الشهيد أبو جهاد في شعر سليم الزعنون

دراسة أسلوبية

د/ محمد صلاح زكي أبو حميدة*

Abstract

In this study I discussed the elegiac poem composed by the poet saleem Alza noon. I also observed the most important Semantically indicative, contrive movement in it, and his own private vision of death
and martyrdom...

I presented intimated two large potions in the large of martyr Abo Jehad.

Then I analyzed tem stylistically showing the poi vivid of the resurrection. And the shift from the position martyrdom. To the poison of the confrontation and challenge. I showed their artistic feather that in sure the poet's creative romanticism.

ملخص البحث

تناولت في هذه الدراسة قصيدة الرثاء عند الشاعر سليم الزعنون، ورصدت أهم الحركات الدلالية التحولية فيها، وما كشفت عنه من حركية التعبير لديه، ورؤيته الخاصة للموت والشهادة.

ثم عرضت لنصين شعريين كبيرين في رثاء الشهيد أبي جهاد، وقمت بتحليلهما تحليلاً أسلوبياً، مبرزاً رؤية الشاعر في انبعاث الحياة من الموت، وفي الانتقال من موقف الاستشهاد إلى المواجهة والتحدي. وبينت ما فيهما من ملامح أسلوبية وفنية تؤكد خصوصية الإبداع عند الشاعر.

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الأزهر بغزة

تمهيد:

كثير هم الشعراء الذين شغلتهم قضية الموت والشهادة قديماً وحديثاً، فأبدعوا في التعبير عنها أحياناً، وأخفقوا في أحايين كثيرة، وليست الحالة الثانية بمتحققة إلا بحكم نمطية الموضوع، وتكرار الانفعالات ، والأحاسيس التي تصاحب المرء عادة تجاه الإنسان الميت أو استشهاده . فماذا عسى أن يقول شاعر معاصر بعد الذي قاله رواد الشعر العربي، أمثال: الخنساء وحسان بن ثابت ومالك بن الريب وأبي تمام وأبي العلاء المعري وبدر شاكر السياب وفدوى طوقان . . . وغيرهم في هذا الجانب؟ وماذا عسى أن يبدع هذا الشاعر أو ذاك في اختيار المفردات القاتمة، أو المضامين الحزينة، أو الصور المشبعة بالمعاني الحسية، والمبتلة بدموع البكاء والنحيب وغير ذلك؟فلا غرابة إذن إن " جاء معظم الرثاء العربي، حتى من قبل الشعراء العرب العظام شعراً سمجاً، لا عاطفة فيه،ولا حرارة صدق فيه، وجاء متكلفاً مصطنعاً "(١).

إن موضوع الرثاء وبكاء الميت وندبه، ليس من الأغراض الشعرية الجديدة المستحدثة في تاريخ الشعر العربي، بل هو ضارب في القدم، شأنه شأن المديح والهجاء والفخر والوصف وغيرها، وهو لا يبتعد – في جوهره – كثيراً عن قصيدة المدح، بما تحمله من ذكر المحاسن والمآثر والمفاخر والخصال الحميدة، سوى اختصاصه بحال الميت دون الحي " وليس بين الرثاء والمدح فرق، إلا أنه يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت"(٢). لذلك فإن القارئ يتوقع من قصيدة الرثاء– المعاصرة – أن تدور في إطار ما هو مألوف، ومتعارف عليه عبر عصور الأدب العربي؛ كالبكاء، والنحيب، وذكر محاسن الميت،والتغني بالفضائل وغيرها؛ لأنه كما يقول رولان بارت " كل نص هو تناص،

(١) مع المتنبي، طه حسين، دار المعارف، بالقاهرة، ١٩٨٠: ٢٠٩.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ج٢، طه، ١٩٨١: ١٤٧.

والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة. وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى. . . فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة ". (٣)

ولكننا عند قراءة ديوان " يا أمة القدس " للشاعر سليم الزعنون، نجد أن قصيدة الرثاء تبدو وكأنها إبداع جديد، إبداع من نوع خاص، له مذاقه الخاص ورؤيته الخاصة، حتى وإن كانت من حيث المضمون امتداداً لما هو قديم متوارث.

والدخول إلى عالم سليم الزعنون الشعري، يقتضي منا أن نتناول نصوصه الشعرية بطريقة تبتعد عن عملية الشرح والتفسير التي تروق لبعض الباحثين،أو النقاد، لأنها – أي عملية الشرح والتفسير– تكاد تكون خارج مهمة النقد الأدبي، وداخلة في إطار الجانب التعليمي البعيد عما نحن بصدده.

إننا في هذا السياق نتذكر العبارة التي قالها " أندريه بريتون" عندما قال له أحد الشراح " لقد كان الشاعر يريد أن يقول كذا ... فقال له بريتون " معذرة يا سيدي، لو كان الشاعر يريد أن يقول هذا لقاله " لكن القراءة قد يكون منطقها كما يقول جون لويس جروبير " التسليم بأن الشعر هو ابتكار لشريحة خاصة في اللغة، وعلى القارئ أن يوضح القواعد التي اتبعت في بناء هذه الشريحة، وأن يكشف جزءاً من سر الشفرة الخاصة التي اتبعت في بناء القصيدة والتي تحكمها"(٤).

إن المنهج الأسلوبي الذي ارتضيته طريقاً للدراسة، لا يقف عند عملية التفسير والتوضيح للمعاني التي ينطوي عليها العمل الإبداعي،وإنما يتجاوز ذلك إلى عملية التفكيك والتحليل لبنياته الأسلوبية المتعددة، ورسم ملامحه الأسلوبية، وعلاقاته اللغوية المعقدة التي تكشف عن خصوصية الرؤية من ناحية، وعن القدرة الفنية التي يتمتع بها المبدع من ناحية أخرى.

---

(٣) نظرية النص، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، لبنان، العدد ٣، ١٩٨٨ : ٩٦.

(٤) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء القاهرة بدون: ١٨٤..

بنية التحول الدلالي:

على الرغم من تردد كثير من المفردات والمعاني التي تنتمي إلى معجم الموت في ديوان الشاعر، فإن المتتبع لقصائد الاستشهاد في الديوان تتبين له خاصية التحول التي تتحكم في مجمل القصائد. ففكرة الموت، التي تعد الباعث الرئيسي في هذا الجانب، لا تشغل من مساحة قصيدة الاستشهاد سوى حيز محدود، يمثل نقطة الانطلاق – فحسب– نحو حركة القصيدة النهائية التي تصدر عنها، فما إن يبدأ القارئ في تناول القصيدة، وما تحمله من معاني الموت والفناء وغيرها، حتى يجد نفسه منغمساً في فكرة أكثر حضوراً، وأعظم شمولية على مستوى السطوح والأعماق معاً.

وفكرة التحول هذه لا تأخذ بعدا واحداً عند الشاعر، وإنما تتجلى في أشكال متعددة تفرز كل قصيدة جانباً منها، بحيث نخلص من وراء رصدها وتتبعها إلى بلورة فكرة كلية تهيمن على ذات الشاعر ونفسيته؛ لأن المبدع يظل في حقيقة كيانه الفني مشدوداً نحو بنية دلالية بعينها، تكاد تتحكم في معظم إنتاجه الشعري، وتتشكل في أنماط معجمية، وتركيبية، ودلالية ذات خصائص فردية متميزة. ومهما حاول الشاعر الانعتاق من هذا العالم الذاتي المقيد بآفاق الذات وحدودها، فإنه يعود مهرولاً إلى تلك الدائرة التي تدور فيها الذات، أو بعبارة أخرى إلى العالم الخاص الذي يعيش فيه، والذي تبلور وتشكل من مجموعة الرؤى، والميول، والاهتمامات التي كونتها ذاته عبر رحلة حياته الفنية، طالت أم قصرت.

وإذا كانت فكرة التحول الدلالي تمثل ظاهرة فنية بارزة في بناء الحركة الدلالية في القصيدة الشعرية عند سليم الزعنون، فإن هذا التحول يتجلى في حركات ثلاث هي:

١– التحول من فكرة الموت والفناء إلى الحياة والبقاء.

٢– التحول من السلب إلى الإيجاب.

٣– التحول من الموت إلى المواجهة والتحدي.

وهذه التحولات لا تعني مطلقاً تنافر الدلالة وتناقضها، بارتكازها على بنية التقابل أو التضاد، بقدر ما تؤكد عملية التلاحم والاتصال الخفي، الذي يبرر عملية الانتقال من حركة دلالية إلى حركة دلالية أخرى.

وتغطي الحركة التحولية الأولى جلَّ قصائد الرثاء والاستشهاد عند الشاعر، إذ إن الموت لا يشكل عنده إلا باعثاً قوياً لاستمرار الحياة وديمومتها، وإن كانت هي حياة من نوع آخر، تفوق الحياة الأولى حضوراً، وتأثيراً، وامتداداً. فا لموت لا يعني انتهاء الحياة بقدر ما هو قوة محركة نحو إيجاد الحياة وخلودها، وهذه الحياة لا تتوقف عند بعث الحياة في جسد الميت وإحيائه من خلال ذكراه أو أفعاله أو خلوده في الآخرة، وإنما تمتد إلى إحياء الآخرين يقول:

تراهم سيوفاً مشرعاتٍ تضَّرجت دماؤهمو سالت غزاراًغواليا

يموتون كي تحيا الحياة بأرضهم مثالاً كريماً للشهادة باقيا(٥)

وأيضاً:

يا أخي.. خالد.. وإن غبت جسماً أنت نهر الحياة في الأرض واعد(٦)

هكذا يتحول الرثاء في العصر الحديث من كونه شعراً سمجاً لا يقول شيئاً إلى "شعر يدفع بالحياة إلى الأمام دفعاً، من خلال اعتباره الموت حياة للآخرين"(٧).

ولا شك في أن هذا التحول الدلالي الذي تنطوي عليه قصيدة الرثاء عند سليم الزعنون ينبع – في الواقع – من رؤية فلسفية مستوحاة من العقيدة الإسلامية، التي تعد الشهداء والصديقين بحياة أخرى أبدية لا تنتهي، كما في قوله تعالى " ولا تحسبن الذين

---

(٥) ديوان " يا أمة القدس "، الشاعر سليم الزعنون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٥ :٩٢.

(٦) المصدر السابق، : ٢٥٢.

(٧) أراجون في مواجهة العصر، د. فؤاد أبو منصور، المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٢ : ١٤٦.

قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون".(٨) ولذلك يرى في حياة الشهداء المتحولة عن الموت، درجة أعلى وأبلغ في الدلالة على الحياة من الحياة نفسها، يقول:

شهداؤنا عزّوا على أقرانهم لا تخلطوا الأحياء بالأحياء(٩)

ولكن الشاعر لا يكتفي بهذه الحياة الأبدية التي نؤمن بها ديناً وعقلاً، وإنما يحاول أن يجسد معالم البقاء الإنساني للشهيد في الحياة الدنيا متمثلة في صور أفعاله، وأعماله التي لا تنقضي"باعتبار أن الذكرى للإنسان عمر ثانٍ، فالإنسان يبلي بلاء حسناً في الحرب،ونوال الثأر،أو الكرم أو المروءة،ليظفر بالخلود بعد الموت بترديد اسمه على الألسنة" (١٠) يقول:

يا أخي خالد وإن غبت جسماً أنت نهر الحياة في الأرض واعد

أنت حي تركت فيها تراثاً عبقرياً يحتاجه كل قاصد(١١)

وأيضاً:

وليعلم الشهداء في جناتهم أنا نسير بهديهم أبطالا(١٢)

وأيضاً:

صدقاً "خليل"ما تحول ملصقاً لا زال حياً قائداً مسئولا(١٣)

وتتصل بهذه الحركة التحولية حركة تحولية ثانية، تأخذ شكل الفعل ومقاومة الاستلاب، أو بعبارة أخرى التحول من حركة السلب والاستسلام إلى حركة الإيجاب والفعل. وإذا كان البكاء يمثل شكلاً من أشكال اليأس والاستسلام لفعل الموت، فإن نفي

---

(٨) سورة آل عمران، آية ١٦٩.

(٩) الديوان: ١٦٢ .

(١٠) شعر الرثاء في صدر الإسلام،د.مصطفى الشورى،دار المعارف بالقاهرة،ط١،١٩٨٦ :٢٩.

(١١) الديوان: ٢٥٢.

(١٢) نفسه: ٣٨٤.

(١٣) نفسه: ٦٤.

الشاعرللبكاء الذي يصاحب حالة الموت والفناء عادة، يشكل تحولاً في خط الدلالة، وينتقل بها من عالم السلب إلى عالم الفعل والمقاومة، وكأنه يردد مقولة لويس أراجون " لا أريد أن أبكي، فالبكاء يجردنا من سلاحنا ".(١٤) ولذلك برزت هذه الظاهرة عنده في أكثر من موضع(*)، يقول:

لا للبكاء فأنت كل عيوننا بل أنت رمز الشعب جيلاً جيلا(١٥)

وأيضاً:

لا بكاء فأنت لم تترجل لا وداع فأنت في الناس حاضر(١٦)

بل إن التحول من النفي والسلب إلى الإثبات والإيجاب، يرتكز أحياناً على الأداة اللغوية – أداة النفي – نفسها، بحيث تؤول حركة الدلالة في البنية العميقة إلى معنى الإثبات وتحقق الفعل، لأن معظم الأفعال التي تتسلط عليها أدوات النفي في النص الشعري – عنده – ذات دلالة سلبية أو عدمية، فيصبح نفي النفي إثباتاً، فعندما يقول الشاعر:

إن يكسروا أو يقتلوا أو يسجنوا لن يسمعوا فوق الديار عويلا

لن يخنقوا فيض الحياة بأرضنا فالأم تمنحنا العطاء جزيلا(١٧)

نرى أن الأفعال التي تسلطت عليها بنية النفي هي (لن يسمعوا . . . عويلا) و (لن يخنقوا فيض الحياة)، فسماع العويل يحمل معاني الضعف والخنوع، وهو أمر يصب في جانب السلب، وأيضاً خنق الحياة ينذر بالانتهاء، ولكن هذه المعاني السلبية في دلالتها تحولت إلى دلالات إيجابية، بفعل أداة النفي التي التحمت بها، فنفي

---

(١٤) أراجون في مواجهة العصر: ١٤٦.

(*) انظر الديوان: ١١٧، ٢٢٠، ٢٢٧، ٢٣٦، ٢٥١ وغيرها.

(١٥) الديوان : ٦٦.

(١٦) الديوان: ٢٣٥.

(١٧) الديوان: ٦٤.

العويل يحمل معاني القوة والتحمل والجلد، ونفي " خنق الحياة " يحمل معاني الحياة وبقائها، وبذا انتقلت الدلالة من منطقة السلب الظاهرة على السطح، إلى منطقة الإيجاب التي تنتهي إليها حركة الأفعال السالبة. وقد عضد الشاعر من هذه دلالة بقوله: (فالأم تمنحنا الحياة طويلا).

وقد يعمد الشاعر في مواطن كثيرة إلى المزاوجة بين حركتي السلب والإيجاب، بحيث يوظف الحركة السالبة في خدمة الحركة الموجبة، وتتآزر الحركتان في تحقيق الناتج الدلالي للصياغة.

صدقاً "خليل"ما تحول ملصقاً لا زال حياً قائداً مسئولا

لا زال حياً فانتفاضة قلبه قويت وزادت في الديار شمولا(١٨)

فأداة النفي " ما" التي تتسلط بطاقتها الدلالية على (تحول " الشهيد " إلى ملصق) تسلب ذلك المعنى وجوده، وتتجه به نحو دلالة معاكسة تماماً فيها معنى الحياة وبقائها، ثم يردف الشاعر هذه البنية – بنية النفي – بعدة جمل تتآزر معها (لا زال حياً قائداً مسئولا، لا زال حياً، فانتفاضة قلبه قويت، وزادت في الديار شمولا) ليتشكل منها جميعاً ناتج دلالي، يؤكد فاعلية الموضوع وإيجابيته، التي تسعى الصياغة الشعرية إلى إثباتها.

وهكذا فإن المتابعة لبنية النفي في قصيدة الرثاء تكشف عن تلاحم الوظيفة بينها وبين بنية الإيجاب، إذ لم يكن استخدام أدوات النفي إلا تدعيماً لبنية الإيجاب لا سلبها، وتكون الصياغة ظاهرياً وباطنياً تتجه نحو غاية دلالية بعينها، تمثل محور النص الشعري.

---

(١٨) نفسه: ٦٤.

وبالانتقال إلى الحركة التحولية الثالثة، وهي التحول من الموت إلى المواجهة والتحدي. نجد أن قصيدة أبي جهاد في الذكرى الثالثة تمثل أعلى درجات هذا التحول إذ يقول فيها:

رفض خليلٌ أن يترجلْ
والصهوة فوقٌ فوق سماءْ
مبتسمٌ في كلّ الأحوالْ
يستهون كل الأهوالْ
ويضيء بطلعته الأضواءْ
منتفض يصنع ثواراً
ثبتوا في الأرض المحتلةْ
نبتوا ورداً للأحبابْ
زرعوا شوكاً للأعداءْ
رفض الفارس أن يترجلْ(١٩)

هذه أشكال التحول التي تم رصدها بشكل موجز وسريع في خطاب سليم الزعنون الرثائي، ولكني لما كنت مشغولاً بالدرجة الأولى، برثاء أبي جهاد عند سليم الزعنون، فإنني سأحاول أن أكشف عن بنية التحول، والسمات الأسلوبية البارزة من خلال تحليل النصوص الشعرية التي رثاه بها، والتي تتركز بشكل أساسي في نصين شعريين هما: " رثاء الشهيد الكبير أمير الشهداء...خليل الوزير"، و" أبو جهاد في الذكرى الثالثة"(٢٠).

(١٩) الديوان: ٢٣٨
(٢٠) انظر الديوان.

وإذا كان التحليل الأسلوبي يقتضي منا أن نتعامل مع النصين باعتبارهما بنية لغوية واحدة؛ من حيث اختيار المفردات أو بناء التراكيب أو الصور أو غير ذلك، فإننا آثرنا –انطلاقاً من طبيعة النصين – أن نتعامل مع كل نص باعتبارهما بنية واحدة لنتتبع فيه حركة الدلالة ونموها، وتشعباتها، وما بين أجزائها من علاقات متعامدة أو متوازية تحدد أبعاد بنيته الشعرية،ثم نعمل على كشف نقاط التلاقي والتقاطع بين النصين الرئيسيين في هذا التحليل، بما يساهم في التقاط الملامح الأسلوبية البارزة في قصيدة الرثاء عند سليم الزعنون.

ثنائية الموت والحياة:

في قصيدة " رثاء الشهيد الكبير أمير الشهداء .. خليل الوزير* " نشير – بادئ ذي بدء – إلى أن الشاعر عمد إلى تقسيم نصه الشعري إلى سبعة مقاطع شعرية، فصل بينها بعلامات طباعية مائزة. وهو تقسيم له دلالته الفنية البارزة، إذ يشير إلى وجود عدد من المحاور الدلالية، والدفقات الشعورية المتفاوتة في درجة انفعالها وتوترها، وإن كانت تتلاحم فيما بينها دلالياً، فقد انطوى كل مقطع على مجموعة من الخلايا الدلالية، التي تستقطبها نواة رئيسية فيه، ثم تدخل المقاطع جميعها في تشكيل البنية الكلية للنص.

وأول ما يلفت الانتباه تلك الخصوصية الواضحة في العلاقة بين الذات والمخاطب، وهي علاقة تشكلت أبعادها، ورسمت ملامحها في درب الجهاد الطويل، درب النضال

---

* لقد قمت بتحليل هذه النصوص في أيام انتفاضة الأقصى المجيدة التي انطلقت في ٢٨/ ٩/٢٠٠٠، ولاشك في أن أحداثها الدامية ومواقفها البطولية ألقت بظلالها – شئنا أم أبينا – على أسلوب التناول.

وحلم العودة إلى الوطن، وما يحفهما من أشواك ومخاطر وتضحيات، تقرب الفرقاء أكثر مما تباعدهم، وتوحد الأقران أكثر مما تشتتهم أو تفرقهم.

وعمل الشاعر على إبراز تلك العلاقة وإظهارها، بتجسيدها في عبارات لغوية عديدة ومتتابعة كقوله: " ودعت في درب الجهاد خليلا، يا من ملكت من القلوب أعزها. إنا فقدنا الصارم المصقولا. كنت أصغرنا وكنت إمامنا. نزهو ونفخر إذ تقود الجيلا .. "

ولكن على الرغم من ذلك، فإنه يحاول أن يناور، أو أن يخفف من عملية المباشرة والوضوح التي ظهرت على السطح. بما يحفظ للنص الشعري خلابته وشعريته. وذلك باللجوء إلى وسيلة فنية غنية في ناتجها الدلالي وتأثيرها الجمالي، وهي الالتفات البلاغي، التي تعمل على " دفع المتلقي إلى استقبال الدلالة على نحو مزدوج، وتثير فيه الرغبة الحميمة إلى المتابعة الاستكشافية " (٢١) للوصول إلى الدلالة المقصودة.يقول:

ودعت في درب الجهاد خليلا وحبست دمع الذكريات الأولى

يا من ملكت من القلوب أعزها وأثرت بالفكر السديد عقولا(٢٢)

انتقل الشاعر من أسلوب الغائب الذي يتمثل في الاسم الظاهر " خليلا" في السطر الأول، وما تحمله من حيادية وموضوعية في طرح الموضوع، وما تضفي عليه من قداسة وهيبة تتناسب مع الجو الجنائزي ورهبته، إلى ضمير المخاطب الذي يستحضر مدلوله من بعده المأساوي أو غيابه الفعلي العميق، حيث كثّف الشاعر من وسائل الحضور في صور متعددة، هي ضمير المخاطب الذي تكرر في المقطع الأول – بصورتيه الظاهرة والمستترة – تسع مرات، ثم أسلوب النداء الذي يشير إلى حضور المنادَى بشكل قوي،

---

(٢١) تقابلات الحداثة في شعر السبعينات، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافةبالقاهرة، ط١، ١٩٩٥: ١٤٤.

(٢٢) الديوان: ٦١.

إن كان حقيقة أو مجازاً. هذه الوسائل التعبيرية المتعاضدة جاءت في مقابل الاسم الظاهر(خليلاً) الذى يحمل دلالة الغيبة في مطلع السطر الأول، وكأن الشاعر أراد أن يشير أول الأمر إلى حقيقة فعلية هي موت (خليل)، لينتقل من هذه الحالة، حالة السكون والتسليم بالقدر وما يتعلق به، إلى حالة المقاومة والنهوض التي تمتص ذلك الغياب بشكل قوي وفعّال. ولذلك كان تغليب وسائل الحضور على وسائل الغياب إشارة إلى رغبة الشاعر في استدعاء المخاطب من غيبته، وإبقائه حاضراً إن لم يكن بالفعل فبالقوة، مجسداً بذلك شكلاً من أشكال المقاومة والتحدي لشيء فرض عليه كرهاً وقهراً، أو خيانة وغدراً.

وإذا كانت ظاهرة الالتفات في مطلع القصيدة تشير إلى الحدث في صورته الحزينة من جانب، ومقاومة ذلك الحدث وامتصاص أثره من جانب آخر، فإن ربط هذه الظاهرة بمجمل النص الشعري، يكشف عن حركة دلالية خفية لا تنفصم في واقعها عن حركة الدلالة التي تشكلها ظاهرة الالتفات، وهي الصراع القائم بين محوري الغياب والحضور أو الموت والحياة.

فالعالم الشعري للنص يدور حول نقطة بعينها يتجاذبها بعدان أساسيان، يمثلان في حقيقتهما بنية كلية لمعظم القصائد الاستشهادية التي يضمها ديوان " يا أمة القدس" وهما: الحياة والموت، وما بينهما من علاقات ضدية أو تقاطعية، يتولد عنها –عادة – صراع خفي يتحكم في معظم بنيات النص وحركته الدلالية.

ويمكن لنا أن نتلمس هذين البعدين من خلال رصد البنية الإفرادية، حيث ترددت دوال الموت، وما يتصل بها من الحزن والأسى، أربعاً وثلاثين مرة يمثلها أربعة وعشرون جذراً لغوياً هي: " ودعت، دمع، الشهداء، الفدا، فقدنا، (من) سبقوا، نكست، الوجوم، الأسى، رحيلا، العذاب، بكت، حرقة، مصائب، مجازرا، يقتلوا، عويلا، عزاء، الموت، ضحيت، الفواجع، غضبا، غيب، طوى"، ودوال الحياة وما

يتعلق بها أربع عشرة مرة، مع الإشارة إلى أن تردد دال الحياة بعينه بلغ اثنتي عشرة مرة، ومعنى ذلك أن مجموع دوال الحقلين وترددهما يبلغ ثمانياً وثلاثين مرة أي بنسبة (١٢،٦٪) من مجموع دوال النص، هذا إذا صرفنا النظر عن الدوال الناقصة الدلالة، كالضمائر والإشارة والموصولات والأدوات المساعدة، كأدوات النفي والاستفهام والشرط وغيرها.

وهذه نسبة لا شك عالية بالنظر إلى غيرها من نسب الدوال الأخرى، بل إننا يمكن أن نكشف عن ثقلها في النص إذا قمنا بتوزيعها على أبيات القصيدة التي تبلغ (٥١) بيتاً شعرياً، أي بمعدل كلمة واحدة لكل بيت شعري تقريباً، وهذا يكشف فعلاً عن النواة الدلالية للنص الشعري الذي نحن بإزائه.

والأمر لا يتوقف على رصد دوال كل محور بشكل مستقل فحسب، وإنما على ما ينشأ بينهما -الموت والحياة- من علاقات جدلية تمتد على مساحة المقاطع الشعرية السبعة، التي تمثل معاً بنيان النص الشعري، وتتحقق هذه الجدلية في انبثاق كل منهما من الآخر، فالموت ينتج الحياة، والحياة يولد في رحمها الموت، فكل منهما يولد من الآخر، وينهيه في نفس الوقت.

يقول:

وسبقتنا في موكب لا ينتهي شهداؤه ما بدلوا تبديلا

ملئوا السماء بطيفهم وبنورهم ولطالما اشتاقوا إليك طويلا

يلقاك عند الله من سبقوا وهم قد أكثروا التكبير والتهليلا

قد كنت في دنيا الحياة وزيرهم واليوم عنهم في الجنان وكيلا(٢٣)

إن هذه الحركية أو الجدلية البندولية لا تبتعد في حقيقتها عن المنظور الديني الذي يهيمن على الفكرة من بدايتها إلى نهايتها. والذي يصدر عنه فكر الشاعر بصورة جلية، بل هو يشكل الرؤية الشعرية التي تصدر عنها المعاني الشعرية كلها، ففي قوله:

قد كنت في دنيا الحياة وزيرهم واليوم عنهم في الجنان وكيلا

يبدو انتقاله من حياة إلى حياة هو جزء من مهامه القتالية الموكلة إليه، وهو جزء من ممارساته التي مارسها، وما زال يمارسها بين رفاقه وأصدقائه، إن كان في عالم الواقع أو في عالم الغياب.

وعلى مستوى البنية التركيبية يستغل الشاعر الصيغة الفعلية في تأكيد هذه الثنائية الجدلية، وتصارعها عبر أبيات القصيدة، فقد احتوى المقطع الأول – الذي نحن بصدد تحليله – على ثلاثة عشر فعلاً ماضياً " ودعت، حبست، ملكت، أثرت، كنت، كنت سبقتنا، ما بدلوا، ملئوا، اشتاقوا، سبقوا، أكثروا، كنت" في مقابل خمسة أفعال مضارعة هي " نزهو، نفخر، تقود، لا ينتهي، يلقاك" بل إن المجموعة الأخيرة من الأفعال فقدت في معظمها بعدها الآني بتعلقها بأفعال ماضية قد سلبتها دلالتها الحاضرة مثل قوله: "كنت إمامنا نزهو ونفخر إذ تقود الجيلا ".

والتركيز هنا على الزمن الماضي لا يعني سلب الزمن الحاضر قوته ووجوده، وإنما هو إشارة إلى عمق المأساة، وتغلغلها في مظاهر الحياة الحسية والمعنوية في آن معاً. ولكن الشاعر استطاع أن يواجه ذلك المد الزمني للفعل الماضي ببروز الزمن الحاضر في نهاية المقطع، بحيث تبقى الجولة الأخيرة له فيمتص بها حركة الماضي وينهيها.

---

(٢٣) الديوان: ٦٢.

والشاعر في إشارته إلى دال الحياة لا يكاد يفصل بين نوعيها؛ الحياة الدنيوية والحياة الأخروية، لتظل حركتها الدلالية هي المسيطرة على النحو التالي:

الحياة الدنيوية ← الموت → الحياة الأخروية

ولذلك نرى أن المقطع يبرز هذه الجدلية بين الحياة والموت، إذ افتتح بفعل الموت وغياب الشخصية، موضوع النص، عن وجودها الفعلي، وما لحق ذلك من بكاء ونحيب وذكريات تهون من عملية غيابه وفقده، لينتهي المقطع بتأكيد دوره وبقاء فاعليته حتى بعد مماته.

وقد أشبع الشاعر نصه الشعري بعدد من التناصات القرآنية التي جاءت متساوقة مع المضمون الشعري، ومبرهنة في الوقت نفسه على صحة تلك الرؤية التي سيطرت على جو النص، وهي استمرار حياة الشهيد وبقاؤها خالدة بعد خروجه من عالم الواقع إلى عالم الغيب، ومن تلك التناصات، قوله:

وسبقتنا في موكب لا ينتهي شهداؤه ما بدلوا تبديلا(٢٤)

وهو امتصاص للآية القرآنية الكريمة " من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا"(٢٥)

وقوله:

يلقاك عند الله من سبقوا وهم قد أكثروا التكبير والتهليلا(٢٦)

امتصاص للآية القرآنية الكريمة " والسابقون السابقون أولئك المقربون في جنات النعيم"(٢٧)

---

(٢٤) الديوان: ٦١

(٢٥) الأحزاب: ٢٣.

(٢٦) الديوان: ٦١.

(٢٧)الواقعة: ١٠-١٢.

وبهذا التناص أراد الشاعر أن يكشف عن حسن عاقبة الشهيد، وهي عاقبة قد كفلها الإسلام لكل مدافع عن دينه، أو أرضه، أو عرضه.

ولا شك في أن الفعل " سبقتنا " يكتنز بدلالة تؤكد ذلك التلاحم المتواصل بين أصحاب الشهادة وأصحاب النضال، وكأن هناك توقاً للشهادة ممن لم يفز بها بعد، يسعى نحوها ويبحث عنها ليتم التلاحم بين السابق واللاحق، وتتحقق الغاية المثلى، وهي الفوز بإحدى الحسنيين: النصر أو الشهادة.

وفي المقطع الثاني تميل الصياغة نحو تحويل طبيعتها الإخبارية السائدة في المقطع الأول، إلى شعرية خالصة، وذلك باللجوء إلى بنية واسعة الدلالة والانتشار، وهي بنية الاستفهام، الذي أفرغ من دلالته الحقيقية أو التعبيرية، لتحل محلها دلالة التهويل والتعظيم، وهذا التحول له ارتباط قوي بالتحول الانفعالي والشعوري لذات المتكلم، واندماجها بالحدث، فقد ظلت تتفاعل مع الحدث، وتتنامى مع جزئياته، حتى بلغت ذروة مدها الانفعالي، متخذة من بنية الاستفهام وسيلة تعبيرية لاستيعاب ذلك الانفعال وتجسيده، فقد ورد الاستفهام بصورة مكثفة في قوله:

لمن العواصم نكست أعلامها ؟ عمَّ الوجوم شآمها والنيلا

المسجد الأقصى يضج بأهله آياته قد رتلت ترتيلا

وترى الكنيسة في رتيب ثيابها رهبانها قد رنموا الإنجيلا

تهتز رملتك (٢٨)الحبيبة بالأسى يوم اعتزمت عن الحياة رحيلا

وهي التي هاجرت منها عُنْوة وشهدت فصلاً للعذاب ثقيلا

"وبغزة المختار" فيض مشاعر ذكرتك عهداً في الشباب أصيلا

***

(٢٨) مدينة الرملة مسقط رأسه .

لمن السماء دنت إليه نجومها؟ وتعاقدت وتنضدت إكليلا

لمن الحياة بكت عليه بحرقة؟ وهو الذي وهب الحياة جميلا

لمن الصخور تشققت وتدافعت؟ فوق الرؤوس حجارة سجيلا

وندور في كل الدوائر حيرة لما فقدنا في المسار " خليلا "

كنت الجواب وكنت فارس دربنا بل كنت سيفاً للفدى مسلولا(٢٩)

كما هو واضح تأخذ الأبيات شكلاً أقوى في التدليل على عظم المأساة واتساع أثرها، إذ تهتز لها معالم غنية برموزها الدينية و الوطنية (شآمها، النيلا، المسجد الأقصى، الكنيسة، الرملة، غزة). ويلتحم المقطع الثالث بهذا المقطع في دلالته على الشعور بالفجيعة، ليرسم الشاعر لوحة درامية من عناصر الطبيعة تندمج فيها المشاعر الإنسانية بمشاعر الطبيعة -إن جاز ذلك- وتعم المأساة أرجاء المعمورة وفضاءاتها، ويستغل الشاعر التناص القرآني في قوله " حجارة سجيلا " دليلاً على هول ذلك الموقف وفظاعته، حيث يستحضر في الذاكرة ذلك الحدث الخطير ... الذي قام به أبرهة الحبشي عازماً تدمير الكعبة، فكانت الإرادة الإلهية مجسدة في صورة الطيور الأبابيل، التي سحقت جيوشه وردتها على أعقابها.

ومما يلاحظ على ظاهرة التناص – هنا – أن الشاعر يبلغ بها درجة من الذوبان والامتزاج بلغة نصه الشعري، بحيث لا تشعر أثناء توظيفه إياها أن هناك نتوءات تناصية يمكن أن تستوقفك لتتأملها في ذاتها، أو أن ترى رديفاً فنياً قوياً في إغناء دلالة النص وإثرائها. وليس ذلك إلا بسبب معايشته النص القرآني في داخله معايشة دائمة، مزجت معجمه اللغوي بلغة القرآن ودلالته.

---

(٢٩) الديوان: ٦٣.

ولم تكن ثورة الطبيعة وتفجرها إلا تعبيراً عن رفضها لذلك الظلم والغدر الذي وقع على علم من أعلام الثورة الفلسطينية ،وأحد سيوفها المباركة في قطع دابر الظلم والطغيان.

كنت الجواب وكنت فارس دربنا بل كنت سيفاً للفدى مسلولا

ولا شك في أن البيت يستدعي في الذاكرة بيت كعب بن زهير في مدحه لرسول الله صلى الله عليه وسلم:

إن الرسول لسيف يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول(٣٠)

ليضفي بذلك نوعاً من القداسة والإجلال على المخاطب ودوره النضالي المشهود.

وطبيعة التحليل الأسلوبي تقودنا – هنا – إلى الكشف عن البنية المجازية في النص عامة وفي هذين المقطعين بوجه خاص، باعتبار أن استخدام المجاز في الخطاب الشعري يكشف عن خصوصية الرؤية لكل شاعر، وطريقته في بناء صوره وتركيبها، أو كما يقول جيرالد انطوان " إننا نجد عند كل شاعر كبير نظاماً من الصور يستمده من صميم كيانه الفنان، وبقدر ما يبرز الشاعر من خلال كلماته وأوزانه المفضلة، يبرز من خلال صوره المفضلة"(٣١).

وأول ما يلاحظ على بناء الصورة عند سليم الزعنون أنه يميل إلى تنويع صوره بشكل واضح، ويكثف من استخدامها بما يضفي على خطابه الشعري جانباً كبيراً من الفنية، واتساع فضائه النصي. وإن كانت البنى المجازية – على الرغم من ذلك – لا تبلغ درجة كبيرة من التعقيد الفني والإبداع الذهني الذي نألفه في الخطاب الشعري

---

(٣٠)ديوان كعب ابن زهير، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية ،بيروت،ط١ ،١٩٨٧ :٦٧.

(٣١) دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤ : ٦٣.

(*) انظر مناورات الشعرية، د. محمد عبد المطلب، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦ : ٦٥.

الحديث(*). وهذا في الواقع له دلالته الأسلوبية، وهي أن الشاعر يميل في بناء خطابه الشعري نحو الوضوح والكشف أكثر من الغموض والإخفاء، دون أن يؤدي ذلك به إلى الوقوع في المباشرة الصريحة، والنثرية الباردة التي تضعف من عملية التألق الشعري.

ولعل الجدول الآتي يوضح طبيعة الصورة، ومعدل كثافتها في المقاطع الشعرية التي نحن بصدد تحليلها:

المقطع الشعري	التشبيه	الاستعارة	الكناية	المجاز المرسل	المجموع	عدد الأبيات
الأول	–	٢	٢	–	٤	٨
الثاني	١	٤	١	٣	٩	٦
الثالث	٢	٤	–	–	٦	٥
الرابع	–	٥	٢	–	٧	٦
الخامس	٣	٣	٢	–	٨	٧
السادس	–	٤	١	–	٥	١٥
السابع	–	٣	–	–	٣	٤
المجموع رأسياً	٦	٢٥	٨	٣	٤٢	٥١

مما يلاحظ على الجدول أن الشاعر قد كثف البنى المجازية، بحيث بلغت اثنتين وأربعين بنية أي بمعدل (٠,٨) لكل بيت شعري تقريباً، وهي نسبة عالية تكشف عن مقصدية الشاعر الواعية في إنتاج صوره، وإدراكه لأهمية الارتقاء بمستوى شعرية النص.

ومن ناحية أخرى إذا كانت البنى المجازية في النص تبلغ (٤٢) بنية موزعة على سبعة مقاطع شعرية بنسب متفاوتة، فإن المقطعين الشعريين الثاني والثالث، اللذين نحن بصدد الكشف عن بنيتهما الدلالية والتركيبية، يحوزان على خمس عشرة بنية

مجازية أي بنسبة (٣٥,٧ ٪) من مجموع البنى المجازية، وهي نسبة مرتفعة إلى حد كبير إذا قورنت ببقية مقاطع القصيدة، وإذا كانت الاستعارة – التي تشكل أعلى درجات الانحراف اللغوي والتعقيد المجازي – بلغت (٢٥) استعارة في النص، فإن ورودها في هذين المقطعين بلغ ثماني استعارات، مما يعطيها مرتبة متقدمة في التشكيل المجازي بين مقاطع القصيدة، هذا إذا أخذنا في الاعتبار عدد الأبيات في كل مقطع، والمرتبة الأولى – إذا استثنينا المقطع الرابع الذي اشتمل بمفرده على خمس استعارات– وهو ما يدلل على ميل الشاعر إلى العدول عن المباشرة والخطابية التي تجلت في المقطع الأول، إلى الإيحاء والانحراف التركيبي، الذي يتعاضد مع بنية الاستفهام– التي أشرنا إليها من قبل – في إنقاذ النص الشعري من المباشرة والنثرية، التي يمكن أن تتسلل إليه.

ويأتي المقطع الرابع ليعمق الفاجعة وتأثيرها المأساوي في نفوس الناس والطبيعة أيضاً، فيلتفت الشاعر إلى فارسه، ويستدعيه من غيبته في وقتٍ تشتد الحاجة إليه؛ ليكشف عن ذلك الفراغ النضالي الذي خلفه بعده، حيث امتدت يد الظلم والطغيان امتداداً زمنياً ومكانياً، وكان شارون* رمزاً لذلك الشر المستطير:

عشرون عاماً والبلاد حبيسة "شارون " منتفخ يجر ذيولا

ملأ الديار مصائباً ومجازراً " صبرا " تحدث بعدها " شاتيلا

ويُدنّس القدس الشريف ببيته البعض يقبع خائفاً مذهولا([٣٢])

أحد قادة الكيان الصهيوني الذي ارتكب مجازر عدة في حق الشعب الفلسطيني وأبرزها مذبحة* صبرا وشاتيلا في لبنان الذي ذهب ضحيتها عشرات الشهداء أثناء اجتياح لبنان عام ١٩٨٢.

(٣٢) الديوان: ٦٣.

فالمآسي والمصائب التي خلفها وراءه في صبرا وشاتيلا، وتدنيسه لبيت المقدس ليست إلا رموزاً لعدوانه واستخفافه بالأمة العربية، وكأن لسان حال الشهيد يذكرنا في هذا المقام ببيت العرجي المشهور:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر(٣٣)

ولكن الذات تحاول أن تنقذ نفسها وواقعها من هذا الفعل التدميري، والصمت العالمي بالاتكاء على فاعلية التحدي والصبر التي تغذيها روح الوطن:

إن يكسروا أو يقتلوا أو يسجنوا لن يسمعوا فوق الديار عويلا

لن يخنقوا فيض الحياة بأرضنا فالأم تمنحنا العطاء جزيلا(٣٤)

ومن ناحية أخرى استغل الشاعر بنية التكرار المتناظر للتراكيب اللغوية في تحقيق المعادلة المتكافئة بين الـ " هو " و" الآخر" في قوله:

يا فارساً " ملأ الحياة تدفقاً"، وشارون ملأ الديار مصائباً ومجازرا"

ليصبح التناظر الشكلي معادلاً للتقابل الدلالي عن طريق التشابه والتضاد بين التراكيب ودلالاتها. كما أن في استخدامه لبنية النفي المتكرر " بلن" في نهاية المقطع في قوله:

لن يسمعوا فوق الديار عويلا

لن يخنقوا فيض الحياة بأرضنا

إشارة قوية إلى تغليب جانب المقاومة والتحدي على جانب الاعتداء، وتغلب استمرار الحياة على زوالها.

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى تكرار رؤيته الشعرية للشهيد، بل إنه يعطيه بعداً آخر لا يقتصر على استمرار الحياة فحسب، وإنما يؤكدها في بعديها الدنيوي

---

(٣٣) ديوان العرجي، شرحه وحققه خضر الطائي ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٥٦ : ٣٤.

(٣٤) الديوان: ٦٤.

والأخروي، وأن دماءه التي نزفها ما هي إلا ماء الحياة التي بها تستمر، وبها تُعمَّد أرضه (أرض السلام) وتطهر من دنس الغزاة والمحتلين.

فإذا كفل القرآن للشهيد حياته الأبدية (في الآخرة) في قوله تعالى: " ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون".

فإن الشاعر يستلهم هذا البعد الروحي ويمتد به إلى عالم الواقع حيث يبقى أثره – الشهيد – متجلياً في مشاهد كثيرة من الحياة؛ أهم ركائزها تلك الأجيال المتعاقبة التي لا تنقطع عن الحياة بفعل توالدها وتعاقبها، وبهذا التوالد والتعاقب تتجدد حياته وتستمر، لذلك أكد هذه المعاني في بيتين متتالين إذ يقول:

صدقاً " خليل " ما تحول ملصقاً لا زال حياً قائداً مسئولا

لا زال حياً فانتفاضة قلبه قويت وزادت في الديار شمولا(٣٥)

وعلى مستوى البنية التركيبة غلَّب الشاعر الصيغة الاسمية على غيرها، حيث بلغت الأولى (٣٧) اسماً في مقابل (١٦) فعلاً، ومنح الجملة الاسمية حضوراً قوياً ومؤثراً في مقابل الجملة الفعلية، التي لم تأت إلا تابعة للأولى، أو ركناً من أركانها التركيبية، كأن تكون خبراً أو نعتاً أو حالاً كقوله: " دمك الزكي أرقته ... ، صدقاً خليل ما تحول ملصقاً، إنهم نفروا إليك يواجهون قبيلا... الخ " أي أنها لم تحتل موقع الصدارة من الكلام إلا في مواقع محدودة " هي: قد حولوا ... ، ومشوا إلى الموت.. ، قد كنت مرآة الشجاعة .. " وهذا كله له دلالته الشعرية التي تتعانق مع الدلالة الرئيسية في الأبيات، وهي ثبات الصفة وديمومتها التي تكفلها لها الجملة الاسمية بشكل أساسي أكثر من غيرها. وحتى الجمل الفعلية ذات الصدارة – التي أشرنا إليها – خرج بها الشاعر عن معنى الاستمرار والتجدد إلى معنى التأكيد والثبات، باستخدام الفعل الماضي وحرف التحقيق " قد"، دون أن يعني ذلك انتهاء الفعل وغيابه

(٣٥) الديوان: ٦٤.

كما يفهم من دلالته الزمنية الحقيقية، فالفعل الماضي، الذي ورد اثنتي عشرة مرة في مقابل ثلاثة أفعال مضارعة، وفعل أمر واحد، حمل دلالة إضافية هي الاستمرار والبقاء، التي تولدت من السياق الشعري، ومن تفاعله مع أفعال أخرى ذات دلالة حاضرة مثل "لا زال" الذي تكرر مرتين، وأسلوب الشرط بأداته " كلما " في البيت الأخير، لنصل من وراء هذا كله إلى أن الشاعر، على الرغم من رغبته في تأكيد معنى الاستمرار والتجدد الذي هو مشغول به. رجح جانب ثبات الصفة وتأكيدها ونفي الشك على غيره، للتدليل على صحة دعواه، وكأن صفة الاستمرارية التي ينشدها لا تكتسب بقاءها ودلالتها من الصيغة الفعلية، بقدر ما تكتسبه من ثبات الصفة ذاتها في الموضوع، وديمومتها التي لا تنقطع.

وعلى المستوى البياني ضمن الشاعر مقطعه الشعري عدداً من الصور الجزئية ذات الطبيعة الحسية، التي تلعب دوراً رئيسياً في تقريب الدلالة وتجسيدها، متكئاً في معظمها – إن لم يكن جميعها – على البناء التقليدي للصورة التي تستند في جوهرها إلى فكرة الربط وعلاقة المقارنة، أكثر من استنادها إلى علاقة التفاعل والاتحاد، التي تتماهى فيها خصائص كل طرف من أطراف الصورة، كما في قوله:

١– " فمضى إلى السلام جداولاً وسيولا " (تشبيه)

٢– " قد حولوا وجه الفضاء حجارة " (كناية)

٣– " مشوا إلى الموت الزؤام فحولا " (تشبيه)

٤– " قد كنت مرآة الشجاعة " (تشبيه)

٥– " كلما نظر الشباب رأى الغد المأمولا " (استعارة مكنية)

نرى أن الشاعر لم يتجاوز بها المستوى الدلالي السائد في النص، وأنه لم يدعك تتجاوز عالمها اللغوي إلى عالم الخيال الواسع الذي يثري بطبيعته النص الشعري، ويغنيه بفضاءاته الدلالية اللامحدودة، اللهم إلا في حدود ضيقة، يكاد يمسه مساً خفيفاً بحيث لا يستوقفك كثيراً أمام بنائها الفني، أو ناتجها الدلالي، أو تأثيرها النفسي،

ولعل " الصفة الجماهيرية في شاعرنا وفي شعره هي التي جعلت السمة الغالبة على قصائده هي التقريرية التي قد يراها البعض عيباً"(٣٦)، ومع ذلك فإن صوره، بما فيها من تشابيه وكناية واستعارة وغيرها، لانعدم أن نلمس فيها بعض القيم الفنية التي تلتحم مع النص الشعري في دلالته الكلية، وتعمل على تعميقها أحياناً، وتقريبها من ذهن القارئ أحياناً أخرى، فمعاني الكثرة والانتشار والقوة، التي توحي بها تلك الصور، هي المعاني نفسها التي انشغل بها الشاعر، وهيمنت عليه – بشكل لافت – في هذا النص على الأقل.

وإذا حاولنا أن نبحث عن مسوّغ لوجود هذه الظاهرة في الخطاب الشعري عند الشاعر، فإننا نرد ذلك إلى أمرين:

أولهما: أن الشاعر سيطرت عليه فكرة الوضوح والشفافية سيطرة كاملة، سواء في اختيار مفرداته، أو في بناء صوره وتراكيبه النحوية.

ثانيهما: ينتقي الشاعر موضوعات شعرية بعينها، تكون أكثر التصاقاً بالواقع الاجتماعي المعيش من ارتباطها بأي من الموضوعات الذهنية، أو الفكرية التي تحتاج إلى قدر من التأمل والتفكير وإجهاد الخيال.

وفي المقطع السادس يقول الشاعر:

قرأ كتابك يا خليل فلم تزل للانتفاضة هادياً ودليلا
اقرأ كتابك يا خليل ألم تكن فتحاً وعاصفة السنين الأولى
يا قلعةً عزّت على فرسانهم فتمكنوا بالغدر منك وصولا
ضحيت بالنفس الزكية راضياً ما كنت يوماً بالحياة بخيلا

... ... الخ .(٣٧)

---

(٣٦) قراءة في شعر سليم الزعنون، حسن خليل حسين، دار الكرمل،عمان، ط١، ١٩٩٦ : ٢٠٨.
(٣٧) الديوان: ٦٥ .

يفتتح الشاعر مقطعه بفعل الأمر " اقرأ كتابك" الذي استمده من الخطاب القرآني " اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا "(٣٨) ليعبر بذلك عن النهاية المؤزرة لشهيده وحسن عاقبته ومآله، ويرى في نضاله وتضحياته شاهداً قوياً على فوزه بهذه المكانة السامية المرموقة عند الله. فهو في استدعائه للنص القرآني " يحقق نوعاً من الاستعلاء للخطاب الشعري من ناحية، وتحقيق نوع من التأثير الديني الخفي أو المضمر من ناحية أخرى"(٣٩)

ومما يلاحظ أن الشاعر لا يجد مندوحة عن أن يكرر في هذا المقطع المعاني الشعرية التي طرحها في مواضع أخرى من القصيدة نفسها على النحو التالي:

ففي قوله: " ضحيت بالنفس الزكية راضياً " تكرار لقوله " دمك الزكي أرقته فمضى إلى أرض السلام... " في المقطع الأول.

وقوله: " فلم تزل للانتفاضة هادياً ودليلا" تكرار لقوله لا زال حياً قائداً مسئولا" في المقطع الخامس.

وقوله: " لا للبكاء فأنت كل عيوننا.." تكرار لقوله " وحبست دمع الذكريات الأولى" في المقطع الأول.

وقوله: " فالجيل الذي ربيت يعتزم الجهاد طويلا" تكرار لقوله " إنهم نفروا إليك يواجهون قبيلا" في المقطع الخامس.

وربما كان ذلك التكرار واقعاً بفعل حضور تلك المعاني في ذاكرته وإلحاحها عليه، ومن ثم احتلت عنده مساحة لغوية واسعة، كشفت عن الأبعاد الدلالية الرئيسية التي يدور حولها النص الشعري بكامله وهي: التضحية، والفداء، والخلود، والصبر على المكاره ، ومواصلة النضال.

---

(٣٨) الإسراء : ١٤.

(٣٩) مناورات الشعرية: ٩٥.

وعلى مستوى آخر كانت الظاهرة الفنية البارزة هي التكثيف المتعمد لبنية التورية التي استقاها الشاعر من أسماء أسرة الشهيد، لتكون وسيلة في تعميق الناتج الدلالي، وإضفاء جانب من اللطافة والدعة. مثل: " جهاد، إيمان، نضال، حنان ، باسم " وهم جميعاً يشكلون أسرة الشهيد خليل الوزير، وربما تكشف من زاوية أخرى عن تجذر معاني التضحية والفداء في نفس الشهيد خليل الوزير، إلى درجة أنها تحققت عنده شكلاً ومضموناً إن صح التعبير.

وينهي الشاعر قصيدته بما ابتدأ به، وهو غياب الشهيد عن أرضه، ووداع رمز من رموز النضال الفلسطيني، إذ يقول:

أفق على اليرموك غيب شمسنا وطوى حبيباً للجهاد رسولا
يا أيها الشهداء هاتوا كأسكم قد مات من رضي الحياة ذليلا
ودعت في اليرموك رمزاً قائداً علماً يرفرف بكرة وأصيلا
دوماً ستبقى ملهماً ومعلماً إن الرواية لم تتم فصولا(٤٠)

وبهذا جعل الشاعر من بداية القصيدة ونهايتها حلقة محكمة الأطراف، تقود نهايتها إلى بدايتها وبالعكس، ومن ثم تظل الدائرة مغلقة على تلك المعاني التي رسمها الشاعر لشهيده، فلا نبتعد عنها إلا بقدر ما نرتد إليها.

ثنائية السكون والحركة:

مما لا شك فيه أن عملية الإبداع الشعري عملية معقدة التركيب، وأن ما تخفيه من ميكانزم الإبداع الفني ربما يكون أكثر مما تظهره أو تبرزه؛ لأن الشاعر يعيش دائماً في حالة من القلق المستمر،والتوتر الدائم اللذين ينتجان عن عدم مقدرته تفسير الواقع تفسيراً دقيقاً ومسوّغاً كما يرغب، أو عدم رؤية الواقع رؤية سليمة تتفق مع ما تصبو إليه

(٤٠) الديوان: ٦٧.

نفسه أو تتخيله، ولكنه – لا محالة – مضطر في نهاية الأمر إلى أن يسجل خواطره، ورؤاه، وإحساساته في قصيدة ما، لعلها تحمل عنه شيئاً من ذلك العبء الذي أثقل كاهله، وتهدئ جانباً من القلق الذي يؤرقه " فالنص المكتوب هو محاولة تقريبية من المبدع للنص المقترح أو التخيلي لديه، فكل نص يسبقه محاولة الفعل التخيلي، أو ما أسميه بمرحلة " ما قبل النص" لتبدأ معاناة المبدع في تشكيل النص في ألفاظ، وفي هذه الحالة ينقلب النص من حالة الخصوصية إلى حالة العمومية. فيكتشف المبدع أن النص الأصلي قد خانه ولم يتشكل بعد "([41]).

وتظل هذه القضية قائمة، وفي حركة مستمرة لا تنتهي إلا بانتهاء الأديب نفسه " فالأديب يبحث عن النص المفقود طوال عمره الإبداعي. حيث إنه وحده – يفاجأ بالهوة بين ما كان في مخيلته وما تم إبداعه بالفعل"([42]).

وانطلاقاً من هذه الرؤية النقدية نقف أمام النص الشعري الذي قمنا بتحليله " رثاء الشهيد الكبير أمير الشهداء ... خليل الوزير " ونربط بينه وبين النص الآخر هو " أبو جهاد في الذكرى الثالثة " لنكتشف حقيقة ما طرحناه، وهو أن الشاعر يحاول بكل ما يمتلك من قوة، وإمكانات فنية أن يتمثل النص الغائب أو "اللانص" تمثلاً كاملاً فلم يستطع، وتظل المسافة الفاصلة بين ما كتبه، وما هو في مخيلته بعيدة المرمى، ولكنها في الوقت نفسه تصبح حافزاً لإبداعات أخرى متواصلة، يحاول من خلالها تضييق هذه المسافة، لعله يفوز بما يحلم به، ويتمنى تحقيقه.

ولذلك كان النص الثاني الذي أبدعه بعد زمن ليس بالقليل، ما هو إلا إدراك لما شعر به من عجز أو قصور في مطابقة النص المكتوب للنص المتخيل أو المثال، فحاول أن

---

(٤١) موت النص، د. محمد أبو الفضل بدران، أعمال المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة، ج١، ١٩٩٧: ١١٤.

(٤٢) المرجع السابق، ١١٤.

يستدرك ما فاته، وأن ينوع في أدواته، بما يمكنه من الاقتراب أكثر من النص المثال، وربما تكشف مقاربتنا النقدية الآتية للنص الثاني عن تلك الغاية وتجليها.

القصيدة التي بين أيدينا من الحجم المتوسط تشتمل على واحد وتسعين سطراً شعرياً، موزعة على تسعة مقاطع، فصل الشاعر بينها بعلامات فاصلة، توحي بتغير الحركة الدلالية في النص أو تجددها.

والقصيدة من الشعر الحر (شعر التفعيلة)، الذي يعتمد على تفعيلة واحدة متكررة من بداية القصيدة إلى نهايتها. وهنا اعتمد الشاعر على تفعيلة من بحر المتدارك هي (فَعِلن أو فعْلن)، تنتج بطبيعتها نغمة إيقاعية سريعة وقصيرة، قد لا تتناسب مع مضمون الرثاء الذي تنتمي إليه القصيدة والذي يميل إلى نغمة الانكسار وبطء الحركة واتساعها، ولكن بعد الدخول في عمق النص ومساربه الدلالية، نجد أن الحركة الدلالية تتحول في نمو متزايد نحو دلالات التحدي والصمود، تلك التي تحتاج إلى إيقاعات سريعة، وضربات تشبه طبول الحرب التي تزيد من عزم المقاتلين وجَلَدهم، ولعل هذا كان سبباً في اختيار تفعيلة فعِلن/فعْلن بطريقة لا شعورية؛ لتنسجم مع جو القصيدة العام.

وأول ما يداهمنا في النص العنوان الذي يمثل عادة البؤرة الدلالية لأي عمل إبداعي يندرج تحته، ووقوفنا أمام العنوان، انطلاقاً من هذا التحديد، يكاد يدخلنا في لبس حقيقي إذا ما تقدمنا أفقياً في قراءة الأسطر الشعرية. فالعنوان " أبو جهاد في الذكرى الثالثة " يكشف عن زمن نسج القصيدة الذي يأتي بعد ثلاث سنوات من عملية الاستشهاد، وعندئذ يتوقع القارئ أن تكون الانفعالات قد هدأت والأحزان قد تبددت، وعادت النفس إلى توازنها التام . . . ولكن الصدمة المفاجئة تتولد مع أول كلمة تقرع أذننا، وهي " جثمان القائد" تلك التي تستحضر أمامنا ذلك الموقف الرهيب المهيب، الذي عاشه الإنسان الفلسطيني – خاصة – في تلك اللحظات القاسية، وكأن القصيدة قد

نسجت في ذاكرة الشاعر منذ حين، وامتزجت بمشاعره وأحاسيسه، وتعايشت معه في وجدانه حتى تعتّقت وتبلورت، فخرجت في صورة أكثر صفاء وسموقاً.

القصيدة تدور في محاور رئيسية تأخذ أحياناً خطوطاً دلالية متوازية يرسم بعضها مشهد التشيع، وتدافع المشيعين، ويصور بعضها الآخر جانباً من جوانب ملحمة الكفاح والصمود للشعب الفلسطيني التي سطّرها – وما زال يسطرها – بدمائه من أجل نيل حريته واستقلاله.

وأحياناً أخرى تتلاقى الخطوط الدلالية، وتتقاطع لتلتحم في بؤرة دلالية تكاد تحتوي كل الدفقات الدلالية الأخرى التي تنطوي عليها القصيدة.

وبالولوج إلى عالم النص الداخلي يتضح لنا أن مطلع القصيدة يجمع بين عناصر لغوية تبدو متوافقة في ظاهرها، ومنسجمة مع سياق الرثاء الذي تجري فيه، ولكنها في باطن الصياغة تشفُّ عن تقابل جوهري، وصراع خفي يكاد يتحكم في مجمل الحركة الدلالية للنص، ففي قوله: " جثمان القائد كالزورق" نرى أن العنصر الأول " جثمان" يحمل معاني الموت والحزن وانعدام الحركة، والثاني " كالزورق" يحمل معاني الحركة والاندفاع والتلألؤ، إنه صراع بين الجمود والخنوع والاستسلام من ناحية، والحركة والقوة ومواصلة المشوار من ناحية أخرى، وكأن الشاعر يريد منذ اللحظة الأولى أن يدلل على أن حركة الجهاد لن تتوقف ولن تنتهي بانتهاء حياة أحد قادتها البارزين. فعلى الرغم من أن رائحة الموت والحزن والأسى تفوح منذ مطلع القصيدة، فإن التكنيك الفني الذي كشفت عنه الصياغة لا يدعنا نستسلم للفناء حتى في أقوى حالات تجلياته.

ومن ناحية أخرى تكاد تسيطر على النص الشعري صفة التلاحم والتعاضد بين الأنا والأنتم أو ال " هو " وال " نحن "، وهو تلاحم مرغوب فيه في ظل التفكك والتحلل من بعض القيم الأخلاقية والوطنية عند بعض الناس، بحيث يصبح التلاحم عنواناً للنصر والتحدي والصمود يقول:

بـشـر تـزخر مثل البحرْ

تـسـير به نحو اليرموكْ

موجـاً قد كنت مع الأمواج

وشهـدت هناك شباب الثأر

من حول " حكيم " قد هتفوا

وتـأثـر يـهـتف لا يبكي

وخـليل كان لكل الناس(٤٣)

فالمشيعون مجهولو العدد، وهم أكبر من أن يحصوا أو يعدوا، لا يشبههم سوى موج البحر في تواصله وكثرته، وهي كثرة لها دلالتها الفنية التي تتولد منها فائدتان:

الأولى: أن سقوط أحد الشهداء لا يضعف جموع الشعب من بعده، وهنـا تشـترك كلمتـا البحر، والموج في تعميق هذه المعاني، حيث الكثرة المفرطة، والاستمرارية المتجددة الـتي لا تنتهي إلا بانتهاء الزمن.

الثانية: وحدة الصف الوطني وتكاثف الأيدي مهما تعددت الأصـوات، فالنـاس كلـهم توحدهم جملة واحدة يهتفون بها " وخليل كان لكل الناس".

وبعد أن أنهى الشاعر المشهد الأول (مشهد الوداع والتلاحم) من مشـاهد القصيـدة التسعة التي تشكل بنيتها، ينكفئ إلى الوراء ليرسم لنا صورة أسطورية للشهيد، هي من نسج خياله ورؤيته الشعرية يقول:

عملاق يجثم فوق الأرضْ

ويداه تحجب حرَّ الشمسْ

رجـلاً يغرسها في النهرْ

---

(٤٣) الديوان: ٢٣٦

والأخـرى وصـلت للبحرْ

وشبيبته تـحـت الظـلْ

قـد ركـعـت لله القادرْ

ما ركعت لعتاة الأرضْ

أو رضخت لعروض الذلْ

" بيكر" يعرف باقي القصة(٤٤)

فإذا كان الشعراء المحدثون يحاولون أن يثروا نصوصهم بما يوظفونه فيـها مـن أساطير ونصوص غائبة، تستحضر معها تجارب إنسانية ممتدة، فإن الشاعر هنا يصنـع من وحي خاطره أسطورة فريدة للشهيد الفلسطيني، وكأن التاريخ الإنساني على امتداده لا يتسع لذلك العملاق الذي يجثم على الأرض، وتمتد يداه إلى أعنـان السـماء، لتظلـل شعبه بالحماية والحنان والحياة.

وإذا كان توظيف الأسطورة والرمز من التقنيات التعبيرية الحديثة في بنـاء القصيـدة الشعرية، فإن الأَسْطَرة – صناعة الأسطورة – وصناعة الرموز تعد مرحلة متقدمة من بناء القصيدة الشعرية " فالأسطورة – والأسطرة التي تتمثل في تحويل العادي إلى أسـطورة – هما اللذان يعيدان الشعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراءة البكارة "[٤٥].

وإن كـان الشـاعر قـد جعـل مـن الأرض علـى إطلاقـها مكانـاً يقيـم فيـه عملاقـه الأسطوري، فإنه قد أخذ يُضيِّق مـن حدقـة رؤيتـه، ليحصـر الصـورة في بـؤرة مكانيـة بعينها، يمثل النهر (نهر الأردن) والبحر (الأبيض) بعديها الحقيقيين. وبذلك يمنـح عملاقه صفة التمكن والسيطرة على ترابه، ولا غرو في أن كلمة " يغرسها " تشـي بذلـك

(٤٤) الديوان: ٢٣٧

(٤٥) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت،ط١، ١٩٩٥: ٧٩.

التمكن والتجذر في الوطن، كما أن الوقف الإيقاعي المزدوج التسكين في نهاية كل سطر شعري جاء متساوقاً مع هذه الدلالة، ومعمقاً لها في الآن نفسه.

واستمراراً في تأكيد معاني التمكن والحماية والسيطرة، فإن الشاعر قد رسم مشهداً حسياً من مشاهد الاستقرار، والأمان، والسكينة التي يتمتع بها ابن جنسه في ظل عملاق ثورتهم ونضالهم، وهو ركوعهم لخالقهم شكراً وإذعاناً وإيماناً به. في مقابل رفضهم وإبائهم الركوع والاستسلام لأعدائهم أو مساومتهم.

وقد جلل الشاعر مقطعه بجملة تنفتح على فيض من الدلالات، تلخص كل المحاولات الخادعة التي تحاول أن تحاصره من حين لآخر على أيدي بعض الساسة والمنتفعين، ووقوفه سداً منيعاً في وجهها، وإفشال مخططاتها.

وفي المقطع الثالث يلجأ الشاعر إلى تكنيك حداثي أيضاً في بناء قصيدته الشعرية، وهو عملية التناص التي تزيد بطبيعتها من تكثيف الدلالة وتعميق التجربة، حيث تعمل على استحضار رُزَم دلالية في آن واحد؛ منها ما يتصل بالنص الغائب، وما يتعلق به من هوامش وإيحاءات دلالية أسهمت في إنتاجها الأجيال المتعاقبة عبر التاريخ، ومنها ما يحمله النص الحاضر من دلالات تفرزها بنية الخطاب، وبتمازج الدلالتين التراثية والآنية تتسامى شعرية النص يقول الشاعر:

يا أم جهاد ونضال(٤٦)

أسماء تأبى أن تخضع(٤٧)

صابرة مثلَ أبي بكرٍ

لم ترجُ القاتل والحجاج

---

(٤٦) انتصار، جهاد، نضال الوزير.

(٤٧) أسماء فيها تورية ... والمقصود أسماء بنت أبي بكر مع ولدها عبد الله بن الزبير والحجاج وقصتها المعروفة.

قد آن له أن يترجل

رفض الفارس أن يترجل

.....

يرفض يرفض أن يترجل(٤٨)

من الملاحظ أن الشاعر عندما استدعى الموروث التاريخي (قصة أسماء بنت أبي بكر مع الحجاج، ومقتل ابنها عبد الله بن الزبير) (*) استدعاه في شكل يكاد يتلاحم تلاحماً تاماً مع بنية النص الحاضر. بحيث لايستطيع القارئ معه أن يفصل بينهما، بل كان أشبه بوقع الحافر على الحافر حتى تماهت فيه الدلالتان وتداخلت، وليس ذلك إلا نتيجة " لكثافة الاستدعاء من ناحية، وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى"(٤٩)

ولعل توظيف التراث وخاصة التراث الديني الإسلامي، وبوجه أخص الخطاب القرآني، من أبرز الملامح الأسلوبية في الخطاب الشعري عند سليم الزعنون، مما يدفع به – إلى جانب سمات أسلوبية أخرى – إلى مصاف الشعراء الحداثيين، على الرغم مما يصبغ إنتاجه الشعري من سمات تقليدية، إن في الشكل أو في المضمون، تضيق من مساحة السمات الحداثية وانتشارها.

وعود على بدء نرى أن الشاعر ينحو في هذا المقطع منحى مختلفاً عما ارتضاه لنفسه في المقطعين السابقين، فإذا كان يلعب في الأول والثاني دور الراوي للحدث الشاهد

---

(٤٨) الديوان: ٢٣٧

(*) كان الحجاج قد علق عبد الله بن الزبير بعد قتله على مشنقة و أبى أن ينزله حتى تأتي والدته أسماء بنت أبي بكر لترجوه فيه ... ولكنها أبت، وفي اليوم الثالث مرت بولدها المعلق في الهواء فقالت: أما آن لهذا الفارس أن يترجل. الديوان: ٢٨٧

(٤٩) مناورات الشعرية، د. محمد عبد المطلب، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦ : ٥٣.

عليه، فإنه في هذا المقطع يتحول إلى المشارك في بنائه ونسجه، لذلك يرتفع صوته بجملة النداء المشبعة بمعاني الحرص والخوف والجلد، ليأخذ بذلك دور الناصح الأمين، المواسي في المصيبة.

وجملة النداء تنفتح دلالتها على أكثر من احتمال، إذ يمكن أن يحمل المنادى على الحقيقة " يا أم جهاد ونضال "، وعلى المعنى المجازي (يا أم الجهاد والنضال) إشارة إلى عظم التضحيات والمواجهات التي خاضتها مع زوجها ضد العدو في أماكن متعددة من العالم العربي.

واستحضار أسماء بنت أبي بكر من عمق التراث الإسلامي، وما عرف عنها من صبر وجلد وإباء، إنما يأتي من باب المواساة، والحث على الصبر، وعدم الجزع في مثل هذا المقام، ويكاد يتطابق موقف الشهيد أبي جهاد، وماعرف عنه من صلابة وحكمة وشجاعة، مع موقف عبد الله بن الزبير المناهض لبطش الحجاج وظلمه، فكلاهما رافض للخضوع والاستسلام والظلم، ورافض أيضاً لكل العروض التي قد تنقص من حقه شيئاً، كما يتطابق أو يكاد- موقف زوجته انتصار الوزير مع موقف السيدة أسماء في رفض الخنوع والذل ورجاء العدو..

رفض الفارس أن يترجل

يستعذب ركب الأجواء

يتذكر ليل الإسراء

لم يقبل عفو الحجاج

يرفض يرفض أن يترجل(٥٠)

فعبارة " رفض الفارس أن يترجل " تمثل النواة الدلالية للنص الشعري، والناتج الدلالي الذي تفرزه الصياغة برمتها، لأن ترجله وهبوطه من عليائه يرمز إلى استسلامه وخنوعه؛ لذا ظل وفياً لعهده ومبادئه بمواصلة الكفاح والتصدي، ورفض أسباب الذل والمهانة حتى في مماته. إذ بقي مرفوعاً على الأكف لتصعد روحه إلى السموات العلى كريمة أبية رافضة الخضوع والإذلال.

وإذا كانت الأسطر تشير إلى الشهيد خليل الوزير في خفاء، ومن وراء ستار النص الغائب، إلى درجة أن حضورهما في ذاكرة المتلقي يكاد يكون متساوياً، فإن الشاعر في المقطع الرابع يكشف الستار عن هذا الخفاء أو الغموض، ليوجه الصياغة بشفافية عالية لصالح موضوع النص، خليل الوزير، ويكون الرفض منه صريحاً لكل استسلام أو إذلال.

رفض خليل أن يترجل

والصهوة فوقٌ فوقَ سماء

مبتسم في كل الأحوال

يستهون كل الأهوال

ويضيء بطلعته الأضواء(٥١)

وتكاد فكرة التحدي والصمود تظلل النص الشعري في مجمله، فصمود الشهيد وثباته على موقفه قد يتهاوى بسقوطه في ساحة النضال، لذلك حرص الشاعر على أن يؤكد على استمراريتها وبقائها، بانبثاق عدد كبير من الرجال الثوار من جسده وروحه وقيادته، لمواصلة مشوار الجهاد، تكللهم في ذلك أقوى أسباب النصر والكفاح؛ وهي روح

---

(٥٠) الديوان: ٢٣٧

(٥١) الديوان: ٢٣٨

التآخي والتلاحم والإيمان بحيث يصدق عليهم قوله تعالى: " محمد رسول الله والذين معه أشداء على الكفار رحماء بينهم "(٥٢)

منتفض يصنع ثواراً

ثبتوا في الأرض المحتلةْ

نبتوا وردا للأحباب

زرعوا شوكاً للأعداءْ

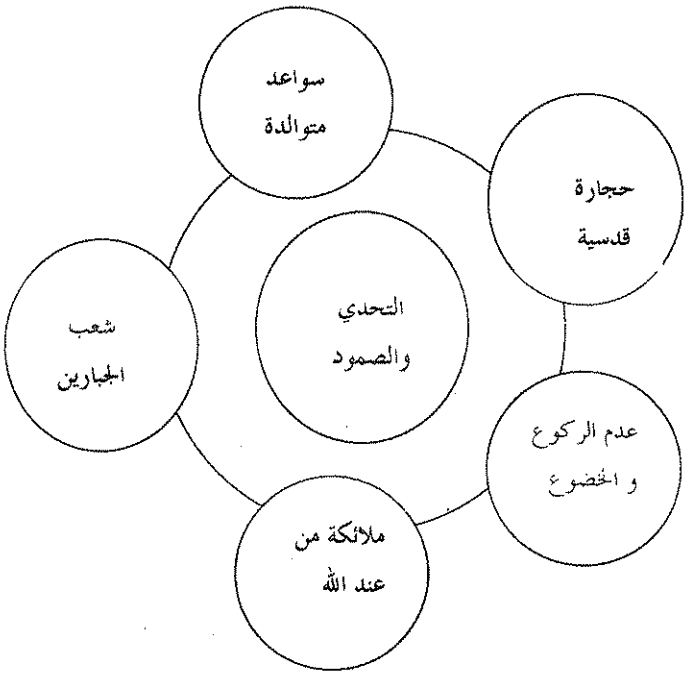
رفض الفارس أن يترجل(٥٣)

وتكرار اللازمة " رفض الفارس أن يترجل " في نهاية المقطع كما هو في بدايته، مع استبدال الصفة بالموصوف (خليل / الفارس)، يزيد من إحكام النسج وتماسك النص ووحدة الدلالة، حتى لتبدو عناصره الداخلية صفائح متراكمة من المعنى، تشكل مجتمعة وجه السبيكة ومادتها ونهايتها.

وفكرة التحدي والصمود التي تجسدها جملة (رفض الفارس أن يترجل) تمثل النواة الدلالية الرئيسية التي تنقسم في ذاتها إلى عدة خلايا دلالية، تتوزع على المقاطع الخمسة الأخرى، وكل مقطع منها يسلم بشكل تبريري إلى المقطع الذي يليه، وتصبح المقاطع جميعها مشدودة بحبل سُري إلى بعضها البعض، على النحو الذي يبينه الشكل الآتي:

(٥٢) الفتح: ٢٩.

(٥٣) الديوان: ٢٣٨



ومما يؤكد سعة انتشار دلالة التحدي والصمود في النص الشعري أن عدد المفردات التي تنتمي إلى هذا الحقل تبلغ (٤٥) مفردة، وهي " (الموج) الهادر، (شباب) الثأر، عملاق، يجثم، تحجب، يغرسها، ما ركعت، (ما) رضخت، تأبى، (لن) تخضع، صابرة، (لم) ترجُ، رفض، لم تقبل، يرفض، يرفض، رفض، يستهون (كل الأهوال)، منتفض، يصنع (ثواراً)، ثبتوا، زرعوا شوكاً، رفض ، يصمد، منتفضاً، ننتفض، تقاوم، تكسّر (أحجاراً)، تظاهر، ثوروا، تحدوا، جبار، لا يركع، يتحدى، يغلبه، لا تهنوا، (الجرح) وسام، (الرعب) أجنده، عزيمتهم،عزماً، الثورة، ثورتها، لن يركع، لن يخضع، سننتصر" وهذه نسبة عالية إذا ما قورنت بغيرها من المفردات الأخرى مثل (جثمان،القاتل، يبكي، الجرح) والتي تلعب في الواقع دور المساند للدلالة الرئيسية لا المفارق، وإذا ما عرفنا أن عدد أسطر القصيدة (٩١) سطراً، فإن كل سطرين

تقريباً يشتملان على مفردة من مفردات هذا الحقل، وبذا فإن هذا الإحصاء يرشح القصيدة لأن تنتقل من محور الرثاء والبكاء إلى محور التحدي والصمود.

يقول الشاعر:

أخرج كراساً هو يقرأ

عادته الدقة والتسجيل

هل تنفد في الأرض حجارة؟

هي لا تحتاج إلى مصنع

شعبي منتفض حتى النصر(٥٤)

يتلمس الشاعر أسباب النصر والصمود في زمن لا تتكافأ فيه القوى بين الظالم والمظلوم، فيجد في التاريخ الإسلامي ما يبرهن على بطلان هذه المعادلة وقلب نتائجها، إذا توفرت العزيمة القوية والإيمان الصادق، فإذا كان الشعب في فلسطين أعزل من السلاح والقوة العسكرية المتطورة التي تتمتع بها إسرائيل، فإنه بإرادته الصادقة وإيمانه بعدالة قضيته سينتصر بإذن الله. وليس عجبا فقد نصر الله أضعف مخلوقاته (الطيور الأبابيل) على جند أبرهة الأشرم بعدته وعتاده، ولم تكن عدتها حينئذ سوى الحجارة المقدسة، تلك التي تسلح بها أبناء الانتفاضة في فلسطين تحت قيادة أبي جهاد، وهي حجارة تستمد قوتها وديمومتها في رؤية الشاعر من ثلاثة أمور:

الأول: عدم نفاذها من فلسطين فمعظم أرضها جبال حجرية.

الثاني: إنها حجارة مقدسة ومباركة " حجارة أرض قدسية ".

الثالث: أن الله قد مد أهلها بجنود من عنده. " وملائكة يرسلها الله / إني معكم، إني معكم " .

---

(٥٤) الديوان: ٢٣٩

وتأكيداً لرؤيته الشعرية استخدم الاستفهام (هل تنفد في الأرض حجارة ؟) المفرغ من دلالته الحقيقية، والمشبع بدلالة النفي والإنكار، تلك التي تقوم بذاتها في نفس المتلقي دون أن تلقى عليه في شكل مباشر وصريح، وكأن الحجارة هي ذخيرة شعبه التي لا تنفد،وبها يتحقق النصر بإذن الله.

ومما لا شك فيه أن كلمة " التسجيل" في قوله " عادته الدقة والتسجيل " جاءت لتعبر عن جانب من الدقة المتناهية في حساب الأمور، لكنها في الوقت نفسه تشي، عند اقترانها بكلمة حجارة في السطر الثاني بدلالات هامشية تذكرنا بتلك الحادثة المقدسة التي رُوِّع فيها جيش أبرهة ومُزِّق شر ممزق. وبذا فإن سلاح الحجارة الذي يبدو تافهاً في زمن الحروب العصرية، والأسلحة الفتاكة هو أقوى من كل الأسلحة إذا تسلحت به أيد مؤمنة؛ لأنه يكتسب قوته ونفاذه من الذات العلية التي أخذت على عاتقها نصر المؤمنين " وكان حقاً علينا نصر المؤمنين "(٥٥).

وبعد أن كشف الشاعر عن رؤيته ونبوءته التي امتزجت في الواقع برؤية مرثيه، أخذ يجسدها في المقاطع الشعرية التالية، لتكتمل حلقات دائرة التحدي والصمود التي انطلق منها.

فالصراع مع العدو لم يحد بزمن معين كما ظن بعض الناس " هل يصمد شعبك منتفضاً ستة أشهر" بل هو صراع مطلق، لا تحكمه السنون، ولا تقيده المعاهدات.

ومما يغذي حركته المتنامية صفة التوالد التي سيطرت على الخطاب الشعري في أكثر من موضع " بشر تزخر مثل البحر – منتفض يصنع ثواراً – الساعد قد صار سواعد ..."، ويعضد من هذا التنامي تلاحم الأجيال على مواصلة النضال، فإذا ما انتهى جيل أردفته أجيال، وظل الصراع أشبه بملحمة نضالية شعبية تذوب فيها الأعمار والأجناس، لتلتقي في بوتقة الدفاع عن الأرض والوطن.

---

(٥٥) الروم : ٤٧.

تمضي سنة تأتي أخرى
والذكرى تتبعها الذكرى
والساعد قد صار سواعد
والأم تكسِّـر أحجـاراً
والأخت تقاوم في القرية
والطفل تظاهر في المصنع
والشيخ يشجعهم ثوروا
وشباب القرية يجتمعونْ
وتحدوا الغاضب والمحتلْ
قد قرأوا في سورة طه(٥٦)

في السطر الأخير يستدعي الشاعر سورة طه من سياقها الديني إلى بنية النـص الشعري، لتحمل معها معاني التسلية والتخفيف عن جموع المقاتلين، مما يصيبـهم مـن إيذاء أو قتل أو عدوان، واستبشاراً في الوقت نفسه بقـدوم النصـر، وتحقـق الغلبـة علـى المعتدين، أسوة بما تَحمَّله الأنبياء من إيذاء ومعاندة وتكذيب – كموقف فرعون الطاغية من موسى عليه السلام– ثم كانت الغلبة لهم، والعزة لدينهم.

ويرتكز المقطع السابع على جملة تعبيرية مشعة ومضيئة وسط ظلال الأسطر السابقة واللاحقة لها، وهي " شعب جبار لا يركع " لتضفي أيضاً على النص الشعري جانباً من القدسية، وتمد ذلك الشعب بقوة إلهية، ذكرها الله في محكم تنزيله " قالوا يا موسى إن

(٥٦) الديوان: ٢٣٩

فيها قوماً جبارين، وإنا لن ندخلها حتى يخرجوا منها فإن يخرجوا منها فإنا داخلون"(٥٧)

وإذا تذكرنا أن الطرف الآخر في النص الغائب، والنص الحاضر هو بنو إسرائيل، تبين لنا أن الرعب والخوف الذي ران على قلوبهم في عهد موسى عليه السلام، مازال مشعشعاً في نفوسهم حتى الآن، وأن هذا الشعب الذي يعد تاريخياً امتداداً (لشعب الجبارين) لا بد أن يصنع المعجزات التي يشهد عليها العالم أجمع.

والعالم يشهد في الشاشات

ويرى عجباً فوق القدرة

رشاشاً يغلبه الحجر(٥٨)

وفي المقطع الثامن يلاحظ أن الشاعر قد كثف من عملية تراكم التناص القرآني، ووسع من مداها التأثيري، نتيجة لتداخل أكثر من آية قرآنية في موضع واحد، بغض النظر عن آلية التوظيف، إن كانت بصورة جزئية أو كلية، ومن هنا يمكن القول إن التناص القرآني في الخطاب الشعري لسليم الزعنون يشكل سمة أسلوبية بارزة سيطرت على معظم إنتاجه الشعري سيطرة كاملة، فقد ترددت ظاهرة التناص القرآني ١١٢مرة في قصائد الديوان التي تبلغ ٨٠ قصيدة، أي بنسبة ١,٤ لكل قصيدة،وبلغت أعلى نسبة تردد لها في قصيدتي "إلى شباب الانتفاضة" ترددت ٩ مرات، و"أمير الشهداء في الذكرى الثالة" حيث ترددت ٧ مرات، وهي نسبة مرتفعة نسبياً في هذين النصين خاصة، وفي ديوانه الشعري بصفة عامة.

---

(٥٧) المائدة: ٢٢.

(٥٨) الديوان: ٢٤٠

يقول الشاعر:

ويقول خليل لا تهنوا

إن مسكم قرح يجرح

فالجرح وسام للأحرار

قد أنشدنا لحن الثوار

وملائكة يرسلها الله

إني معكم، إني معكم

الرعب أجنده معكم

يا أهل الأرض المحتلة

يا فخر الماضي والحاضر(٥٩)

بداية نقول إن الشاعر وفق إلى حد كبير في عملية امتصاص الخطاب القرآني، وسبكه في بنية القصيدة إلى حد لا يجد المتلقي مسافة بعيدة تفصل بين النصين، وكأن التركيب الشعري – عنده – قد تولد في ذاته، دون إضافة أو تزيين بنصوص خارجة عنه.

وعلى الرغم من أن الشاعر قد نص في هامش الديوان على موضعين من التناص القرآني، فإن زيادة التأمل تكشف عن تناصات أخرى تعايشت في ذاكرة الشاعر، وتحللت إلى جزئياتها، لتخرج بوعي، أو دون وعي في شكل جديد ينسجم مع السياق الشعري، وهذا ليس مستبعداً " فمن الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح – على نحو من الأنحاء – جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة "(٦٠).

---

(٥٩)الديوان: ٢٤١

(٦٠) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥: ١٦٣.

ففي قوله " ويقول خليل لا تهنوا " امتصاص للآية القرآنية الكريمة " ولا تهنوا ولا تحزنوا وأنتم الأعلون إن كنتم مؤمنين "(٦١) . والذي يرشح ذلك إضافة إلى الجملة المشعة بالتناص " لا تهنوا " أن مضمون الآية المذكورة قد تشربه النص الشعري، فإذا كانت الآية تسلية من الله تعالى لرسوله صلى الله عليه وسلم، وللمؤمنين عما أصابهم يوم " أحد "، وتقوية لقلوبهم كي لا يضعفوا عن الجهاد لما أصابهم، فإن النص الشعري أيضاً يحمل معاني متقاربة مع مراعاة الاختلاف في المناسبة. والمخاطبين في كلتا الحالتين.

أو بعبارة أخرى أن العبارات المتناصة تؤدي وظيفة دلالية قريبة من وظيفتها الأولى، فهو " نوع من الامتصاص الشكلي والوظيفي على صعيد واحد"(٦٢).

وفي السطر الثاني نلاحظ أن قوله: " إن مسكم قرح يجرح " يمثل جملة فعل الشرط، ويكون جوابها منفتحاً على احتمالين: أحدهما أن يكون السطر الأول هو جملة الجواب مقدم، والاحتمال الآخر: أن يكون السطر الثالث هو جواب الشرط، والسطر الأول جملة مستقلة. فكلا الأمرين صالح لأن يكون جواباً للشرط نحوياً ودلالياً، مما يعضد من عملية التلاحم بين الأسطر الشعرية وتماسكها.

وفي قوله " إن مسكم قرح يجرح " امتصاص للآية الكريمة، " إن يمسسكم قرح فقد مس القوم قرح مثله وتلك الأيام نداولها بين الناس "(٦٣). وكلا النصين يقترب من الوظيفة الدلالية ذاتها، فإذا كانت الآية الكريمة تعمل على شد أزر المؤمنين، والتخفيف عنهم مما لحقهم في معركة أحد، فإن الشاعر أيضاً على لسان قائله في النص، يحاول أن يخفف عن شعبه مما لحقه من جراح أو مآس، قد تضعف من عزيمتهم ونضالهم.

---

(٦١) آل عمران : ١٣٩.

(٦٢) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: ١٦٦.

(٦٣) آل عمران : ١٤٠.

ويأتي السطر الثالث للكشف عن عاقبة الصبر وتحمل المكاره " فالجرح وسام للأحرار" إذ لم يعد الجرح أمراً يحمل معنى الألم والضعف وبث الشكوى، وإنما هو وسام للشجاعة والبطولة والتضحية.

ويردف الشاعر تلك التناصات القرآنية المتتابعة بتناص آخر، يمثل محوراً من محاور دائرة التحدي والصمود التي نحن بإزاء تجليتها وإبرازها، يقول:

وملائكة يرسلها الله

إني معكم، إني معكم

الرعب أجنده معكم

فهذا استدعاء للآية الكريمة " إذ يوحي ربك للملائكة أني معكم فثبتوا الذين آمنوا سألقي في قلوب الذين كفروا الرعب فاضربوا فوق الأعناق واضربوا منهم كل بنان" (٦٤).

ومن الملاحظ أن الشاعر حافظ على ترتيب الدلالة في النص الموازي، حيث تقدمت جملة " إني معكم" على " الرعب أجنده معكم "، وهو ترتيب يتوافق من الناحية الدلالية مع الآية القرآنية، مع بروز تمايز في بناء الجملتين، أو اختيار مفرداتهما، فجملة " الرعب أجنده معكم " لا تتماثل من الناحية التركيبة، أو الإفرادية مع الجملة الموازية لها في الآية الكريمة، " سألقي في قلوب الذين كفروا الرعب" اللهم سوى كلمة الرعب، ولكن الناتج الدلالي في كلتيهما يكاد يكون متقارباً. ومما يعضد من هذا التقارب التوافق المجازي فيهما، حيث تنطوي كل منهما على صورة مجازية استعارية، تنتقل بالمجرد أو المعنوي إلى الحسي المدرك.

وعلى الرغم من هذه المقاربات الدلالية والمجازية فقد عمد الشاعر إلى اجتزاء عبارات بعينها من الآية القرآنية دون غيرها، ولكن لا يعني تغييب بعضها عن النص الحاضر تغيباً لها من البنية التحتية أو الفضاء النصي، وكأنه أراد بذلك أن يكشف من

(٦٤) الأنفال: ١٢.

الدلالتين؛ دلالة النص الغائب، ودلالة النص الحاضر في أضيق مساحة تعبيرية؛ لتنسجم مع الشكل البنائي للنص الشعري سواء من الناحية التركيبية أو الإيقاعية. وتأتي جملة النداء " يا أهل الأرض المحتلة " لتكشف في نهاية المقطع عن خصوصية المنادَى، وإزالة الغموض الذي اكتنف ضمير المخاطبين في مطلع المقطع " ويقول خليل لا تهنوا " إذ إن المخاطب هنا يظل مجهول الهوية – إلى حد ما – لأن دلالته يمكن أن تنفتح على أكثر من مرجع محتمل. حتى وإن كان السياق الشعري يقودنا بشكل أو بآخر إلى ذات المخاطب في نهاية المطاف. بل إن جملة النداء نفسها لعبت دوراً في تعديل كثير من الدلالات التي أنتجها النص في مواضع أخرى لصالح المنادَى المخصوص " يا أهل الأرض المحتلة ".

ونصل إلى المقطع الأخير لتكتمل أطراف دائرة التحدي والصمود، وتتحقق الغاية التي سعى إليها الخطاب الشعري، وهي تأكيد فكرة التحدي والصمود واستمرارها عند الأجيال القادمة.

ويكون التقرير في مثل هذا المقام أقوى من التلميح، والمباشرة أغنى من المواربة في إظهار قوة شعبه وصموده، ومن ثم إيمانه بالنصر الآتي بإذن الله.

إن الشاعر يرفع عقيرته – على لسان قائله – لتصيح بكلمات مشعة بمعاني التحدي، يقول:

وخليل يشهد بل يسمع

قسماً أقسمه الأحرار

بدم كتبوه على ساقٍ

لجريح

يروي قصته

لن يركع شعبي

لن يخضع

وسننتصر

بإذن الله(٦٥)

وقد كان لبنية التكرار في نهاية المقطع دورها في تأكيد المعنى، وإشباع النص بدلالة النفي الأبدي لأي تراجع أو خضوع، علاوة على وظيفتها الإيقاعية والإنشادية التي تسمح بترديدها في كل زمان ومكان.

ولا شك في أن هذه العبارات من أكثر العبارات تردداً في الخطاب الشعري الفلسطيني سواء بنصها أم بمضمونها(٦٦)، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أصالة الموقف الفلسطيني إزاء الأرض والوطن.

---

(٦٥) الديوان: ٢٤١

(٦٦) هناك نماذج شعرية كثيرة تؤكد ذلك المضمون عند محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، فدوى طوقان وغيرهم.

الخلاصة

يبني الشاعر نصوصه الشعرية بصفة عامة على نظام القصيدة العمودية التي تلتزم بوحدة البحر العروضي، والقافية الموحدة، ولكن على الرغم من ذلك فإن له محاولات جادة في بناء قصيدة التفعيلة، لا تقل أهمية عن سابقتها، ولكنها جاءت في حدود ضيقة، إذ بلغت سبع قصائد في مقابل ثلاث وسبعين قصيدة عمودية. وجاء رثاؤه لأبي جهاد ممثلاً في هذين النمطين الشعريين، بما يشير إلى سعي الشاعر إلى تحقيق نوع من التكامل الفني بين النمطين، واتخاذه وسيلة قوية في التعبير عن النص المثال القائم في ذاكرته، ووجدانه تجاه الشهيد.

يعمد الشاعر عادة إلى تقسيم نصوصه الشعرية إلى وحدات مستقلة بنفسها، ومندمجة -في الوقت نفسه- مع المقاطع الأخرى، بما يكشف عن النموذج الفكري الذي يتحكم في بناء قصيدة الرثاء لديه.

جاء رثاء الشاعر للشهيد أبي جهاد في نصين شعريين رئيسين؛ تمحور النص الأول حول ثنائية الموت والحياة، والخروج من وراء ذلك إلى تأكيد فكرة انبعاث الحياة من الموت وخلودها.

رصدت الدراسة -بتتبع الحركة الدلالية- ثلاث حركات تحولية تمثلت في: التحول من فكرة الموت إلى الحياة، والتحول من السلب إلى الإيجاب، والتحول من فكرة الموت إلى المواجهة والتحدي. وقد كشف ذلك عن دينامية التعبير لديه، ورؤيته الخاصة لحقيقة الموت والشهادة.

سيطرت على الشاعر فكرة الوضوح والمباشرة سيطرة كاملة، سواء في اختيار مفرداته، أو بناء تراكيبه النحوية، أو نسج صوره وأخيلته الشعرية، وذلك على خلاف ما آلت إليه القصيدة الشعرية المعاصرة.

يلجأ الشاعر بشكل لافت إلى توظيف التراث الإسلامي في شعره،وبوجه خاص الخطاب القرآني،مما يتشكل سمة أسلوبية بارزة لديه، إذ ترددت ظاهرة التناص القرآني ١١٢ مرة في ثمانين قصيدة، أي بمعدل ١,٤ لكل قصيدة وهي نسبة مرتفعة إلى حد كبير لتوظيف النص القرآني في ديوان شعري واحد.

المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم

٢- أراجون في مواجهة العصر، د.فؤاد أبو منصور، المؤسسة العربية، بيروت،١٩٨٢.

٣- أساليب الشعرية المعاصرة، د.صلاح فضل، دار الآداب،بيروت، ط١،١٩٩٥.

٤- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،دار الجيل،بيروت،ج٢، ط٥،١٩٨١.

٥- تقابلات الحداثة في شعر السبعينات، محمد عبد المطلب،الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة،ط١، ١٩٩٥.

٦- ديوان العرجي، شرحه وحققه خضر الطائي و رشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر،بغداد،ط١،١٩٥٦.

٧- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، د.أحمد درويش، مكتبة الزهراء القاهرة بدون.

٨- دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،١٩٨٤.

٩- ديوان "يا أمة القدس"، الشاعر سليم الزعنون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١،١٩٩٥.

١٠- ديوان كعب بن زهير، تحقيق علي فاعور،دار الكتب العلمية،بيروت، ط١، ١٩٨٧.

١١- شعر الرثاء في صدر الإسلام، د.مصطفى الشورى، دار المعارف بالقاهرة، ط١،١٩٨٦.

١٢- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،د.محمد عبد المطلب، الهيئة العامة للكتاب، ط١،١٩٩٥.

١٣- قراءة في شعر سليم الزعنون، حسن خليل حسين، دار الكرمل، عمان، ط١، ١٩٩٦.

١٤- مع المتنبي، طه حسين، دار المعارف، بالقاهرة، ١٩٨٠.

١٥- مناورات الشعرية، د.محمد عبد المطلب، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

١٦- موت النص، د.محمد أبو الفضل بدران، أعمال المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة، ج١، ١٩٩٧.

١٧- نظرية النص، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، لبنان، العدد ٣، ١٩٨٨.