تشخيص الحبّ في ديوان (لا وقت للكُره)

للشاعر محمد المزوغي

■ د .محمد الصادق الخازمي

إضاءة:

الشاعر محمد المزوغي من شعراء ليبيا المبرّزين، تقرأ شعرَه فتدهش من لغتِه الراقية، وأساليبه الرائقة، وشفافيّة معانيه، وبلاغة صوره، وتنوّعِها، وتفرُّدِها أيضا، ولعلّ ديوانه (لا وقت للكُره) يمثّل كُشفًا آخر في عالَمه الشعريّ الغنيّ بالمعاني التي وجد لها من خياله المبدع صورًا تتوالد بأشكالٍ متعدّدة مختلفة، فحينًا يلجأ للمادّة، فيحيل المعنى شيئًا محسوسًا ملموسًا تكاد تُمسِكُه بيدك، وحينًا يجعله إنسانًا حيًّا، أو له من خصائص الحياة الإنسانية شيءٌ يقرِّبُه للذّهن، وذلك –ولا ريب– يدلّ على علاقة شديدة بالمعنى؛ فكأنّ الشاعر يتمثّل المجرّدات، ويحاورها، ويعرف لونَ عينيها، وخصلات شعرها، ويحسّ ألم أظفارِها، ويئنّ من وقع أضراسها.

الشاعر محمد المزوغي استطاع في (لا وقت للكُره) أن يحشد اللغة صورًا، وأن يعيد صياغة المعاني (المطروحة في الطريق) لتكون أداته لشفافية نفسٍ طاهرةٍ، أتعبتْها الحياة، فاتّخذت الشعرَ بيتًا، وسكنًا، وجعلت من القصيد حياةً أخرى بديلة، واتخذت من الأدب مدينة جميلة، لكن تسكنها المعاني التي ينميها من الواقع، وتظلِّل شوارعها آمالٌ استقاها من وحي معاناة الوطن، هناك حيث الحبُّ وحدَه، وحيث لا وقت لديه لهذا الكره الذي يتقاسمونه بينهم، في عالمه، مدينته، وطنه الشعري، هناك إذ يقول:

مذ قلتُ للحُبّ كُن صَوتي وكُن بصري

لغيـرِه بـدخُـول القـلـب مـا سمـحا[1]

كل هذا باستخدام الصور، وبالاتّكاء على اللغة، وبحشد عظيم من التاريخ، ونبض

* عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية / كلية التربية بجنزور بجامعة طرابلس

مستمر من الحياة الخالدة التي يبثّها في الجمادات، فكأنّ له من كلماته ماء الحياة، أو يأخذ هذه المعاني الذهنية العميقة فيجعلها مجسّدةً أمام المتلقّي لها أبعادٌ، وفيها حوافّ، ولها ملمس، فيحقّق الشاعر بذلك هدفه في تقريب البعيد، أو تيسير الوصول إلى ذهن المتلقّي، وانتزاع إبهاره، ولا أقول دهشته وحسب.

وغنيٌّ عن القولِ إنّ التعبيرَ الجميل، لا يُكتَفى منه بأهميّةِ الموضوع أو حيويتِه وضرورتِه، بل يستلزم الإبداعُ الاستعانةَ بأدواتٍ فنيّة قيّمةٍ؛ لإيصال فكرتِه، ولتقديمِها في إطارٍ جميلٍ، بعد أن يكون قد أَحكَم المضمونَ معالجةً واستواءً، وأُولى أدواتِ الشعراءِ القديمةِ الحديثةِ لذلك: التصوير، «والتصويرُ في الأدب يحدثُ نتيجةً لتعاونِ كلِّ الحواس، وكلِّ الملكاتِ، والشاعرُ المصوّرُ حين يربطُ بين الأشياءِ يُثيرُ العواطِفَ الأخلاقيّة والمعاني الفكريّة »[1].

فالتصويرُ – إذن – يُضيفُ إلى المعاني، ويستطيعُ أن يقتحم مجاهِلَ النفس، وأن يستدعيَ معانيَ فكريّةً جديدةً، وعواطِفَ أخلاقيّةً، فهو –هاهنا- يؤدي وظيفتين اثنتين؛ الأولى: نقل الأفكار التقليدية البسيطة التي يعرفها الناسُ كافّةً، لكن بأسلوبٍ جذّابٍ جميل، والثانية: إثارة أفكارٍ جديدةٍ مختلفةٍ لا تساعِدُ الظروفُ العامّةُ في المجتمع على إبرازها، من مثل مخالفة العاداتِ والقيمِ السائدة، « فربما كان التصويرُ الأدبيُّ تخلُّصًا ممتعًا من المبادئِ الماديّة الاجتماعيّة أو الاقتصاديّة التي تسيطرُ علينا فتُرهِقُنا «[2]، فكيف إذا كان هذا التصوير واقعًا تحت ضغط أكبر، ضغط عدم الاستقرار الأمني والسياسي في البلاد، وضغط الرحيل، أو (النزوح المرّ) كما يصفه الشاعر، هنا كانت حاجة الشاعر شديدةً للأدب؛ ليفرّ إليه من الواقع المرير؛ فالأدبُ في هذا العصرِ: « يُكتَب – أحيانًا– لا لِيُعَبّرَ عن شخصيّتِه، بل ليتَحَرّرَ من شخصيّتِه، ليتحرَّرَ من خوفِه وسخطِه، وألمِه، ويأسِه، وليساعِدَ قُرّاءَه على التحرُّرِ من هذه الانفعالاتِ التي تَشلُّ إرادتَهم، وتُحَوّلُ حيـاتَهم إلى جحيم»[3].

لكن المزوغي لا يفرّ من واقعِه خوفًا وسخطًا، وإنّما يفرّ من واقعٍ سيّءٍ ليدعو إلى أملٍ جديدٍ يختاره ويتخيلّه في مدينة الحب التي يجاهد لِيُقيمَ بناءَها؛ فبناؤها إحياءُ إنسانيّة الناس، وعودةٌ إلى تآلفٍ غاب بفعل قاهر، والأدبُ في ذلك سلاحُه، والشعرُ نشيدُه الذي يحمله لأبناء الوطن؛ فالأدب «أفضلُ ما يجمعُ الإنسانَ إلى أخيه الإنسانِ بلا منازعٍ، ولعلّه أوّلُ الأشياءِ التي تؤلِّفُ بينَ الناسِ حيثُ يحملُهم جميعًا لأن يُقِرُّوا بحقِّ الاختلاف، ولهذه

الأسبابِ يكونُ الأدبُ مِن أمتنِ القنواتِ التي تصِلُ بين القنواتِ وتؤسِّسُ لمشروعِ حوارِ الحضاراتِ»[4].

دور الحواس:

الحواسّ هي وسائلُ الإدارك المادية للإنسان، والإنسانُ أشدُّ ارتباطًا بها من المجرداتِ والمعقولات، ولذلك يتّخذُ الشعراءُ الحواسَّ وسيلةً للقربِ من عالمِ الإنسانِ في بساطتِه الماديّة، فالعمليات العقلية والسلوكية في أذهانِ الشُّعراءِ لا يمكنُ طرحُها بالبراهينِ العقلية والتفكيرِ المجرّد، هناك يستحيلُ الشعرُ فلسفةً جامدةً لا روحَ فيها، لكنّ التصويرَ الذي يستخدمُ الحواس يُخَفِّفُ من غلواءِ ذلك إلى صورٍ أقرب للمتلقي، ولهذا اعتبر أستاذنا الدكتور الطاهر أحمد مكي أنّ « الصورة تعني أصلاً التجسيم .. واتّسعَ معناها في النقدِ الحديثِ وتحدَّدَ في الوقتِ نفسِه، اتّسَعَ لأنّ استخدامَها لا يقتصرُ على ما تراه العينُ، بل امتدّ إلى كلِّ ما يؤثرُ في أيٍّ من حواسِّنا، أو في مجموعةٍ منها، لأنّ كلَّ إحساسٍ ينجمُ عنه تصوُّرٌ معيّنٌ، وتَحَدَّدَ لأنّه – على الأقلّ – فيما يَتَّصِلُ بشكل الصورة يشملُ الانطباعاتِ الحسية، تجيء وليدةَ التشبيه أو الاستعارة وبقيّة الصور البلاغيّة، مهما كانت الحاسّةُ التي تَتّجِهُ إليها، ويستبعدُ الوصفَ المباشرَ حتى ولو كان حِسِّيًا»[5]

والدكتور الطاهر مكي – في النصّ السالف – يجعل الصورةَ تستفيدُ من الحواسّ جميعِها، في حين كانت النظرةُ التقليديةُ للصورة أنَّها تجنح نحو حاسّةِ البصرِ خصوصًا، بعد أن تُركَت حاسّةُ السمع مهتمّةً بالموسيقا واللغة، فكأنّما الشعرُ في التعريف القديم تكتنفه حاسّتا السمع والبصر وحدَهما، لكنّ الإبداع الحديث – بل والقديمَ أيضا – أفادَ من حواسّ الشمِّ واللّمسِ، فرأينا تراسلاً في الحواسّ وتنوُّعًا في مصادرِ الصورةِ وأدواتِها.

وقد يكونُ منشأُ تضاؤلِ أهمّيّةِ حاسّة البصر، إلى انتشار التصوير بمختلف أنواعه (الفوتوغرافي والتلفزيوني والسينمائي) في العصر الحديث، فحدثَ بذلك كسلٌ في وظيفةِ التخييل كما يقول د.عبد السلام المسدّي: « فثقافةُ التصويرِ تدفعُ إلى كسلِ الجهازِ اللغويّ عند الفرد وبينَ أطرافِ المجموعة...ثمّ هي قد حالتْ دون تبلور وظيفةٍ أساسيّةٍ من وظائفِ اللغةِ لدى الإنسان... وهي التخييل »[6]وهكذا تَتَمَدّدُ أوصالُ التصويرِ الأدبي، وتَتَغَيَّرُ ألوانُه بتغيُّرِ الحاجةِ إليه، وبما يستجدُ من ظروفٍ في العُرف اللغوي، وما تُقَدِّمُهُ المعرفةُ الإنسانيّةُ من جديدٍ للإنسان، ويبقَى بعد ذلك أنّ « الصورةَ الأدبيّة منهجٌ – فوق المنطق – لبيانِ حقائقِ الأشياء .»[7]

إذن فقيمةُ الصورةِ في وجودِها – مهما تلوّن واختلف – وفي مدى قدرةِ المبدعِ على

توظيفها لبيان الحقائقِ، والكشف المستمر لمجاهل النفس البشرية، والمدركات العقلية الأخرى.

التشخيص:

دلالةُ المصطلح واضحةٌ من المعنى المعجميّ للكلمة، وقد أبانَ المعنَى وزاده وضوحًا الإمام عبد القاهر الجرجاني بقولِه: « إنّك لترَى بِها الجمادَ حيًّا ناطِقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسامَ الخُرسَ مُبينةً، والمعاني الخفيّةَ باديةً جليّةً»[8].

التشخيصُ هو أن تتحوّل المجرّداتُ والمحسوساتُ كائناتٍ حيّةً تُحَسُّ، وتتحرّكُ وتنبِضُ، « فهي التي تمنحُ الحياةَ لما ليس بإنسان»[9]، وتتّخِذُ طريقَها إلى أعماقِ الشَّاعرِ فتصبح جزءًا من ذاتِه، ويظهرُ مِن ثَمَّ أثرُها في كلماتِه، بعد أن يرسمها خيالُه صورًا واضحةً للعيان، لها شكلُ إنسانٍ، أو بعضٌ من ملامح الإنسان، يختار الشاعر أن يبعث الحياة في المعنى المجرّد، أو في الجماد ليمثله شيئا حيًّا أو له شيءٌ من صفة الحيّ، وكأنه يبثّه الروحَ من شعره، أو كأنه يقم المعاني شخوصًا حاضرة، ليحاورها، أو يشاكيها، أو يناجيها، أو يتبرّم منها.

وهذا التشخيص يدل على صلةٍ شديدة بين الشاعر والناس، صلة عميقة فيها الحب العظيم، وخيبة الأمل معًا، ولهذا فالمعاني ناسٌ، والحبُّ شيءٌ من الناس، والكره الذي لا يعرفه فرارًا وتبرّؤًا أيضًا فيه لمحاتٌ من ناس عرفهم؛ فالتشخيص أداةٌ رائعة لخدمة فنّ المزوغي، ووسيلة كشف تساعد نفسه لتبرز ما فيها قبل أن تساعد القارئ على فهم المعاني وتذوقّها.

فالشاعر استخدم التشخيص في إبراز تلك المعاني، وهنا لابد أن ننتقل من العموم إلى التفصيل لنرى –معًا– كيف كان ذلك:

■ **تشخيص الحبّ:**

الحبُّ منهج الشاعر ووسيلتُه معًا، مع أنّه لا يصلّ إلى هذا الحبّ وصولا سهلا، بل هو وصولٌ فيه ألمٌ وحزنٌ، واجتياز مسافات القهر، والحرمان، والأذى، وهذه أمثلة عن بعض الأدوات التي جسّد بها الحب، فالحديث عن الشيء يعني حديثا عن لازِمِه غالبا:

· **العطر:**

يقول مثلا عن العطر الذي هو نشوة نفسٍ، يَبعثُ بوجوده الماديّ راحةً روحيّةً عظيمةً، ولهذا فهو كائنٌ يصحو، ويشعر:

وتُحْيينَ عِطرا

جَفَّ في قلبِ وردةٍ

فيصحو كضوءِ الشمسِ في عين ناظرِ[10]

العطر كائن يحيا، ولا يكتفي الشاعر بإحيائه فقط، فقد يَذهَبُ متأوِّلٌ بهذا الإحياء بعدًا آخر، لكنه يجعل له سماتٍ ماديّةً عظيمةً، فهو في حياته: ينام بدلالة (يصحو)، وله أيضا شخصيّةٌ، ولونٌ كلون الشمس في النّصاعة، والظّهور، والأفق، هنا تتراسل الحواسّ، ويكون العطرُ الجميلُ رمزًا عظيمًا للحبّ الذي مثّلته فتاةٌ ليبيّة[11] اغتالتها يد الشّؤم.

الحياة والحب والعطر جميعها تحتشد – في هذا النص– في سياق واحد تُحيي العطر، وتجعله إنسانا ينتابه الصحو وضدّه، وله نصاعةٌ وبياض.

■ **الغيمة:**

السحاب رمزٌ قديم للحياة، والحياة هي الحبّ في ديوان شاعرنا المزوغي، فهو يرفض أي تصوّرٍ غير ذلك، بل يجعله متعذِّرًا أصلا، ولهذا أقفل الباب من عنوان ديوانه (لا وقت للكره) وإذا انتفى الوقتُ خَرَج بالضرورة الكُرهُ من الزمن، ويلزم من ذلك أنّه جعله عدمًا لا وجود له أصلا.

وفي طريق الحب يكشف عن بعض أدواته التي يحبها، ومنها الغيمة:

ونحصُدُ من غيمةٍ

زَرْعَنا

ونُصْغي إلى دَرْسِها

في العَطاء[12]

يحتمل التعبير أن يكون عاديًا في تأويل، لو اقتصر على الحصاد من الغيمة، بمعنى الحصاد من أثرِها الماء الحياة، لكنّه يذهب بشعره وكلماته إلى صورة أبعد، إنها غيمةٌ تُدرِّس، وكان يمكن أن يكون هذا الدرسُ درسَ اعتبارٍ وتفكُّرٍ لا درسَ إنسانٍ حيٍّ، لكنه لا يجعلك تختار هذا لأنّ كلمة (نُصْغي) تحيلنا إلى حاسّة السمع، وبالضرورة ينبغي أن تكون الغيمةُ ناطقةً، لأنّ السمع يقتضي ذلك.

وهذه علاقةٌ عجيبة مع السحابِ دالّة الخيرِ اللازمة، فالعلاقةُ هنا تتجاوز الاعتبار، ويتضاءل عندها أثرُها الظاهر: الغيث، العشب، الاخضرار، الورود... إلى أثرٍ آخر مباشرٍ

وعظيم، صورة الدرس الناطق الذي يتلقّفُه الشاعر من الغيمة، لأنها -وهو يحبّها- جزءٌ من مجتمعِه، وبعضٌ من قومِه الذين يحاورهم، ويستقي من أخبارِهم وحكاياتِهم حبَّه وشوقَه.

فهذه الموجوداتُ كلُّها تتجاوز مادّيَّتها ليلتقي بها في روحه، وهذا تفسيرٌ آخر منه لذلك:

تُضيءُ بالنُّبَلِ
لا بالشمسِ أنفُسُنا
والنُّبلُ يروي
كرومَ الرُّوحِ لا السُّحُبُ[13]

وهنا عودٌ بالمتلقّي إلى أدواته التي أخفاها، فمعانيه روحيّةٌ تستخدم المادّي، لكنه في بعض أحيانٍ يصرّح بالعمق، لتتجاوز معه المادّي، الذي ما هو إلا عابرٌ أو طوعُ حياةٍ إن أراد له الشاعر أن يحيا، والدليل على ذلك أنّ هذه الروح تعود لتستمطر السحب:

في رشّةِ الضوءِ
بعضٌ من تبسُّمِهم
وفي المدى روحُهم
تستمطرُ السُّحُبا[14]

وفي النص الأخير عودٌ للروح الشفافة التي تَتَلَقَّى من السحب مددًا للروح لا لغيرها...

■ **العِنب:**

ثمرة حلوة المذاق، إذا نضجت واستوتْ، والشاعر يَلتقطُ حياةَ هذه الثمرة، بل يبثُّ فيها الحياة ليعبِّر بتلك الصورة عن حالة حبٍّ وهجر، فالحبُّ إذا بُعِث في نفسِ صاحبِه فليس للباعِثِ بعدُ أن يمنع النبضَ والقوّة والمشاعر الفيّاضة التي منحها للمحِبّ، ولهذا فلا قيمة للهجر؛ لأنّ الروح انتعشت بل واشتعلت بالحب الذي هو نفسُه قيمةٌ لا يزيدها الوصلُ أو الهجر أيّ تأثير في قيمتها الأساس:

أَطِلْ غيابَك لا ذِكْرَى
تَحِنُّ لها
ما حَنَّ يومًا

إلى أوراقِه العِنَبُ[15]

العنبُ = الحب القويّ الناضج الحلو المكتمل، ولهذا كان للحبّ بعضٌ من مشاعر إنسانيّة؛ فجعله الشاعر شخصًا له مشاعر، يحنّ، أو لا يحنّ، لكنه –هنا– يُبرزه عندما اكتمل واستوى وأعطى مذاقه الجميل، هناك يُنسَى الورق الذي رعى هذه الثمرة؛ لأن نتيجة الرعاية، وغايتها تحقّقت، فكذا الهجرُ والبعدُ سيّان، هما باعثان لأُوَارِ الحبّ والشوق الذي هو غاية في حدّ ذاته، وهذا –لعمري– شوقٌ عذريّ، وحبٌّ صوفيٌّ يتجاوز المادة إلى روحها قطعا.

· غصن الزيتون:

رمز السلام، ويكاد يكون أيقونة عالميّة للسلام، ولهذا يستحضره الشاعر أوانَ القتل، ليجعله قائما شاهدا على نبل المقتول المظلوم:

يحكي وصيّةَ
مقتولٍ بقاتِله
كُرْمى لِغُصْنٍ
من الزيتونِ يرتقِبُ[16]

ومن دهاء الشاعر في تصوير هذا النبل دقّته في استخدام أدواته اللغوية؛ فهو يقول: وصيّة مقتولٍ بقاتِله، اختار الباءَ بدلا من اللام، فأوصى به غيرُ أوصى له، أوصى به تعني رفقًا بالمقتول وإحسانا، وهذا الإنسانيّة الراقيّة التي يعلِّمها الشاعر لجمهوره من المتلقّين، وأدّى حرف الباء اختصارا مهمًّا للمعنى، ثم يستمر الشاعر في وصف صورة هذا النبل العظيم وأسبابه، ويقول إن هذا التسامح والعفو هو (كُرمى) للسلام الذي مثّله بغصن الزيتون، لكنه غصن زيتون فيه من خصائص الإنسان الحي شيءٌ مشاهَد، وهو الارتقاب.

العفو والتسامح إذن هما سبيل السلام، وقد أفلح الشاعر في تشخيص السلام الذي ينتظر، لكنّه لا يمكن أن يَبعثَ بذلك إلا التسامحَ من الضحيّةِ المقتولِ للقاتلِ نفسِه، وتلك وصيَّةٌ به أخلق بها أن تكون طريق حياة وسلام للوطن.

■ الفراشات:

رمزٌ آخر للحب، أو للحياة الجميلة، الفراشة الملوّنة الزاهية، هي حيَّةٌ بالضرورة، لكنّ حياتَها حياةٌ غير عاقلة، والشاعر يوظِّف هذا الحيّ ليجعل له حياةً عاقِلةً، ويأبى لهذا

المخلوق الجميل أن يكون عابثًا في اختياراته، بل هو مدركٌ واعٍ، ولهذا فإنّه عندما يُقبل على النار ليحترقَ بها، فإنّه إنما يفعل ذلك شغفًا بالضوء وحبًّا، فلا قيمةَ للاحتراق إن كانت معانقةُ الضوء أو اللهب تحقّق إشباعا لطاقات روحية، تستخفّ بالأهوال المحسوسة مقابل اللذة الروحية:

ما استأذنوا الهولَ
يومًا منذ أنْ عَلِموا
أنّ الفراشاتِ
لا تستأذن اللهبا[17]

التشخيص عند الشاعر محمد المزوغي- إذن- ليس بعثا مجرّدًا للحياة في المعاني، بل قد يكون تحوُّلا في نوع الحياة نفسِها، كما في النصّ الأخير، فالفراشة حيّةٌ بيولوجيًّا لكنه هنا يجعلها عاقلة تدرك قيمةَ الاستئذان، وعدمه، وعندما رأى أنها لا تستأذن اللهب، صَوّبَ هذا الرأي واختاره مبرِّرًا وقدوةً معتبرةً لاقتحام الصعاب والأهوال.

الصورة مركّبة، والمعاني الروحية تتداخل فيها، لأنّ بعث العقل في ما ليس بعاقلٍ لا يقلّ روعةً عن بعث الحياة في الجماد، أو في المعنى المجرّد، وكأنّ هناك صلةً عظيمة بين الرمزين اللذيْن تحدثنا عنهما، فغصن الزيتون هو رمزٌ للسلام، والفراشة رمزٌ للتضحية من أجل السلام.

■ **· الشِّعر:**

ومن إبداع شاعرنا أنه يتحدث عن وسيلته الأدبية نفسها، أعني الشعر، فكأنّ الشعرَ- عند المزوغي- شخصٌ عاقلٌ له وجودٌ حيٌّ قويٌّ، ولهذا ينسب إليه هذا الإبداعَ الغَـيـْبِـيَّ الجميل، يقول:

لم أكْتُبِ الشِّعْرَ
ظلَّ الشِّعرُ يَكْتُبُني
وكنتُ أنقُلُ
في الألواح ما كَتَبَا[18]

وهنا تزداد مسافةُ التشخيص عند المزوغي، فلم يكتف بجعل المعنويات أو الماديات شخوصا، بل جاوز ذلك وجعل الكائنات الحيّة كالفراشات عاقلةً، ثم جاوز ذلك إلى مرحلة

أخرى جعل فيها المعنى والمجرّد الشعر شخصًا مبدعًا يتجاوز الشاعر نفسَه، ولينسب إليه الإبداع والسحر الذي بثّه للناس في كلمات وصور!

وهو يُصِرُّ على ذلك ويؤكِّدُه، لدرجة المباغتة أو الدهشة، ربما لإقناع المتلقّي بهذا الكائن العاقل المبدع الذي يعجب له الشاعرُ نفسُه:

وقد يُباغِتُني
معنىً فيدهِشُني
من أين جاءَ
وألقى السِّحْرَ وانسحبَا[19]

والعلاقة مع الشعر معقّدة؛ فالحديث عن النفس أصعبُ الحديث، وعندما يتحدّث الجنس الأدبيُّ عن نفسه، فهذا يقتضي تركيزًا شديدًا من القارئ خاصّة عندما يزاوج الشاعرُ بين الحديث عن الشعر بوصفه مخلوقا عاقلا مبدعا مدهشا، وفي حين آخر يتحدثُ عنه بوصفه شخصًا أيضًا لكنّه متقيِّدٌ بأوامر الشاعر، ومتشِّحٌ بوشاحٍ من روحه وعاطفته، وهنا تزداد حرارة التعبير، ويصل التحليق في أعالي السموّ النفسي منتهاه:

نثرتُ في الشعرِ
إحساسي وقلتُ له
واسِ الغريبَ
وكُنْ أُمًّا له وأبا
وكن إذا مَرَّ جُرْحٌ
بلْسَمًا وإذا
مَرَّ اليتيمُ
فكُنْ صَدْرًا وريحَ صَبا
وغيمةً إنْ بَدَتْ جرداءُ قاحِلةٌ
تعيدُ كلَّ اخضِرارٍ
كان قد ذَهبا[20]

يخلق المزوغي في هذا النصّ من الشعر كائنا عظيما، يتحلّى بصفات النبل، والسموّ،

ويتعالى على الصغائر، ويؤدي وظيفة أخلاقيّة اجتماعية سامية في المجتمع.

هنا تشخيص مختلف، إذ هو ليس لمجرد تقريب الصورة، وليس مجرد مقاربةٍ ماديّة للمعاني المعقّدة، بل هو حياةٌ أخرى، دور آخر للمعنى يؤدّيه، وعملٌ نبيل، يقدِّم المثاليّة الأخلاقيّة في أروع صورها:

- فالشعر هنا حامل الإحساس، ورسول الشاعر إلى المجتمع والناس
- والشعرُ أيضا في درجة من تحمّل الأمانة، والفهم عن الشعر، ولهذا فهو يخاطبه: (وقلت له)
- والشعرُ يقوم بدور إنسانيٍّ يحتاج إلى عاطفةً فيّاضة: (مواساة الغريب)، ومن صور هذه العاطفة أنّ لها بعدًا اجتماعيًّا أُسَريًّا (كن أما له وأبا)
- وبعد المعنى التشخيصي يعيد الشاعر المزوغي الشعرَ إلى معناه الروحي؛ فهو (بلسم للجراح) ولعل الجراح هنا معنويّة، لأن البيت فيه أيضًا (الأمان لليتيم) واختار للأمن والوئام معنيين مشتقين من الحنان= الصدر، وريح صبا انتعاش الروح

وهذه المعاني التي توالت من معنى الشعر تحيله إلى موجود ماديٍّ، لكنَّ ليس ككل موجود، فأعماله تحتاج نبلا، وعاطفة، وقدرة، وطاقة حبٍّ لا تنضب، نثرها الشاعر من روحه في الشعر، فكأن الشعرَ بذا هو الشاعر نفسه، أو هو نفسُه كما يحبُّها أن تكون.

وهذه العلاقة الإنسانية العالية مع الشعر، تجعله يحسّ بآلامه، وأحزانه، وجراحه، يقول:

هل شاغلُ الناسِ
أَجْدَتْهُ معاتَبَةٌ
قد عادَ والشعرُ
مجروحٌ ومكتئِبُ[21]

ولأنّ هذا الشعر = شخصٌ يحسّ المزوغي بآلامه، وأحزانه، فله به علاقةٌ حميمةٌ، وحبٌّ عظيم، فهو الملجأُ والملاذُ عندما يخيب أملُه في الأصدقاء، وعندما يخفق الشعراءُ أحيانًا في الوفاء لأدبهم، فإنّ هذا الشعرَ الذي هو رفيقُه وخليلُه من بين كل الأشعار لا يفعل، بل هو وفيٌّ لمبادئه، خليلٌ لصاحبه:

كَمْ مَرَّةً خانَ القصيدَةَ شاعِرٌ

لكنَّ هذا الشِّعْرَ
ليس يخُونُ[22]

والعلاقة بين المزوغي والشعر علاقة ذات طابعٍ خاص، ولهذا نجد الشعر-خاصةً- من بين كل مفرداته له حضور متميّز، وليس أقلَّ حضورِه التشخيصُ، ولعلّ هذا يحتاج بحثا طويلا تُفرَدُ فيه هذه العلاقة للنظر والتحليل.

■ **الورد:**

علاقة الشاعر بالورد حميمةٌ جدا، حتى إنّه سُمِّي (بشاعر الياسمين)، وذاك لاحتفائه بالياسمين، الذي هو عنوانُ جمالٍ، وبراءةٍ، وسموٍّ عنده، وما زال بيتُه الرائع:

حَشَدُوا لقتْلِ الياسمين جُيُوشَهم ** مَن قال إنّ الياسمينَ يَموتُ![23]

يتردّد صداه رمزًا لحياة الشعوب، ومقاومةِ الطغاة بغُصن الزيتون، ومقابلةِ السيّئة بالحسنة، والظّلمِ بالنبل؛ فالوردُ أو الزهرُ أو الياسمينُ -بمختلف المسمّيات- من لوازم الشاعر في شعره، يَهيم بها، ويجعلها رمزَ البراءةِ، والطُّهرِ، والجمالِ في وقت واحد.

ولأنّ للزهور حضورَها الخاصَّ عند الشاعر، فقد شخّصها لنا عَيانًا، فها هي في قصيدة (خمرة التّوق) تتأنّق كما يتأنّق الرجلُ المهذّب الكريم:

لا النَّهْرُ يَمْشِي
عَلَى مَهْلٍ فيَتْبَعَهُ
ولَيْسَ في البَحْرِ
أَشْواقٌ إِلَى الشَّفَقِ
وَلا تَأَنَّقَ زَهْرٌ في خَمَائِلِه
كَمَا تَأَنَّقَ
ذُو خَطٍّ عَلَى وَرَقِ[24]

في هذا النص جمع المزوغي ألوانًا من تشخيص الموجودات: النهر الذي يمشي، والبحر المفعم بالأشواق، وفي زحمة هذا الجمال لا بدّ أن يتكلَّلَ المشهدُ بالورد الذي اختار له الأناقةَ التامّةَ، لتكتمل صورةُ الجمالِ المهيب، وهذا الاستحضار الفنيّ للورد له مبرِّرُ زهوٍ شخصيّ عند الشاعر، فنراه في موضع آخر يرصد الزهوَ للورد، وهنا نتساءل هل الشاعر أو مشاعره هي الورد؟ كما قد يكون حديثه عن الشعر حديثًا عن شخصه؟!

لنترك الحديث للنصوص، فها هو – مرّةً أخرى- يفلح في رسم صورٍ متعدّدة للورد، فبعد التأنُّق يأتي الزهوُ والطربُ:

غدًا سنَحْيَا هُنا
عِطْرًا وقافيةً
يزهو بِنَا الوَرْدُ
أو تزهو المواويلُ[25]

هناك رابطٌ متينٌ بين الشاعر والورد، بل بينه وبين كلّ الأشياء الجميلة؛ ما كان منها معنى، كالقافية، أو مادةً معناها وأثرها أروع من مظهرها المادي كالعطر والورد كليهما، والحضور الذاتيّ للشاعر ظاهرٌ في هذا النص: (غدا سنحيا هنا)، ولذا يمكننا الظنّ أنّ الوردَ ما هو إلا نسيمُ روحِه، وأنّ العطرَ ما هو إلا فيضُ نبلِه، و ربما يكون في النص الآتي دلالة أخرى على هذا المعنى:

زادي لكلِّ يَدٍ
تحتاجُ أبذُلُه
ولي إناءٌ
كوجه الصُّبح مغسُولُ
هل تملِكُ الشمسُ
إلا الضوءَ تُرْسِلُهُ
وهل سوى الماءِ
عندَ النبْعِ مبذُولُ
لا خِنْجَرٌ بيدي
يا مَن تَرَصَّدني
ليطعنَ الظَّهْرَ
حِقْدٌ منه مسلُولُ
لا يترُكُ الوردُ
في أثوابِ قاطِفِه
إلا الشّذَا

وهو في كفّيه مقتولُ[26]

لا حيلة أمامي سوى إثبات النصّ بتمامه لأن نهايته موضع شاهدنا (الورد) هي في الظاهر تشخيصٌ للورد في التحليل العَفوي، لكنّها في العمق صورةٌ بديلة للشاعر نفسه، بعلاقة التشبيه، وهي –أيضا– تكاد تكون صورة ذاتيّة فيها اتِّحادٌ بين الجمال والشاعر، فكأنّه يقول: أنا الورد تصريحا، لأن ما قدّمه من صور لا يترك للقارئ مجالا سوى المزج بين صورة الشاعر أو صورة نفسه، وبين الورد في معانيه وآثاره.

■ **تشخيص الكره:**

الشاعرُ مَعْنِيٌّ بالحبّ، لكن كيف تخلُص إلى هذا الحبّ، وأنت مضطرٌّ لتجاوز كلِّ هذا الكره أو البغض الذي يحاولون فرضَه عليك؟ ديوان الشاعر كلُّه مقاومةٌ للكره، تملُّصٌ منه، يريد أن يقول من العنوان (لا وقت للكره) بأنه يخرجُه من حساباته، ويخرجه من الزمن الممكن أصلا.

لكنّ هذا يحتاج إثباتًا، ولا بدّ للقصيد أن يَنشر من مظاهر الكره ألوانا، فمن لم يجتنب الكره قد يقع فيه، كما أنّ من لا يعرف الشَّرَّ أَحْرَى أنْ يَقعَ فيه، والمعرفةُ إثباتٌ للوجود، وليست إقرارًا به، وهنا تقع واقعيّة الشاعر، وقيمة نضالِه المشروع ضدّ (الكره).

ولهذا السبب نجد للكره مظاهر، وعلامات، يئنّ منها الشاعر، ويتألّم، ويتّخِذُ من ألمِه بعد ذلك قوةً إضافيّةً يتجاوز بها طعنات الكره الكريهة، ويتخذ لذلك رموزا يعطيها حياة، وتشخيصًا ليحاكمها أو يكتفي أحيانا بإبرازها، فالمعرفة هي الحلُّ كلُّه أحيانا.

■ **السهام:**

يبدأ الشاعر في تشخيص الكره من قصيدته الأولى في الديوان (لا تغلق الباب)، يفاجئك بذلك لأن عنوان الديوان ينفي الزمن، لكنّ ذلك كما أسلفت قبل أسطر ضروريٌّ، فبضدّها تتميّز الأشياء، السهم رمزٌ لتلك الطعنة التي تأتي من بعيد، فيها شيءٌ من الغدر، وفيها الأذى العظيم لكل من تصل إليه، لم يكن الشاعرُ أبدا استثناءً، بل على العكس من ذلك جرّب كلّ السهام الغادرة، واكتوى بها:

جرّبتُ كلَّ سِهامِ الغَدْرِ
كمْ طَعَنَتْ
ظهْرِي وكم شَرِبَتْ
مِنْ جُرْحِه قَدحا
مازِلْتُ أُوسِعُها

صفحًا وتوسِعُني
ظُلْمًا وهل ظالِمٌ مثلُ الذي
صَفَحا[27]

كان يكفي أن يذكر السهمَ، لنفهم الطعن، أو لنفهم الألم، لكنّه جعل السهم يتّصِف بصفاتٍ الشخوص، فهو غادر، وغَدرُه هذا متكرِّرٌ بدلالة استخدام الشاعر لـــ(كم)، بقصد التكثير، والتكرار، ومن صفات هذا الشخص (السهم) أنه لا يكتفي بالطعن وإدماء الجسد بالجراح، بل يزيد عليه بشرب الدم، فكأنّ له في الأذى لذّة!

سهمٌ هو شخصٌ تصويرًا، عامله الشاعرُ بما يليق بمقامه[28] من النبل فعفا وصفح، ولكن لم يُقابَلْ صفحُه إلا بمزيد من الظلم، فلا يجد الشاعر مناصًا من اللجوء إلى المتلقّي يسأل: وهل ظالمٌ مثل الذي صفحا؟

يئنّ الشاعر من وجود هذا الشخص (السهم)، فهو يكرِّرُ الأذى، يأبى الصفح، يقابل الحسنةَ بالسيئة، سهمٌ لم يجد الشاعرُ حلاًّ له سوى أن يتجاوزه، فهل نلومُه بعد هذا الإخفاق في إقناع (الشخص- السهم) بنبلِه وعفوِه، على أن يخرجه من الوقت والزمن!

لكنّ هذا النبل العظيم تنهزم أمامه السهام نهايةً، وربما نجد لذلك مسوِّغًا موضوعيًّا لتمسّك الشاعر بنبله، ويكشف هذا الشاعر جليًّا في قوله:

كم مَرَّةٍ صَاحَ بِي سَهْمٌ
تَمَكَّنَ مِنْ
ظَهْري:
أَقِلْنِي فَبِي جُرْحٌ
وبِي حُرَقٌ[29]

لا يترك الشاعرُ القارئ دون أن يحضر له السهم شخصًا تائبًا يائسًا من أعمال غَدْرِه، يصيح بي الشاعر (الضحيّة): أقِلْني، اعذرني، مع أنه في تلك الحال قد تمكّن من الجسد، وأصاب الظهر، وفي ذلك كناية عن الخيانة والغدر، بعد كل هذا التمكّن والشرب من دم الضحيّة، يعود الشخص= السهم ليقول إنه قد جُرِح واحترق، وما جَرَحَه إلا الحبّ، وما حَرَقَه إلا النبل!

■ **السيف:**

للسيف معانٍ إيجابيّة، فهو أداة دفاعٍ، وسلاحٌ يزيلُ به أهلُ الخيرِ والنضالِ الظلمَ والشّرَّ، وهذه المعاني يعرفها الشاعر جيّدًا ويقدِّرُها، ولهذا نجده عندما يرى السيف الذي يتّخِذه الظالمون لقتل الشعوب ينبو ويأبى أن يقطع يعذره، بل ويحتفل بنُبُوِّه النبيل، ويُحيل الظلمَ إلى الكفّ التي حملت السيف، لا إلى السيف نفسِه:

والسيفُ إمّا عصى
كَفًّا تُريد به
ظُلْمًا فعارٌ على
من قال عنه نَبَا[30]

السيف عاقلٌ ونبيلٌ أيضًا، ولهذا فهو يرفض أمر اليد التي تريد أن تبطش بواسطتِه بالناس، ويزري الشاعرُ إزراءً شديدًا على من ينتقد هذا العاقل النبيل، ويجعلهم أهلَ عارٍ لأنهم لم يقدّروه حقَّ قدرِه.

ومعاملة الشاعر للسيف مختلفة عن السهم، فالسهم يتوغّل في الأذى ويرفض الصفح، ولهذا يتجاوزه الشاعر، لكنّ السيف نبيلٌ كريم، من مظاهر نبلِه أنه يموت حسرةً في غمده إذا ما تُرِك واجبُ حملِه في مواطِنِ حملِه الواجبة:

لم يتركوا الأسياف في أغمادِها
إنّ السيوفَ
تموتُ في الأغمادِ[31]

ولهذا يميِّزُ الشاعرُ تمييزًا إيجابيًّا بين أدوات الكره، فلكلٍّ مقامٌ معلومٌ، وهذا يدُلّ على روحٍ إيجابيّة تحاول أن تجد الأمل في أقسى أدوات البطش والشدّة.

■ **المسدّس:**

ربما كان التعبير بالسهام أو السيف اتّكاء من الشاعر على الموروث الشعري الأدبي القديم، والإحالة على الرموز التاريخيّة مفيدٌ، لأنّ ما تراكم في الذهن بفعل السنين من العبث تجاهلُه بدعوى الحداثة مثلا، فالتاريخ أكبر دلالة من كل ما عداه، وقد تحتاج المعاني الجديدة إلى الزمن الطويل لتكون قادرةً على أداء المعنى الذي يراد لها، ولهذا كان السهم علامة غدر، والسيف علامة بطش، لا تحتاج أكثرَ من ذكرهما لينساب المعنى المراد في ذهن المتلقّي بفعل التراكم المعرفي الإنساني.

وقد يفرضُ الاقترابُ من المتلقّي أن يلجأ الأديبُ إلى استخدام الأدوات القريبة، فهي أيضا بفعل المشاهدة، ولرعب سَطْوتِـها الظاهرة، لها وزنٌ معنويّ ملموس، فالشاعر في هذا الديوان يفيد من الأمرين معا: من التراث التاريخي، ومن الأداة الحاضرة الظاهرة، ولهذا فهو يوظّف (المسدس) في سياق الحديث الحاضر، بل إن سياق المعاصرة والحديث المباشر تفرض اختيار هذه الأداة دون غيرها:

أتسألُنا عن حَالِنا؟! نَـتَـنَـفّسُ
ونجلِسُ كالأَطْفالِ
إنْ قيل: أَجْلِسُوا
ونهمِسُ إنْ شئْنا الكلامَ مخافةً
فعِنْدَ ارتِفاعِ الصوتِ
يَصْحُو المُسَدَّسُ[32]

المسدس هنا شخصٌ بغيض، يصحو وينام، يصحو لِـيَـمنعَ الفرحَ، وصَخَبَ الأطفال، وكفاك به من أداة رعبٍ حين يستحضر الشاعرُ الطفولة مرتين أثناء ذكره: الأولى مباشرة عندما قال: (ونجلس كالأطفال) والثانية تلميحا (عند ارتفاع الصوت).

■ **اللهب:**

لا يمكن للنار إلا أن تكون رمزًا للإحراق، وأيقونةً للعذاب، ولهذا فعندما يقرِّر الشاعر أن يشخِّصَها فإنّه يجعلها شخصًا له شهوةٌ وطلبات، ويختصر الشاعر بهذا التشخيص كثيرًا من الحديث، فمادام هذا شأنُها فلا وقت لديه لكي يُسْعِفَها بما تطلب وتشتهي:

فاطْوِ المكاتيبَ
لا وقتٌ لديَّ لكي
أَزُفَّ للنَّارِ
ما لا يشتهي اللهَبُ[33]

اللهب أو النار لها شهوة، وجميلٌ أنّه عبّر عن طلباتِها بالفعل (تشتهي)، لكنّ شهوتَها ليست لديه، بل ليس لديه وقتٌ لكي يزيد النار اشتعالا، لا وقت لديه لبثّ السموم، أو إفراغ الحقد، أو إسعافها بما ليس موجودًا عنده أصلا، واختيار الشاعر أن يجعل النارَ كالإنسان الذي يطلب ويشتهي مقاربةٌ معنويّة للحقد والكره والأذى في أشدّ صورِها إيذاءً (النار)

■ الحقد:

وإذا كانت السهام والسيوف رموزا، وظّفها الشاعرُ بحسب احتياجات القصيدة، فإنّه مع ذلك لا يجد مناصًا من الحديث المباشر الصريح عن معانٍ أخرى للكره أو البغض، فبها ينتقل إلى الحب، لكنّه عندما يذكرها يختار لها السياق الذي تُهزم فيه، وهزيمة الكره انتصارٌ للحياة والحب بالضرورة، وأيضًا لأن باب التحصين يبدأ بطرد المشاعر السلبية جميعا، ولهذا نجده يعيذ قلبه من الكره والحقد، يقول:

أُعيذُ قلبيَ
مِن حِقْدٍ يُساوِرُهُ
مهما يَكُن
بسهامِ الغدْرِ قد نُكِبا[34]

فالحقد في هذا البيت كأنه شخص يساور القلب ليدخل، والمساورة تحتمل الاحتيال إنْ أسندناها إلى المعنوي، وتحتمل المدافعةَ البدنيّةَ إنْ أسندناها إلى الماديّ، وكلاهما تشخيصٌ للكره الذي هو معنى مجرّد، فقد نفخ الشاعر فيه فأصبح شخصًا، له قدرة، وإرادة، وهو ماثلٌ أمام عينيه يحاول ويساور، وهناك أكثر من فائدة لتجسيد الشر = الحقد في صورة ماثلة، فإن خفاء أساليبه ودقّة مساربه، تحتاج إلى عين فاحصة تبرزه للمتلقّين، وكم مرة مثّل الشاعرُ لقومه الحقد شخصًا ظاهرًا، ودعاهم لهزيمته:

يكفي القليلُ من المحبّةِ بينَنا
كي تُهْزَمَ الأحقادُ
دون جِلادِ[35]

والحرص على هزيمة الحقد تبدأ من معرفته، ومن المعرفة التامّة أن يقيم الشاعرُ الحجّة على هذا الذي هو سبب دمار الشعوب، وسبب البغضاء والألم، فلا بدّ إذن من إحيائه شخصًا، ومحاورته، ومناظرته، لينتهي إلى البراءة منه ومن مسلكِه بل ومن معرفتِه أصلا:

ما قُلْتُ للحقدِ
قدْ هَيَّأْتُ مُتَّكأً
فهاتِ كأْسَكَ

شيءٌ منكَ فـيَّ صَحَا
لم أعرِفِ الحقدَ
لم أَحْمِلْ حقيبَتَه
وخاسِرٌ خاسِرٌ
في الحقدِ مَنْ رَبِحا[36]

الشاعرُ مهمومٌ بهذا (الحقد)، ومن يتأمّل رسائل الحب، والنبل، التي تحملها أشعارُه في هذا الديوان، وما قبله من الدواوين، لا يرى في هذا الهمّ الشعريّ غرابةً، فطريقه يمرّ بهزيمة الحقد، وإخراجه ماديًّا وروحيًّا من الوجود المعنويّ، بل ويكافح لإخراجه من الزمن المحتمل أصلا، ولهذا فإنّ دعوته تكون صريحة لهزيمته، كما في البيت السالف، وأحيانا يصوِّرُه شخصا له مكانٌ مخصوصٌ، وله دربٌ يسير فيه، وطريقٌ يدعو أتباعه للمضيِّ فيها، وهذا الشارع الحقديّ لا بد أن الشاعر حين صوّره وشخّص صاحبه (الحقد) سيجني من ذلك رسالة صفاء يدعو إليها:

فاخْتَرْ طريقَ الحُبِّ
واقْطفْ ضوءَهُ
أو كُنْ بدربِ الحِقْدِ
شوكَ قَتادِ[37]

■ **الجدب:**

التعبير بالضدّ طريقة تعبيرٍ جميلة، لأنّ قيمة الموجود تزداد عند الفقد، وتزداد النشوة بها عند الوجدان بالطبيعة، فربما لا يدرك المرء قيمة الشيء حتّى يفقده، ولهذا فالتعبير عن (الخِصب) الذي هو بشارة لا يكون موحيًا مؤثِّرًا إلا إذا سبق ذلك حديثٌ عن الجدب، لأن حلاوة الغيث تأتي بعد يبس الأرض، وهذه وسيلة الشاعر المزوغي للحديث عن ذلك الخصب الجميل الذي يحبُّه، وهو أصيلٌ في حياتِه المتخيّلة التي يرسمها:

لعلّ الذي
ليس يأتي سيأتي
فيغتسل الجدبُ حتّى النّماء[38]

ماذا يصبح الجدبُ عندما يغتسل؟ لا شك أنّ له من الناس خاصّيّة هي الاغتسال، ولم

يقل الارتواء، أو الشرَب، أو غير ذلك، هنا شعورٌ بأنه يعرف أن الجدب كبعض الناس، أو أنّ ضنك العيش الذي يعانيه بعضُهم، سيأتيه فرجٌ قريبٌ، معنى الجدب ألصق بالناس، لكنه معنى متحوِّلٌ، بل سريع التحوّل لأنه أورده مغتسلا، فلا يمكن للسوء إلا أن يكون عابرًا أو وسيلةً ضروريّةً لزرع الحب = النماء.

■ **الحزن:**

والحزن أخَفّ وَطْأةً من الحقد، لكنه –أيضًا– نقيضُ السعادة والفرح، وأشدّ من الحزن مبعثُه، فالإشارة للحزن معناها إحالةٌ على دواعيه وأسبابه، وكلُّ شيءٍ ليس منشأَه الحبُّ فهو يقع في الطرف الآخر = الكره، وهو معنى صعب، لكن أحيانا لا محيص عنه، فالاعتراف بالواقع جزءٌ من الحلّ.

يأخذ الشاعرُ محمد المزوغي (الحزن)، ويقيمه للناس شخصًا متحدّثًا، بل قبل ذلك متلبِّسًا بأذى الأسر والقهر، ليرسل شفرتَه التي تقول: إن العتقَ من الحزن حبٌّ أيضا:

كَمْ مَرَّةٍ قال حُزْنٌ
جاءَ يَأْسِرُني:
أنا الأسيرُ هُنا
قُلْ كَيْفَ أَنْعَتِقُ[39]

لم يجد الحُزنُ موضعًا في قلب الشاعر، فتحوَّلَ الآسِرُ إلى أسيرٍ، لدرجة أنه ضَجَّ من الآلام والأحزان التي وجدها قد سبقتْه، وضاق بها ذرعًا، فخاطب الشاعرُ طالبًا الخلاص، وهذه صورةٌ قاتمةٌ شديدة التعبير عن معاناة الشاعر وآلامِه.

وفي موضعٍ آخر يسجل الشاعرُ هذا الحزن الدائم البقاء، الدائب النهش في جسدِه، ليجسِّده ماديًّا في صورة السكّين بعد أن شخّصه في النص السالف شخصًا يحاوِر ويأسر:

مُذْ فَرّقَتْنا فِكْرَةٌ
مجنُونَةٌ
وأنا وحزني
اللَّحْمُ والسّكِّينُ[40]

والمزاوجة بين تشخيص الحزن أو تجسيده يفرضها سياق القصيدة، فكلما أراد الشاعر أن يتّكئ على المعنى اتكاء شديدا لجأ إلى التشخيص، وإذا أراد الشاعر قيمةً أقلّ لجأ إلى التجسيد.

خلاصة:

- التشخيص عند الشاعر محمد المزوغي جزءٌ من الصورة الفنيّة في شعره، يلجأ إليه لتقريب المعاني، وإظهارها شخوصا ماثلة للعيان خدمة للنصّ تارةً، وخدمة للمتلقّي تارةً أخرى.
- يأخذ الشاعر المزوغي من (الإنسان) الذي يريد أن يشخص المعنى إليه أبرز مظهر يلتصق بالمعنى، فأحيانا يكون: المشاعر التي يعطيها للمعاني؛ كالاكتئاب للشعر، وأحيانا يكون المظهر ماديًّا مؤلمًا كالجرح للشعر أيضا، وأحيانا يمنح ما ليس بعاقل فضيلةَ العاقل، كما منح التضحية للفراشات، أو يمنح الجماد صفة بيولوجية للإنسان كالصحو والنوم للمسدس مثلا، ... وهكذا
- يشخص الشاعر بعض الموجودات في الحياة حتى ليشعرك أنها هو، أو أنها جزء منه، أو نَفَسٌ من نَفْسه، وأكثر ما يبرز ذلك عند حديثه عن الشعر أو الورد خاصة.
- اقتراب المعنى من الشاعر ، أو وضوحه عنده، يزيد من وتيرة تشخيصه، أو شدة ملمح التشخيص
- الشاعر ليس مثاليا مغرقا في المثالية، كما قد يبدو، بل هو واقعيّ، جعل للحب منارا، وجعل منارا موازيا للتحذير من الكره والحق ومظاهرهما
- من مظاهر التشخيص عنده، تجاوز بعث الحياة عامة إلى الحياة العاقلة التي منحها النبل أيضا، كما في حديثه عن الفراشات التي تختار الضوء حبا، لإبراز قيمة التضحيّة في سبيل الحب أو المبادئ.
- وفي تشخيصه أيضا ليجعل المعنويّ له قدرة تتجاوز الحياة والعقل إلى صورة الإبداع والإيحاء به، كما في حديثه عن الشعر.

الهوامش

1 - ديوان (لا وقت للكره)، للشاعر محمد المزوغي، ص10، دار الساقية للنشر والتوزيع، بنغازي، 2018م، وبما أنّ الدراسة كلّها تقوم على هذا الديوان، فسأشير إليه في الهوامش الآتية بالديوان اختصارا.

2 - الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف، ط3،دار الأندلس، بيروت، 1983م، ص8.

3 - المصدر السابق نفسه، ص59.

4 - الرؤيا المقيدة، د.شكري عيّاد، مصدر سابق، ص3 .

5 - ما وراء اللغة، بحثٌ في الخلفيّات المعرفية، د.عبد السلام المسدّي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994م، ص156 .

6 - الشعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءاته، د.الطاهر أحمد مكي، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1986م، ص82.

7 - ما وراء اللغة، بحثٌ في الخلفيّات المعرفية، د.عبد السلام المسدّي، مصدر سابق، ص83.

8 - الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف، مصدر سابق، ص8.

9 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح الشيخ محمد عبده، والسيّد محمد رشيد رضا، ط2، دار المنار، القاهرة، ص33. .

10 - تطور الأدب الحديث في مصر، د. أحمد هيكل ، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1983م، ص333.

11 - الديوان: 112، التزمت كتابة الأبيات كما كتبها الشاعر في ديوانه، قصائده عمودية خليليّة، ولكنه لا يكتب بنظام الشطرين المتقابلين أو المتواليين، وإنما بنظام الأسطر الذي يُجزِّئ المعنى بحسب دفقة الشعور التي يريد إيصالها.

12 - هي انتصار الحصايري، وقد جعل الشاعر القصيدة باسمها

13 - الديوان: 90- 91

14 - الديوان: 71

15 - الديوان: 29، 30

16 - الديوان:72

17 - الديوان: 70

18 - الديوان: 30

19 - الديوان: 30

20 - الديوان: 31

21 - الديوان: 32

22 - الديوان: 69

23 - الديوان: 38

24 - ديوان (بعض ما خبّأ الياسمين)، محمد المزوغي، دار الساقية، بنغازي، 2013م

25 - الديوان: 51

26 - الديوان: 60

27 - الديوان: 56، 57

28 - الديوان: 8، 9

29 - الضمير يعود إلى الشاعر

30 - الديوان: 79

31 - الديوان: 35

32 - الديوان: 21

33 - الديوان: 74

34 - الديوان:69

35 - الديوان: 31

36 - الديوان: 22

37 - الديوان: 9

38 - الديوان: 23

39 -الديوان: 92

40 - الديوان: 79

المراجع:

1 - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح الشيخ محمد عبده، والسيّد محمد رشيد رضا، ط2، دار المنار، القاهرة.

2 - تطور الأدب الحديث في مصر، د.أحمد هيكل ، ط4، دار المعارف، القاهرة، 1983م.

3 - ديوان (بعض ما خبّأ الياسمين)، محمد المزوغي، دار الساقية، بنغازي، 2013م.

4 - ديوان (لا وقت للكره)، للشاعر محمد المزوغي، دار الساقية للنشر والتوزيع، بنغازي، 2018م.

5 - الرؤيا المقيّدة (دراسات في التفسير الحضاري للأدب) ، د.شكري عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978م.

6 - الشعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءاته، د.الطاهر أحمد مكي، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1986م.

7 - الصورة الأدبية، د.مصطفى ناصف، ط3،دار الأندلس، بيروت، 1983م.

8 - ما وراء اللغة، بحثٌ في الخلفيّات المعرفية، د.عبد السلام المسدّي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994م.