحه الأنا على مستوى الحضور واضح وبسيط لا يتجاوز نقل إحدى لحظات البوح والإفصاح عن خلجات النفس، فهي تصف هذا الهوى العارم والحب العميق اللذين ملكا عليها نفسها وخاطرها حتى دفعا بها إلى التعبير عنهما في أول سطر شعري.

إنّ كل ما قد يتبادر إلى ذهن القارئ حول هذه الأسطر من دلالات لا يخرج عن كون هذه المشاعر موجهة لامرأة بعينها، لكن ثمة أشياء على المستوى العميق لم تذكرها الأنا ولكنها توحي بها من خلال عدة ألفاظ مثل (شهاب، الأضواء، الفجر، تضئ، الضوء)، فهذه المفردات توزعت عبر كامل المقطع لتجعلنا نعتمدها بؤرة للخطاب الشعري، وهذا الضوء المنتشر ضياؤه بين أرجاء القصيدة كان مصدر إلهام للشاعر وغاية أمنياته، وقبل ذلك هو النور الإلهي إذا سكن في القلوب ووقر في النفوس، مصداقا لقوله تعالى: ﴿اللَهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحُ، اَلْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَة، الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبُ دُرِّيُ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَةٍ وَلاَ غَرْبِيَةٍ يَكَادُ زَيْتُهاَ يُضِئُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارُ نُورُ عَلَى نُور يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَتِلْكَ اَلْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَهْتَدُونَ ﴾[2].

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1،1987، ص 107 .

[2] سورة النور، الآية 35.

إنّ كل هذا الهوى ما هو إلا عشق ربّاني عبّر عنه الشاعر عن طريق الخيال الذي " **يستحضر الغائب والغريب، ويفجّر المكبوت في التجربة واللغة، ليخرجه على نسق إيحائي، حافل بالتّعدّد والتلبّس...تلتقي فيه المادّة بالرّوح، ويكون مسرحا للقراءة، للذهول، للبحث** "[1].

وتقوم ثنائية الحضور/الغياب عند الغماري على عملية إفراغ الكلمات من مدلولاتها المألوفة وتحميلها دلالات أخرى، فلو أخذنا مثلا لفظي (الأضواء) و (الضباب) بما يمثلانه من دلالة الحضور على المستوى اللغوي أو المعجمي وجدنا أنّ كلمة الأضواء توحي بالحق و اليقين و الزاد الايماني .

لقد ارتبط هذا النور بالأنا عن طريق فعل الاتحاد الذي تمّ بعد عطاء متبادل (وهبت الهوى ومن خصل الأضواء صغت..)، أمّا كلمة الضباب فإنّها ترمي إلى انعدام وضوح الرّؤية، العتمة، الظلم، الخوف، الريبة...وبذلك فهي تقف على طرف النقيض من اللفظ الأول لتشير إلى الآخر.

ومثلما أن الطرف الحاضر (الأضواء، الضباب) يؤدي دوره الدلالي، فإن الغائب أيضا يقوم بأداء دوره التعبيري، حين يفسح المجال للمتلقي باستخدام حركة ذهنه واستحضار ما هو غائب عن طريق التأويل .

إنّ العلاقة التي تربط بين طرفي ثنائية الحضور والغياب تقوم أساسا على الجدل، حتّى إذا ما تطابق ذلك مع ثنائية الأنا والأخر فإنّ الأمر يوغل أكثر في الاختلاف والتناقض والانفصال، ولعلّ هذا ما نلمسه بوضوح في السطر الشعر الرّابع حين تفصح الأنا عن حضورها في مقابل غياب الأخر (حضرت وغابوا)، فالأنا تتجلى من خلال تاء المتكلم في "حضرت"، أما الأخر فيأتي بصيغة الجمع الغائب من خلال ضمير الواو، وهذا التركيب في حدّ ذاته يعبّر عن ذلك الجدل الذي يحكم

[1] إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991، ص249.

طرفي الثنائية، فحضور الأوّل (أي الأنا) يرتبط بغياب الطرف المقابل (الآخر)، يدلّ على ذلك استخدامه الموسّع لهذين اللفظين حيث يراوح بينهما وبين " **مفردات القاموس الشعري المعاصر مثل: رموز، المسافة، مدى، والحضور الغياب** "[1].

وهو حضور له أبعاده الدلالية على مستوى الغياب، ذلك أن ما يقصده الشاعر من وراء توظيفه لهذا المصطلح هو حضوره مع الله وغيابه عمّن سواه، فيما يغيب الأخر عن هذه المعية الإلهية ويحضر مع من سواه، فالأنا والأخر عبر ثنائية الحضور والغياب يسيران إذن وفق خطين متعاكسين لا يلتقيان.

لكن لماذا يرفق الشاعر كلمة (غابوا) بعلامة تعجب، مع أنه كان يتوقع هذا الغياب من الآخر حين أطلق عليه من قبل اسم (الضباب) وقد رأينا ما يحيل إليه هذا اللفظ من معان سلبية ؟ إن الشاعر يفعل ذلك لأن الذي يهزه ليس هو غياب الآخر بقدر ما يؤلمه الأذى الذي تتعرض له العقيدة الإسلامية ذاتها المرّة تلوى الأخرى .

هذه المعاني قدمتها أداة التعجب حين فسحت المجال واسعا أمام تأويل القارئ، حيث أن القراءة الآلية هنا غير ناجعة ومن ثم يمكن أن نعتبر أن الشاعر استغل ثنائية الحضور والغياب سمة أسلوبية استطاع من خلالها أن يمنح للقارئ فسحة للتأمل وفهم التغيّر ودلالاته ممّا قد " **يزيل البعد بين القارئ العربي والشاعر العربي الجديد، ويتيح لهما الاتّحاد من جديد في لقاء خلاّق** "[2]وذلك من خلال استخدامه لعلامات الترقيم بشكل موسّع فهذه النقاط المتوالية بعد (تضئ) تشير إلى استحالة الوصف حين يرسل الفجر ضياءه فيعمّ أرجاء الكون ويبدّد الظلام .

[1] حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر، ص211.

[2] أدونيس، زمن الشعر، ص166.

وحتى نستدلّ على هذا الاستخدام لثنائية الحضور والغياب نورد هذا المقطع الشعري الذي أخذ هندسة مميّزة:[1]

من يرد التتار ..؟

ومن يستجيب ؟

يا زمان التحدي ..

لجرح الامام ...

ومن يستجيب

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب

لخطا لا تغيب...

استغلّ الشاعر الإمكانات الطباعيّة بداية من وضع النقط التي تنبئ عن سلسلة من الغيابات، كأنّما يريد أن يقول أشياء كثيرة لكن يبدو أنّ أية لفظة قاصرة بالرّغم من هذه التسمية التي أعطاها للآخر وهي (التتار) التي ترمز إلى معاني غائبة كالعنف والهمجية ...الخ

لكنه لم يصرح بها بل ترك المجال أمام القارئ للتأويل حتّى في الإجابة عن هذه التساؤلات المعبّر عنها بأداتي الاستفهام، ولو قدّم لنا الشاعر هذه الأسطر بالاستغناء عن علامات الترقيم فإنّ النّص يفقد جوهره وروحه التي تعطيه إيّاها جملة الغيابات، ذلك أنّ الغائب يؤدّي دوره بغيابه أكثر من حضوره، " **وهكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدّم للقارئ أفكارا ومعاني، شأن القصيدة**

[1] مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس و الذاكرة، ص 80 .81 .

القديمة، وإنّما أصبحت تقدّم له حالة، أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها...إلى هذا كلّه، ينطلق الشاعر العربي الحديث من نظرة إلى الشعر تغاير النظرة القديمة، ويمارس طرقا كتابية تغاير، جذريا، الطرق القديمة "[1].

نجد هذه الطرق الكتابية ممثلة في هذا النص الشعري، حيث ينادي الشاعر الزمن محاولا إيقاظ روح التحدي فيه وإخراجه من غفلته، فتقدم الأنا إحدى صور الأذى الذي تتعرض له من طرف الآخر، ثم تتبعها بنقط ثلاث، يصمت فيها الشاعر، لكن لا تضعها فاصلا شكليا أو اعتباطيا وإنما هو " **مرحلة تهيؤ لما سيلي من جوّ النّص، وانتقال من حالة شديدة التداخل والاحتدام والجلبة إلى مشهد كثير التبلور والوضوح والنصاعة** "[2] .

مثلما أنّه يعتبر جسرا يعبره القارئ للوصول إلى الصور الموالية: الآخر هو التتار أمّا الأنا فقد غيّم عليها التقاعس والخذلان فماذا يمكن أن تكون نتائج فعله تجاهها سوى آلام عميقة وجراح دامية.

ولو وقفنا عند البنية المكانيّة للمقطع الشعري باعتبار أنّ " **الكتابة ليست تنظيما للأدلّة على أسطر أفقية ومتوازية فقط، بل إنّها قبل كلّ شيء توزيع لبياض وسواد على مسند وهو في عموم الحالات الورقة البيضاء**"[3]، فإنّنا نجدها تخضع لرؤية خاصّة وهندسة مغايرة تختلف عن القصيدة القديمة التي كان للبعد المكاني فيها ارتباط وطيد بالبعد الزماني حيث تتمثّل قاعدة "**الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار** "[4]، أمّا القصيدة الحديثة فقد حطّمت النموذج المكاني القديم مثلما رفضت كلّ فضاء مغلق .

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص 278.

[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2001، ص150.

[3] محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص111.

[4] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، ج1، دار السّعادة، مصر، د ط، 1955، ص9.

وهو ما يعكسه هذا النّص بوضوح فقد توزعت الكلمات على بياض الصفحة توزيعا مضطربا يخفي وراءه دلالات غائبة مثلما يعكس وجها آخر "**لصراع داخلي وقلق عميق تعانيه الذات الحديثة المضطربة في حيز مفتوح على المتاهة الغامضة، لا تحدده علامات واضحة، ولا يجمده إطار مغلق، وإنما هو لعبة المتغيرات الهندسية والدلالية، التي يواجهها القارئ من خلال بنية السواد، ويحتل المساحة الكبرى، ولا يبقى للسواد غير أسطر قصيرة تختزل تفاصيلها في دلالات مركبة كثيفة** "[1] فنلحظ مثلا أن التركيب (ومن يستجيب) قد ورد في سياق شعوري أدّى به إلى الانفلات عن بقية الأسطر الشعرية لتصبح المسافة البيضاء بينهما بعيدة، ممّا يوحي بقوّة صوت النداء الممتدّ الذي يرسله الشاعر بحثا عن مجيب له، مثلما قد يعبر عن بعد منال الشاعر وبداية فقدانه الأمل في تلبية ندائه .

لذلك فإنّ هذا التوزيع لم يأت اعتباطيا وإنما هو حضور وراءه غياب يرتبط أساسا بالتجربة النفسية للشاعر لأنّ تفجير المكان من الداخل " **حيّز نفسي قبل أن يكون حيّزا في صفحة النّص**"[2].

وبعد هذا النداء من الأنا يبدو أنّ الآخر كأنّ به صمم أو يرفض الاستجابة، فتعاود الأنا دعوتها له وتستمر في البحث عن مجيب (من يستجيب ؟) بعد اتساع المسافة أكثر بين هذا السّطر وبقية أسطر النّص الشعري .

ثمّ نسجّل تراجعا لحركة الكتابة إلى البداية حيث كانت العودة إلى الذات الباطنية عبر خطاب يتوجّه نحو الداخل بالأساس لينظّم تلك العلاقة بين الأنا والآخر الذي يعتبرها طرفا مواجها له، أين

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص300

[2] فتحية كحلوش، بلاغة المكان، ص101.

سنلتقي بتلك العبارات التي تحمل إشارات إلى الإسلام وهي (خطا لا تغيب)، ويكرّر الشاعر هذا التركيب ثلاث مرات فتأخذ القصيدة نظام هندسي معيّن ساهم في بنائها .

وإذا كان للتكرار مبرّرات فنية فإنّ له دوافع نفسية تجمع الشاعر والمتلقي على مستوى الغياب، فمن ناحية الشاعر" **يعني التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره، وربما يرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر بالفاعلية ومن ثمّ يأتي التكرار لتميزه بالأداء** "[1] ولعلّ عبارة (لخطا لا تغيب) جعلها الشاعر بؤرة خطابه لذلك كرّرها حتى يصبح " **المتلقي ذا تجاوب يقظ مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتثرى تجربته هوا لآخر بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها** " [2] .

وحتى تزيد الأنا من إيحاءات القصيدة فإنها تلجأ مرة أخرى إلى تغيير شكلها الكتابي لهذا التركيب أي "لخطا لا تغيب" فتفتح المجال لاحتمالات أخرى ذلك أن "**تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم**"[3]، فهذه الخطا التي تثبت حضورها الدائم في واقع الشاعر لا يمكن أن تكون سوى العقيدة الإسلامية.

خاتمة:

بناء على ما تقدم يمكن القول اجمالا: إن التجربة الشعرية لمصطفى محمد الغماري لا تخرج عن الطبيعة الإنسانية بوجه عام والتي تفترض وجود كيانين موضوعيين مستقلين هما الذات والآخر، ولا يمكن للذات أن تكتشف نفسها أو تحقق كينونتها بمعزل عن الآخر.

---

[1] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، منشأة المعارف، مصر، دط، 1987،ص 172 .

[2] المرجع السابق، ص 133.

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار الفكر، لبنان، ط3، 1986، ص98.

- أخذت الذات نصيبها من الظهور عند الشاعر مصطفى محمد الغماري، حتى أضحت الذاتية أهم سمة تطبع شعره.
- رغم أن الشاعر ينطلق دوما في التعبير عن ذاته من هموم فردية إلا أنه تجاوز ذاته في مواضع كثيرة وأصبح ملتحما بالمجموع، فاتسعت رؤيته وتعمقت تجربته.
- علاقة الذات بالموضوع هي علاقة توحد وانصهار، فالشاعر عندما ينطلق في التعبير عن موضوعه عن قناعة ذاتية يصل إلى مقام التوحد التام بموضوعه.
- ساهم الزمن في إبراز علاقة الانشطار بين الذات والآخر، فكشفت الأنا عن ذاتها في إطار تجربتها معه متسلطا فرض تفوقه عليها تارة، وكيانا مجردا قابلا للتحدي والمواجهة تارة أخرى.
- قد يتحول المكان من مجرد فضاء جغرافي إلى رمز يعيش في فكر وعاطفة الأنا
- اتضحت علاقة الانشطار بين الأنا والآخر من خلال ثنائية الحضور/الغياب، التي مكنت من الوقوف عند حشد من الدلالات التي يطرحها النص الشعري الغماري.

قائمة المصادر والمراجع:

* **القرآن الكريم:** برواية حفص عن عاصم.

مصطفى محمّد الغماري:

1. أسرار الغربة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 1982.
2. خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، الجزائر، د ط، 1980.
3. نقش على ذاكرة الزّمن، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1982.
4. قصائد مجاهدة، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1982
5. قراءة في آية السّيف، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 1983.
6. حديث الشّمس والذّاكرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.

7. إبراهيم أحمد ملحم، جماليات الأنا في الخطاب الشعري، دراسة في شعر بشار بن برد، دار الكندي، الأردن، دط، 2004.

8. إبراهيم رمّاني، المدينة في الشعر العربي (الجزائر أنموذجا) (1925.1962)، دار هومة، الجزائر، ط2، 2001.

9. إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1991.

10. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2001

11. حسن عبد الجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1988.

12. حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر(بين الواقع والأفاق)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1987.

13. ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، ج1، دار السّعادة، مصر، د ط، 1955.

14. رجاء عيد، لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، مصر، د ط، 1985

15. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2005.

16. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟ د.م.ج. الجزائر، د.ط. 1983.

17. عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسّسة الجامعيّة، لبنان، ط1، 1954.

18. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة)، دار العودة، لبنان، ط3، 1981.

19. علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986.

20. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، مصر، ط7، 1982.

21. فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، لبنان، ط1، 2008.
22. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1987.
23. محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار الفكر، لبنان، ط5، 1986.
24. محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.
25. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، منشأة المعارف، مصر، دط، 1987.
26. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، مصر، د ط، 1996 .