صورة الإقناع الشعري في قصيدة القدس لحسن السوسي

د. محمد الصادق الخازمي
جامعة طرابلس /ليبيا

تقديم:

كوّنت رأيي عن الشاعر حسن السوسي أثناء دراستي للدكتوراه، وقبلها سعدت بسماع شعره مباشرةً في الأصبوحات التي كان يقيمها قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب ببنغازي، وهو –بلاريب– من صفوة شعراء ليبيا؛ إذ أربتْ شاعريّتُه على كثيرٍ من الشعراء، وأظنه لم ينل من التقدُّمِ حقَّه، ولا من التقدير غايتَه، فالموهبة، والقدرة، والاستواء الشعري عنده في مقام عال، ليس على مستوى الشعر في ليبيا وحسب، بل في الشعر العربي المعاصر أيضا.

ولأنّ شعرَه ذو طابعٍ خاص، له طلاوة، وفيه عمق المعنى، وصفاء التجربة؛ فقد أكثرت من الاستشهاد به في الأعمال البحثية التي أنجزتها، ومازلتُ أحدّثُ نفسي بدراسةٍ أُفرِدُها له، فلم يتهيّأ لي ذلك مع ازدياد تعلّقي بأدبه، وجمال ما أعطى للقصيدة العربية، وقد تأجّل الأمر حتى سنحت فرصة مؤتمر (السردي في الشعر الليبي)، فاغتنمتها فرصةً طيّبة لإبداء دراسة موجزة عن هذا الشاعر الكبير. وقبلها اطّلعت على كثير من الرسائل العلمية التي نوقشت حول شعره، فلم يكن فيها شفاء للغليل، أو لِأَقُل؛ إنها لم تمنع كاتبا من أن يزيد في النظر النقدي العلمي في شعر السوسي الذي مازال ينفتح على قراءات أوسع، ومازال يمنح الدرس الأدبي والنقدي البراح لاكتشاف عوالمه، ولبحث شعريّته وإبداعه.

واخترت في هذا البحث أن أدرس قصيدة (القدس) التي صدّر بها ديوانه (الجسور)؛ فهي تقوم على مقاطع محدّدة، وتحتفي بقضية قوميّةٍ؛ لاجدال عليها، لكن بأسلوب عرض مختلف، أو لنقل مميز، يجمع الصور المباشرة بالإيحاء المستتر، ويعقد التشبيه الخفيّ إلى المعنى الوطني الجليّ.

الإقناع:

الإقناع الذي اخترته عنوانا للبحث، هو منتهى الحجاج، أو غايته، وقد كثرت الدراسات النقدية النظرية عن الحجاج، ولكنّ التطبيق البحثي، أو التحليل النقدي لم يكن بزخم الدراسات النظرية؛ ولهذا أجد من المجدي أن أُعرِض عن العَرْض النقديّ النظريّ الطويل، وأكتفي بإشارة موجزة إلى المفهوم الذي يعني في مجمله: «الحوار من أجل الوفاق بين الأطراف المتجاورة، ومن أجل حصول التّسليم برأي آخر بعيدا عن الاعتباطية واللامعقوليّة اللذيْنِ يطبعان الخطابةَ عادةً، وبعيدا عن الإلزام والاضطرار اللذيْنِ يطبعان الجدل»[1].

والإقناع في قصيدة القدس هذه إبداعٌ عالٍ من الشاعر حسن السوسي، صدّر بالقصيدة ديوانه، وكان في التصدير نوع فنٍّ عميق، دافع به عن القضية، وحشد فيه أدواته الفنية من: صورة، وترتيب، ومنطق لتقديم (الإيمان بالحق، وهو القدس) ومن ثَمّ الإقناع (بشرعيّة المقاومة).

والدفاع عن قضية القدس هي من مسلّمات المواطنة العربية، لكن الدفاع عنها بعد الهزائم المتكررة أصبح محلّ شكٍّ، بل يأس، ولهذا يَفتَرِضُ الشاعرُ أنّ القضية أرسخ وأبقى، ويقدّم صورتها بدءا من عنوان الديوان، وانتهاء بالصور، والإيقاع.

عتباتٌ واحتواء:

القصيدة من ديوان (الجسور)، وقد صدر عن الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان بطرابلس في سنة 1998م، ولون غلاف الديوان: أخضر فاتح موشّح بألوان أخرى رُسِمت طوليًّا في طرفيه، منها البنفسجي، والأخضر الأغمق، والبني، وعلى غلاف الواجهة رسم تشكيلي صغير في الركن الأيمن، وكذا في أعلى الديوان، وكأنه مجتزأٌ من لوحةٍ –لم تتجرأ في أصلها– لتبدو كاملة على صفحة الغلاف!

وفي صفحة النهاية من الغلاف يُغطّي البياضُ أغلبَ الصفحة، ويجعل خُمُسَها الأخير للأخضر الفاتح، لكن فيها أبياتا تتغزّل بطرابلس العاصمة:

طرابُلْسُ بالرّوّاد ليلُكِ مقمِرٌ
نديٌّ، وبالآمالِ صُبْحُكِ مشرقُ
وناديكِ بالسُّمَّارِ والأُنسِ حافلٌ
وكأسُكِ بالحبِّ المعتّقِ تَفهقُ
وبالحرفِ يبدو في حواشيكِ جانحًا
يرفُّ بأحلى الأمنياتِ ويخفِقُ
أموحيةَ الغُرِّ الطِّوالِ تحدّثي
فمنكِ حديثُ المجدِ يحلو ويلْبَقُ

وهي أبياتٌ جميلةٌ، أحسن من اختارها؛ هل ترى الشاعرُ نفسُه اختار لونَ الغلاف، وأبيات التعريف، أم هي من اختيار مخرج الكتاب أو طابعه؟

ليس لدينا ما يؤكد ذلك فنجعله من ضمن عمل الشعريّة المقصود، بيد أنّ حديثا في الختام عن طرابلس العاصمة جميلٌ، والشاعرُ (بنغازيٌّ) المقام والهوى، ويحمل لمدينته حبًّا عميقًا لا يُبارَى، وهو القائل:

يا أهلَ بنغازي، ويا بنغازي *** من ذا يكافئ فعلَكم ويجازي

وأبيات الشاعر في العاصمة تحمل معنىً بعيدَ الغور، فعواصم البلدان رمزٌ للدولة بأسرها، وتحمل معنى الوحدة، وقوة الإيمان بالوطن. بيد أنّ تغزّل الشاعر بعاصمته لم يكن وليد ذاك؛ لكنّه كان وليد المقام، فالقصيدة –التي جعلها تالية لقصيدتنا (القدس) في الديوان– قالها في مهرجان الشعر العربي الذي أقيم بطرابلس سنة 1975م، وطرابلس كانت فيه منطلقا للإشادة فيما بعد بالشعر وأهله، والروّاد الذين أشرق بهم ليلها؛ هم الشعراء، والطوال هي القصائد الطويلة التي ألقيت فيها، وكذا إشارات الحرف، والحبّ، وغير ذلك.

الإقناع بالشعر:

تبدو قضيّة الشاعر الأولى في ديوانه الشعرُ، نعم الشعرُ وحده، ولهذا ففي تصفح القارئ للعتبات لن يجد أبلغ من العنوان الذي – لا ريب– أنّ الشاعر هو من اختاره؛ الجسور.

ماذا تعني الجسور؟ عبورٌ عظيم إلى ضفّةٍ أخرى.

في الحياة تضيق بالإنسان– الشاعرِ السبلُ، فيَعْبُر هذا الماديَّ القاسيَ إلى ضفّة النبضِ والروح، ضفّة الشعر – النقاء، ولهذا لن تجد في الديوان قصيدةً اسمها (الجسور)، لكنك ستجد أخرى اسمها: (لغة الشعر)، وستجد فيها:

قُلْ هلِ الجسرُ ما يزالُ لديهِ

يتلاقى الأحبابُ والعشّاقُ

وتَمُدُّ الجسورَ بين المحبّينَ

عـليــه الرمـوشُ والأحــداقُ[2]

الجسر الذي حمل الشاعرُ ديوانه عليه، وحمل الشاعر نفسه إلى ضفة الحياة، هو جسرُ الشعر، فالجسور عبورٌ نحو عالم الإبداع، يتخلّى فيه الشاعر عن نكباتِ الدهر، وتمزّق الأمّة؛ إلى ركن الأمان في آدابها، والأدبُ يحمل الأملَ ولاشكّ.

وهذه الدلالة المكثّفة تنفتح على تأويلات الهمّ الأول للشاعر، همّ الارتقاء بخطاب أدبي حالم في ظلّ (المناسبات) التي صبغتْ بعضًا من قصائده، والمناسبة عند الشاعر ما هي إلا شرارة انطلاق، ودافِعٌ لن يغني الشاعريّة شيئا إن لم تحمله روح ثائرة، وخفقاتٌ صادقة، وإيمانٌ يجد المتنفّس في كل مناسبة، فالشكل الفني الشعري بعد ذلك يجسد ثنائية (المناسبة – والشعرية)، وقد حمل النقد الأدبي قديما على شعر المناسبات، وكانت دوافع التهوين وقتها سائغة مقبولة، لكنها ليست مضطردة، فكثيرٌ من الإبداع العالي القديم والحديث هو وليد مناسبات، ولو طرَحَ الأدبُ شعرَ المناسبات لسقطتْ روائعُ من شعر زهير، والنابغة، وحسان، وأبي تمام، والمتنبي ...وغيرهم. ومن يرضى ذلك!

المناسبة جدلٌ يُحيله الشاعر إلى تجربة أخرى مختلفة، ويتّخذ بفنه شكلا يعبِّر فيه بشاعريته عن المضمون الذي يؤمن به أو لا يؤمن، ويبقى في القصيدة بعد ذلك «الشكلُ الفني الذي تتخذه الألفاظُ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيٍّ خاص، ليعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة، وإمكانياتها في الدلالة والإيقاع والتركيب»[3].

وفي قصيدة لغة الشعر يتّكئ الشاعرُ على القصيدة والشعر، وعلى نحو محدّد على لغة الشعر التي تحتفي بالشاعر، ويخفي فيها آلامه، وعذاب أمته:

لغةُ الشعر ليتَها لغةُ الدّنيا

ففيهـــا تَناغُـــمٌ واتِّسَاقُ

وليست أسباب هذا اللجوء إلى اللغة الخاصة (الشعرية) خافية؛ فقد صرّح الشاعر في أبيات شجيّة بعذابات أمّةٍ حوتها نفسُ فردٍ من أبنائها، ويقوم الشعرُ في هذا الموقف مقامَ الضمير الحيّ الذي يأبى أن يستكين، أو أن يحيل الجراح جناتٍ، أو أن يُزوِّر واقعه، وهذا ليس عيبا ينزل بالقصيدة إلى المباشرة، فتجاهل الواقع، والسباحة في وهم الأفكار المجرّدة لن يجعل النصَّ الأدبيَّ يحمل إبداعيّةً أعلى، بل إنّ «النصّ الأدبي لا يكتسب صفته الأدبية، ولا يُعدّ عملا جيدا إلا إذا كان موجها في إطار قضايا المجتمع والعصر ومشكلاتهما، وعبّر صاحبه تعبيرا واضحا عن موقفه من هذه المشكلات وتلك القضايا، وإذا لم يلتزم ذلك يُعدّ متخلِّفًا عن قضايا مجتمعه وعصره»[4] .

ولهذا لا يحيل على لغة الشعر هروبا من واقعه، بل تراه يعود إليه؛ ليقول في شجى:

يا أحبّاءُ أَثْخَنَتْنا الجِراحاتُ وأَوْهَى من عزْمِنا الإرهاقُ

كلُّ جرحٍ له مذاقٌ وطعمٌ أَفَيَحْلُو على الجراحِ مذاقُ

نتسلّى عن بعضِهِنّ بِبَعْضٍ فَكَأَنّا..وأَنَّهُنّ... رِفاقُ

كلُّ جرحٍ يُنسيكَ آلامَ جرحٍ فهْي مِن بَعْضِها لها ترياقُ

إنَّنا أمّةٌ –على كلِّ حالٍ– حَولَ آمالِها يُشَدُّ وثاقُ

قد بَراها الأسى فلَمْ يَبْقَ إلّا رَمَقٌ، كيف تُهدَرُ الأرماقُ[5]

الجسورُ – إذن– عتبةٌ للعبور إلى لغةٍ أخرى تتّخِذ الشعر ملجأً ومتّكأً تعبر إليه عندما ضاقت السُّبُل، واشتدّ الخلافُ، وكانت الأمّة تعاني في سبعينيّات القرن العشرين وثمانيّاته آلامَ ويلات النكسة في 1967م، وحرب أكتوبر 1973م، واجتياح لبنان 1982م، وتمزّق لبنان بعد ذلك؛ بالحروب الداخلية فيه بين اللبنانيين بعضهم وبعض، وبين بعضٍ منهم والفلسطينيين! حقبةٌ خسرت فيها الأمّةُ سيناءَ، والجولانَ، وجنوب لبنان. وغير ذلك من الأحداث السياسية التي إن تأمّلها قلبٌ حيٌّ مؤمنٌ بقضايا الوطن؛ فسيُثخن

بالجراحات التي تحدثت عنها الأبيات أعلاه، ولهذا كان لابدّ من جسور تعبر بلغة الشعر إلى تجسيد هذه المآسي، والتعبير عنها، وكان العنوان هو العتبة– المدخل الذي يعبر بالقارئ إلى بانوراما منوّعة من قصائد تتغنّى بآلام الأمة، فتجد في الديوان قصائد عن: فلسطين، والعراق، والأردن، ولبنان، والبحرين... وغيرها من الأقطار العربية، ستجد الشاعر يعبر بروحه، وبحبّه متغزلا عن عيان أو عن وصف[6] في بنات الوطن، ينشد الحب، وينثر الجمال الذي يبعث أرواحًا كادت أن تذوي لهول الصدمات!

عنوان القصيدة (القدس):

إذا كانت جسور السوسي تمضي خلال قضايا الوطن الكبرى وأزمات أمّة؛ فإنّ قضية القدس هي مفتاح العبور إلى الوطن المتّفق عليه، ولهذا كان لقصيدة القدس الصدارة بين القصائد؛ لأنها الأزمة الكبرى التي انبثقت منها أزمات أُخَر، فكم تاجَرَ بالقدس مُتاجر!، وكم تذرّع بها الساسةُ، وأولو الإيديولوجيات الدينية والفكرية الواردة من الغرب أو من الشرق؛ يتّفقون جميعا على رمزية النضال، ويجعلون من القدس شرعيةً وصكّ براءة، لكنهم يجعلون هذه المناصرة شرعيةَ وجود لهم أيضا، وسبيلا للإقناع، ولهذا كانت القدس القضية المتّفق عليها بين الفرقاء في الأمة، لكنّها في الوقت ذاته القضيّة التي أخذوا من الإيمان بها وسيلةً للوجود والنجاة، من بعض الفرق على الأقل!، وهم جميعا –مع كل هذه الدعاوى– لم يقدّموا لها ما تستحق من نضال، وما يتطلّبه تحريرها والدفاع عنها من تضحيات.

واختيار السوسي للقدس ليس فقط مسايرةً لاتجاهٍ عام أجمع عليه المتفرّقون المختلفون في عالمنا العربي وحسب، بل هو اختيار أملته قناعةُ الشاعر، وإيمانُه الخاص بالقضية بغضّ النظر عن أي انتماء فكري، ولا تعني الإشارة إلى الأحزاب والتيارات الدينية والفكرية التي استخدمت قضية (القدس) أنّ الدفاع عنها حكرٌ عليها، بل هي قضية وطن، وكفاح شعوبٍ، يكفي أن تكون مؤمنا بها، أو أن تكون من الوطن أو من الشعب، أو أن تكون إنسانا وحسب، والأعمال الأدبية لا تعيش في فراغ فكري، أو في صدمة انفصام عن الواقع، وقد يحاول فرضه من ظن في (الالتزام) نكوصا عن الأدب، أو خيانةً للفن؛ «فكل عملٍ أدبيٍّ يُعدّ صحيحا مشروعا إذا صوّر جانبا واقعيًّا من الفترة التاريخية التي عاش فيها الكاتب، وتزداد أهمية العمل بقدر رسوخ أصله في وعي العصر الذي كتب فيه، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعي تصويرا غنيا في واقعيته»[7].

ومن الناحية الفنية؛ فالقدس هي المكان الذي بدأ منه الشاعر، واستنطق التأييد من أجله، والمكانُ من أَجَلِّ ما يرتبط به الشعر، والإحالة عليه إحالةٌ على الموجود الثابت الظاهر الذي لاشك فيه، وبراعة الشاعر في العنونة تكمن في أنها تحريك بالمكان للإحساس، واستخدامٌ للعلامات اللغوية المألوفة من أجل إثارةٍ كبرى في ذهن المتلقي، «ومقدرة الشاعر تبرز في بث الحركة والحياة في المكان، أي خلق حالة

التوافق بين الحركة النفسية من ناحية، وحركة الأشياء من ناحية أخرى، أي بين الشاعر والعالم الخارجي»[8].

وهذه المقدرة الفريدة للشاعر تكمن في قدرته على إضفاء تأثيراته الخاصة، ومعالجته الفنية المميّزة للقضية من غير تورط في الإنشاء، أو الخطابية المفرطة، ولهذا ستكشف القراءة الفنية اللاحقة أن الشاعر قد أفلح في حسن تقسيم بثّه الفني للشحنات العاطفية الخاصة عن القضية أثناء عرضه للموضوع؛ وهذه سمة من سمات الخطاب الأدبي الذي «يحمل شحنة عاطفية بكثافات متفاوتة»[9].

البناء الإقناعي للقصيدة:

البناء جزء من المضمون، بل هو رسالة أخرى لازمة تضيف للمعنى، وتخدمه، ولهذا فالفصل بين الشكل والمضمون، أو بين اللفظ والمعنى هو جدال نقدي يبحث عن أي تأثير أكبر في الشعريّة، وأيهما أدلّ على الدرجة العليا من الإبداع، ثم استقرّ النقد على أنّ الشكل يؤدي جزءا مهما من الرسالة، وأن الجماليات في العرض لا تقل بحال عن جماليات المعنى – المضمون، وهذه الدلالة الفنية استقرّت في النقد القديم أيضا، فهذا عبد القاهر الجرجاني يكشف أن «التصوير يُنطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويُريك التئامَ عينِ الأضداد»[10].

وكل ذلك بقدرة الشاعر الخاصة التي تبث هذا الجمال الذي يحمله النص، والجمالُ النصيُّ التئامٌ خاص يعمل مجتمِعًا لإضفاء الدهشة والتميز، وليس جزئياتٍ مفرّقةً في العمل الفني؛ ولهذا فالشكل يؤدّي رسالته التي تخدم القصيدة، وتبرز شعريّتها التامة، وتشكّل من ثَمّ اللغة الشعرية التي يعمل في إطارها المبدع؛ «فكلّية العمل الشعري، أو النسيج الشعري، بما يشتمل عليه من مفردات لغوية، وصور شعرية، ومن موسيقى وتجارب بشرية، ومجموع هذا النسيج الشعري هو ما نسميه لغة الشعر»[11].

المقاطع:

يتكون بناء القصدية من خمس مقاطع مختلفة فصل بينها الشاعر بعلامة طباعية، هي ثلاث نجمات (***) تفصل بين المقطع وأخيه.

والبناء المقطعي للقصيدة تدرُّجٌ في سبيل الإقناع، لدرجة أن بناءها يكاد يشبه البناء الدرامي لمسرحية أو لعمل نثري من حيث اعتمادها على تقسيمات منطقية، تقود كل فكرة فيها إلى الفكرة التالية، مع سلاسة ظاهرة ، ربما لا تجد أمثالها كثيرا في الشعر، أو على الأقل في القضايا المشابهة، «والنزعة الدرامية تأخذ في اعتبارها أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن...»[12]

ولو شئنا أن نعطي عنوانات تفصيلية للمقاطع، فستكون كالآتي:

الأول: للمسلّمات

الثاني: لتجسيد صورة النضال

الثالث: لتمجيد القدس

الرابع: وصف الراهن: تعطيل المسجد

الخامس: مشهد النهاية

ولو اطّلع قارئٌ على هذا التقسيم من غير قراءة للنص، فسيظن أن تركيب المقاطع قد يجد صورة أفضل؛ لو قُدِّم الثالث على الثاني، وكذا الرابع، أو لنقل لو أُخِّرَ الثاني إلى ما قبل الأخير، ليكون الكلام منطقيًّا شديد التدرّج!

منطق المقاطع:

والحقيقة أنّ المنطق في القضية الشعرية يختلف عنه في النثر، فالشعر لا بدّ أن يحتفي بشيء من الغموض والمفاجأة، وأن ينتقل بك من موقف ثم يعود إليه، وأن يبادل بين التوترات، ويعيد توزيعها على أنحاء القصيدة، فالمشهد بذلك يكتسي شيئًا من الغموض المعرفي، و« ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا، بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا المتعة»[13]

ومع ذلك فترتيب المقاطع في القصيدة يخضع للمنطق؛ إذ المسلّمات البدهيّة التي بدأ بها قصيدته ستناسب أنّ (العربي عزمةٌ)، وأنه كتلة شموخٍ وعزّة، وليس هناك من مكان يناسب هذه المعاني التي خضعت للتشكيك في الوجدان العربي بسبب النكسات المتتالية، وبما نالته الجيوش العربيّة من هزائم تراكمت، وتخاذلت الحكومات عن البناء، وإعداد العدّة، وخضعت الأنظمةُ لمصالحها وظروفها، وحبست التضحية، فجفّ منبع الانتصار، فكان لابدّ –والحال هذه– أن يعيد الشعر –بقوة الإقناع منطقًا وصورةً– التوهّج للوجدان العربي، وأن ينسب العزم للعربيّ الأبيّ.

مقطع المسلّمات:

في مقطع المسلّمات يفتتح الشاعر القصيدة بالاحتمالات، باستخدام (قد) مع (الفعل المضارع)، وهي معه تفيد التقليل، يقول:

فقد تُصوِّحُ الحقولُ والزهــورُ تذْبُلُ

وقد يغُصُّ بالغناءِ في الحقولِ البلبلُ

وربّما يَشْرَقُ فيها بالنّدى القرُنْفُلُ

وقد تشُعُّ نجمةٌ هُنَـيهةً و تـذبُلُ

وتُكسفُ الشّمسُ ولا يموتُ فينا الأملُ

من أقوى ما يميّز شعريّة السوسي إجادتُه العبقريّةُ للغة، وبين اللغة والدلالة عمقٌ وترابط، «ولا يغيب عن المحلّل الأسلوبي أثناء التحليل النحوي ترابط النحو والدلالة، فهما وجهان للجملة؛ إذ الغاية من التحليل النحوي فهم الجملة دلاليا أو المساعدة على فهمها»[14]، ولهذا فإنك ستلحظ –ولاشك– ابتداؤه للقصيدة بحرف (الفاء)، والفاء لا تكون للابتداء أو للاستئناف على ما رجّحه ابن هشام في المغني.[15] (الفاء) هنا كأنها جواب لفعل شرط محذوف، يدلّ عليه الجملة الأخيرة في آخر بيت من المقطع، وهي: (ولا يموت فينا الأمل). والخيال اللغوي هنا واسعٌ، لك أن تتخيّل العطف أيضا، أو غيره من المعاني التي تحتاج إلى كَدّ ذهنٍ لاستخراجها، لكنّ الذوق لن ينفر من وجود (الفاء) التي غالب أمرها أنها للعطف، وفائدتها التعقيب، كأنه يعطف على كلام متخيّل في النفس، والمتخيّل هو الحال العربيّة كلها، والمعنى: انظر، هناك احتلال لبنان، ونكسة الجولان، وسيناء، والفرقة والاختلاف، وغيرها من المثبِّطات التي نُقِرّ بحدوثها، ومع هذا الإقرار، فقد تصوّح الحقول... ولايموتُ الأمل!

ربطٌ معنويٌّ قويٌّ تقدّمه القصيدة، ولا يرتفع إشكال المعنى في القصيدة إلا بهذا الخيال. وتوليدُ المعنى، والجِدَةُ في الطرح، تظلّلان النصّ، والشاعر بذلك يقدّم إضافة إلى طرق سوق المعنى، وأيُّ معنى للشعر إذا لم تكن فيه المفاجأة، ولم يحفل بالتعدّد والابتكار والتوليد؛ «فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة»[16].

وبعد أن تتجاوز القصيدة إشكالية (الفاء) في مطلعها، تتناسب الصورُ الأخرى في درجة التوتر، يبدأ بالمنطقي الذي يحدث كثيرا؛ صَوْحُ الحقول؛ بمعنى يُبسِها، وذبول الزهور، أمران معتادان مشاهدان، وهذا المشهدان يمثّلان البداية التي تسهِّل من عمل (الفاء)، لكنّ التوتر يزداد مع الصورة التالية: غصّ البلبل بالغناء!؛ ليس بالماء، ولا بطعام، بل بغنائه المعتاد الذي هو شجوه، صورةٌ غريبةٌ، تنتقل بك من المألوف إلى غير المألوف، ومن السهل إلى الصعب!

ولا يتركك النصّ تستفيق من حالة الاستغراب حتى ينقلك إلى مدى أصعب في البيت الثالث: (ربما يشرق بالندى القرنفل)!

صورة مهولة، اقتراب من المستحيل الذي لا يمكن قياسُه وتسجيله، واعتمد التشخيص بأن أسند إلى النبات صفة الغصّ، والشَّرَق، وهو تشخيص ماتع، لإعادة تكوين صورة مميزة، والتشخيص «وسيلة فنية تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة»[17]

وفي التشخيص علاقةٌ مختلفة بين جمادٍ (الندى)، وحيٍّ (النبات)، الصورة هنا شديدة التوتر، تنطلق بك من المألوف الواضح إلى المبالغة، عن طريق علاقة مبهمة لا يمكن قياسها بين (الندى، والقرنفل)، فالصورة هنا جديدة، والعلاقات بين عناصر الصورة محدثةٌ مبتكرة، وفي الشعر « كل صورة هي خلق جديد لعلاقات جديدة في طريق جديد من التعبير»[18].

والبراعة الشعرية في (الإقناع) والحجاج إن شئت، تعتمد مزاوجة المستحيل بالممكن:

فتبدأ القصيدة بـالممكن المألوف + الممكن الصعب + المستحيل+ الممكن المألوف.

براعة الشاعر تكمن في عودته معك بعد المبالغة الشديدة إلى الممكن المألوف؛ كي تعرف أبدًا أنه محكومٌ بالمنطق، وأنّ شدّة التوتر – المبالغة مقصودٌ وليس عبثيا يقود إليه الحجاجُ والجدل، فيقدّم صورةَ ممكنٍ مألوف يختم بها تلك الصور: طلوع نجمة وأفولها، وكسوف الشمس، وهما معتادان تقريبا ليسا غريبين، لكنهما يصلحان للختام الذي يخفت التوتر ليقود إلى قناعة أن الأمل لن يموت، مع أن الحقول والزهور تذبل، وأنه قد وقع ما وقع...

مقطع تجسيد صورة النضال:

صورة المقاومة الأولى التي احتواها المقطع الأول تميل إلى (إثبات حالة هزيمة) ليس بعبارات مباشرة، أو بكلمات ندبة معتادة، لكن بصفرة الحقول بعد خضرتها، وذبول الزهور بعد تألقها... هنا حال الأمة التي كانت قوية منتصرة، فعلت بها الزمان ما فعلت لكنها لن تموت.

في المقطع الثاني يقدّم التعليل والجواب للسؤال الذي قد يدور في ذهن المتلقّي، ولماذا رغم ذبولكم، وهزيمكتم لم يمت الأمل فيكم؟

يقول مجيبًا:

العربيُّ عزْمةٌ ووقدةٌ تشتعلُ

ملءُ دِماه ثورةٌ عارِمةٌ تعتمِلُ

لا يستكينُ أو تعودَ قُدسُنا والمَجْدَلُ

أظلّها العيدُ وهذا الجرحُ لا يندَمِلُ

هذا المقطع يجسّد النضال، ويجيب عن سِرِّ بقاء الأمل، وهنا يستخدم الشاعر التجريد لبناء الأمل، وإحيائه فيحول المحسوس – الشخص إلى معنى مجرد، وتلك وظيفة التجريد الذي هو؛ « تحويل المحسوسات من المجال المادي الذي هو طبيعتها إلى مجال معنوي هو من ابتكار الشاعر»[19]

العربيّ: الإنسان الشاخص بلحمه ودمه، هو كلُّه معنى مجرّدٌ؛ عزيمةٌ، والعزيمة: معنى، فاستحال الماديّ إلى معنوي، واستطاع بالصورة أن يقدّم الإقناع المنطقي، مزاوِجًا بين الصورة التي تعتمد التشخيص، والصورة التي تعتمد التشبيه المحسوس (الوقدة المشتعلة).

أما الثورة، وهي معنى مجرّد، فهي أيضا تعتمل كأنها نارٌ تضطرم، المعنوي هنا يحسُّ بآثاره، وبالتجسيم الذي « هو تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي، وبث الحياة والحركة فيها»[20]

ويلحظ على مقطع التصوير هذا والمقاطع التي تليه أنه أقصر من مقطع المقدمة الذي يعتمد المسلمات والبدهيات منطلقا لتجسيد حالة الفراغ والهزيمة؛ فكأنّ المقاطع تناسب الواقع، الهزيمة طويلٌ ليلُها، ممتدٌّ زمنُها، لكنّه سيتغيّر، ولن يبذل جهدا في تصوير التغيير؛ لأنّ الصورة تعينه في أداء المعنى، وتطوير المضمون نحو الحماسة المبتكرة، لا الحماسة الخطابية المألوفة.

مقطع تمجيد القدس:

في المقطع الثالث تمجيد للقدس، ووصف للطبيعة، ومن ذكاء الشاعر أنه أفرد للقدس نفسها مقطعا وسطا بين المقاطع الخمس، يجعله للاحتفاء بالقدس المدينة، بما حملته أرضها من تاريخ مجيد، وما فيها من طبيعة جميلة، واستخدم التصوير أيضا، فجعلها مشخّصةً تبتهل بصلواتها إلى العلي القدير أن يزيل غمّتها:

على ثراها الأنبياء درجوا والرسلُ
وفي رحابها رسالاتُ الـسمــاء تنـزلُ
أشرق من لألائها السهلُ..وفاض الجبلُ
تظلّ في صلاتها لـربّـها تـــبــتهلُ

يستحضر هذا المقطع من نص القصيدة حضور القدس لكن ليس في الحالي – الحاضر، ولكن في الماضي السالف، ولهذا جاءت صورة الأنبياء والرسل الذين صلوا على ثراها، وفي رحاب مسجدها العتيق نزلت الكتب السماوية.

والوجود مقترنٌ بالتاريخ، فالقيمة المعنويّة هنا تكتسب من إرث مقدّس، لا بدّ من الاتكاء عليه للإقناع العقلي، لكن بحضور الشعرية والصورة، وليس بالحجاج المنطقي المباشر، وذلك دأب الشعر، يزاوج بالصورة الماضية (وجود الأنبياء والرسل) بالحاضر، و «النص يجسد حضور الوجود وغيابه في آن واحد»[21].

مقطع وصف الراهن:

وهذا المقطع الثالث عن وصف التاريخ المقدّس للقدس كان ضروريًّا لينتقل النص معه إلى الصورة الحاضرة المؤسفة التي عليها المدينة الآن:

مسجدُها مُعطَّلٌ وأهلُها قد رحلوا
وشُرّدوا وبُدِّدوا وحـورِبـوا وقتّــلوا
ولَبِسُوا الذّلّ فهم في كلِّ أرضٍ همل
لا بأس..لكن لن يموتَ في النفوسِ الأملُ

وهي صورٌ مؤسفةٌ لحال أهالي القدس، حال استخدم لها (التضعيف) لوصف الأفعال القاسية في (قتّلوا- شرّدوا- بدّدوا)، والتضعيف زيادة في قوة الفعل، كأنه يعني التكرار أو الشِّدة.

وما تركَه التضعيفُ زادته الصورةُ وهجًا؛ كصورة (لبس الذل)، وصورة النزوح: (في كل أرضٍ همل)، يبتغون الأمن، وينجون بأنفسهم بلا موطن، بعد أن احتلّ موطنهم؛ «لأنّ الصورة، وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون عن عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى درسها يعني الاتجاه إلى روح الشعر»[22] .

وقد ربط الشاعر بين المقطعين الثالث والرابع ربطا ظاهرا قويا، وربط بين المقطع الأول، والمقطع الرابع (قبل الأخير) برابط الجملة الأقوى (لن يموت الأمل)، في المقطع الأول باستخدام (لا) وفي الرابع باستخدام (لن)، فـ(لن) هنا لنفي الاستقبال مهمة؛ إذ ما قبلها يوحي بشيء من اليأس لشدة الألم والعذاب، وهكذا فإن القصيدة كلها بدت وكأنها جملة واحدة على تعدد الصور واختلافها، وكأن القصيدة « كلها كلمة واحدة، في اشتباه أولها بآخرها نسجا وفصاحة وجزالة لفظ»[23]

مقطع مشهد النهاية:

ثم يأتي مقطع الختام ليرسم مشهد النهاية، متكئًا على الطبيعة التي بدأ بها، وإذا تكرر التصوير من الطبيعة في بداية النص ونهايته؛ فهذا يشي بقوّة الحبك، وشدة تلاحم أجزاء النص، ويعطي الفكرة تعدّدا ناشئا من أصلٍ واحد، وهو الطبيعة نفسها، كيف تزول الجبال، أو ننكر وجود الأشجار، أو نصد أعيننا عن الشمس، فكما أن تلك كلها حقائق، فحق المسلمين والعرب في القدس حقيقة لامعة، وهذا ما يعنيه المقطع الأخير تماما:

إنْ حجبَ الليلُ سماها وثراها الوحَلُ
وغاب عن موسمها زيتونُها والسُّنبلُ
لابدّ يومًا أن تضيء في دُجاها الشُّعَلُ
وأرضُها بدمِ مَن دنَّسَها تغتسِلُ

ذروة النصّ تنتهي عند المقاومة، لكنها تتّصل اتصالا وثيقا بالأرض، والمقدّس، وتقدّم الفكرة متسلسلة متّسقة، دهشتك من شرق القرنفل بالندى، ثم تكشف لك عن قدر القدس ومكانتها، ثم تنتهي إلى تغيير الذل بالعزّة، والاستكانة بالمقاومة، ويفلح بذلك السوسي في نسج صورته الشعرية التي «تقوم على ثلاثة أمور، وتهدف إلى تحقيقها، وهي: الدهشة بمعنى لفت نظر المتلقي، والكشف بمعنى مساعدة المتلقي على فهم المعنى، والتغير بمعنى التأثير على المتلقي»[24] .

وليس يجدي في مقام التحليل الفني أن نهمل الصورة التي هي عماد النص، فالفكرة النثرية التي يقدمها التحليل ما هي إلا وسيلة مساعدة، لكنّ الجمال والإبداع يحصلان بالذوق والتأمل، وليس بالكشف النثري وحده، وقد تتضرر لغة الشعر من نثرها، و «حين نحول لغة الشعر إلى لغة نثرية فإننا نحافظ على جوهر المعنى، ولكننا نحدث اعتداء وجرحا لشفرة اللغة»[25]

غير أن النقد لم يجد حيلة أخرى تؤكد كشف ما في النص سوى لغة النثر، وإن كان هناك اتجاهات نقدية معروفة تتجه لأن يكون النقد لغة إبداع موازية تناهز النص، وتنير هي أيضا كما ينير النص.

الإيقاع:

وتبقى أداة فنية أخيرة يستخدمها الشاعر لخدمة مضمونه، وهو اتكاؤه العروضي على مجزوء الرجز، واعتماد التدوير في كثير من أبياته، كما أن قافية اللام تشي بتوسّط معنوي؛ يحيل إليه توسط الحرف بين الشدّة والرخاوة، ويسند الحرف بمعنى ينفُثُه (الضم) بين الشفتين، فكأن القصيدة المفتتح في الديوان جاءت على شكل أرجوزة أراد لها الشاعر أن تكون نشيدا يحمل الأمل، «ويحرص كثير من الشعراء على القافية لقيمتها الإيقاعية تارة، ولقيمتها الدلالية تارة أخرى، وإن كانت القيمتان تتحدان في كثير من الأحيان»[26]

ومن المدهش فعلا أن يتمكّن الشاعر من المزج بين المضمون العميق الشائك، والإيقاع القصير؛ إذ من المعتاد في أمثال الموضوعات التي تحتاج بسطا، أو حماسة أن تعتمد البحور الطويلة، وتجاوز ذلك التقليد طموحٌ ورغبة في تقديم (المختلف) وهو بحث عن التميّز قادت إليه الشاعرية الحقة، ولا يسع المنصفَ سوى الإشادة بهذا الاستخدام الموسيقي الخاص، الذي لم يكن خفيف المعنى، بل عالج قضية نضالية عميقة بعمق الأرض والطبيعة والمقدسات بسرعة إيقاع، وبمقاطع صوتية تتصل بالمعنى، ولا تندّ عن الفكرة.

خاتمة:

لا بد من تسجيل بعض النتائج التي يصل إليها هذا البحث، ومن أبرزها:

- اعتمد الشاعر التصوير طريقا للإقناع، فقدّم صوره لخدمة المعنى المجرد بتشخصيه تارة أو بالتجريد، أو التجسيم، ليكون قريبا من ذهن المتلقّي، ويحقق الدهشة الشعرية.
- يسجّل للنصّ ترابط أجزائه ترابطا وثيقا متينا، يبدأ بالطبيعة وينتهي منها، ويقف على الغائب التاريخ، ليستحضر الحاضر الواقع، ويمسّ الألم (القتل النزوح) ليشرّع المقاومة – النضال.
- تتسلسل أفكار النص تسلسلا منطقيا جيّدًا يحقق الإقناع، وهو في حقيقة الأمر حجاجٌ مفترض، وتصوُّرٌ لجدل الحقّ الذي هو مثار صراع عربيٍّ مع المحتلّ الصهيوني في ردهات المنظمات الدوليّة، والإعلام العالمي.
- الإيقاع الشعري الخفيف تزاوج بفطرة (الشعرية)، والمقدر الفنية المتميزة مع المضمون، وأدى الغرض، وإن كان عمق المعاني، وقوة سبك اللغة، قد يمنعان ألفةَ أذنِ العوام مع النص، لكنه في مستوى الاختصاص النقدي، وفي ساحة التوفيق يحقق المفاجأة والشعرية العالية في أتم معانيهما.

الهوامش:

---

[1] – أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي، طه عبد الله السبعاوي، ص15.

[2] – الجسور، ص137، قصيدة لغة الشعر.

[3] – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، ص391.

[4] – منهج البحث الأدبي، شوقي ضيف، ص200

[5] – الجسور 143.

[6] – كما في قصيدة (بحرانية) التي قال في تقديمها: «على لسان صديق كريم، يعمل بأحد المصارف في بنغازي حضر ندوة مصرفيّة في البحرين، وبعد عودته طلب مني وصفها شعرًا.» الجسور، ص165

[7] – النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص235

[8] – الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. محمد حمود، ص95.

[9] – الأسلوب والأسلوبية نحو بديل لساني في نقد الأدب، د.عبد السلام المسدي، ص27.

[10] – أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ت: محمود شاكر، ص111.

[11] – لغة الشعر العربي الحديث، د. سعيد بيومي الورقي، ص87.

[12] – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، د. عزالدين إسماعيل، ص279.

[13] – زمن الشعر، أدونيس، ص21.

[14] – بناء الجملة الاسمية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، ص 45.

[15] – انظر المغني، لابن هشام، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ص168.

[16] – العمدة، لابن رشيق، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، ص116.

[17] بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، ص80.

[18] – فن الشعر، د. إحسان عباس،ص26، دار الثقافة ،ط2، بيروت.

[19] – تطور الأدب الحديث في مصر، د. أحمد هيكل،ص334.

[20] – السابق ص232.

[21] – المرايا المحدّبة، عبد العزيز حمودة، ص303.

[22] – فن الشعر، إحسان عباس، ص200.

[23] – عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص20..

[24] – مدخل إلى تحليل النص الأدبي، د. عبد القادر أبوشريفة وحسين لافي قزق، ص60–61.

[25] – د.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص360.

[26] – موسيقى الشعر العربي، ج3، ص120.

--

المراجع:

1– أدونيس، علي أحمد، زمن الشعر، دار العودة بيروت، ط3، 1983م.

2– إسماعيل، د. عزالدين ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة.

3– الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ت: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

4– حمود، د. محمد ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1986م.

5– حمودة، د.عبد العزيز ، المرايا المحدّبة، ، رؤية للنشر والتوزيع، 2020م.

6– ابن رشيق، العمدة، ، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت.

7– زايد، د. علي عشري، بناء القصيدة العربية الحديثة، ، مكتبة الآداب، ط4، القاهرة، 2002م.

8– السبعاوي، طه عبد الله، أساليب الإقناع في المنظور الإسلامي، ، دار الكتب العلمية.

9- السوسي، حسن ، الجسور، ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، طرابلس، 1998م.
10-أبوشريفة، د. عبد القادر ، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ، ط4، دار الفكر، عمّان، 2008م.
11- ضيف، د.شوقي ، منهج البحث الأدبي، ، دار المعارف، القاهرة.
12- عباس، د. إحسان ، فن الشعر، ، دار الثقافة ،ط2، بيروت.
13- عبد الجليل، د. حسني ، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م.
14- عبد اللطيف، د. محمد حماسة ، بناء الجملة الاسمية،، مطبعة الزهراء، القاهرة.
15- العلوي، ابن طباطبا ، عيار الشعر، ، منشأة المعارف، القاهر
16-فضل، د.صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.
17- .القط، د. عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة.
18- المسدي، د.عبد السلام ، الأسلوب والأسلوبية نحو بديل لساني في نقد الأدب، ، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1977م.
19- ابن هشام، أبو محمد عبد الله، المغني، ، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ص168، دار الشام للتراث، بيروت
20- هلال، د. محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث، ، دار العودة، بيروت، 1986م.
21- هيكل، د. أحمد ، تطور الأدب الحديث في مصر، ، ط5، دار المعارف، 1987م.
22- الورقي، د. سعيد بيومي ، لغة الشعر العربي الحديث، ، دار النهضة العربية، بيروت ، 1983م.