الملتزم في شعر مهند جمال الدين: دراسة أسلوبية دلالية في قصائد «زينب» و«يا قدس» و«الشهداء»

د. طيبة سيفي	أستاذ مشرف في قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة شهيد بهشتي
	t_seyfi@sbu.ac.ir
محمد رضا خضرى	أستاذ مشارك فى قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة شهيد بهشتي
	sr.khezri@gmail.com
م.م شيماء سالم كاظم الحسناوي	مديرية تربية ذي قار
	albhranyshma@gmail.com

• الملخص

يتناول هذا المقال ملامح الأدب الملتزم في شعر مهند جمال الدين، من خلال دراسة أسلوبية دلالية لثلاث قصائد مختارة هي: زينب، يا قدس، والشهداء. ويهدف البحث إلى الكشف عن آليات توظيف الرمز الديني، وقداسة المكان، وخطاب المقاومة في بناء نص شعري ملتزم، يتجاوز البعد الإنشائي إلى تأسيس رؤية فكرية واعية. اعتمد المقال المنهج الأسلوبي التحليلي، القائم على تفكيك

البنيـة اللغويـة والصـورة الشـعرية والمعجـم الـدلالي، وربطهـا بالسـياق الفكـري والالتزامي للنص. وقد خلص البحث إلى أن مهند جمال الدين يقدّم نموذجًا للشاعر الملتزم الذي يجعل من الشعر فعلًا رساليًا، تتداخل فيه العقيدة بالهوية، والرمز بالفعل المقاوم، ضمن بناء لغوي مكثّف ومشحون بالدلالة.

• الكلمات المفتاحية

الأدب الملتزم – مهند جمال الدين – الرمز الديني – الشعر المقاوم – التحليل الأسلوبي.

•Committed Literature in the Poetry of Muhannad Jamal Al-Din: A Stylistic-Semantic Study of the Poems “Zaynab,” “O Jerusalem,” and “The Martyrs”

•Abstract

•This article examines the features of committed literature in the poetry of Muhannad Jamal Al-Din through a stylistic-semantic study of three selected poems: Zaynab, O Jerusalem, and The Martyrs. The study aims to reveal the mechanisms of employing religious symbolism, the sanctity of place, and the discourse of resistance in constructing a committed poetic text that goes beyond mere rhetorical expression to establish a conscious intellectual vision. The article adopts a stylistic analytical approach based on deconstructing the linguistic structure, poetic imagery, and semantic lexicon, and relating them to the intellectual and commitment-oriented context of the text. The study concludes that Muhannad Jamal Al-Din presents a model of the committed poet who transforms poetry into a message-bearing act, in which belief intertwines with identity, and symbolism merges with resistant action, within a dense linguistic structure charged with meaning.

•Keywords :

•Committed literature - Muhannad Jamal Al-Din -Religious symbolism Resistance poetry - Stylistic analysis

• المقدمة

احتلّ مفهوم الأدب الملتزم مكانةً مركزية في الدراسات النقدية الحديثة، بوصفه أدبًا لا يكتفي بالجمالية الفنية، بل ينهض بوظيفة فكرية وأخلاقية، تتصل بقضايا الإنسان الكبرى، وفي مقدمتها الحرية، والعدل، والهوية، والمقاومة. وقد شهد الشعر العربي المعاصر حضورًا لافتًا لهذا الاتجاه، خاصة في البيئات التي عرفت الصراع والاحتلال والاضطهاد، حيث تحوّل النص الشعري إلى أداة وعي وموقف، لا مجرد تعبير ذاتي.

وفي هذا السياق، يبرز شعر مهند جمال الدين بوصفه تجربة شعرية واعية، تتكئ على المرجعية الدينية والتاريخية، وتعيد توظيفها ضمن خطاب شعري معاصر، يزاوج بين الجمالية الفنية والرسالة الفكرية. فالشاعر لا يستدعي الرموز الدينية بوصفها عناصر تراثية جامدة، بل يعيد إنتاجها بوصفها قوى فاعلة في تشكيل الوعي الجمعي، ومحرّكات للفعل المقاوم.

ومن هنا، تأتي أهمية هذا المقال الذي يسعى إلى مقاربة الأدب الملتزم في شعر مهند جمال الدين، من خلال تحليل ثلاث قصائد تمثل محاور مركزية في خطابه الشعري، هي: زينب بوصفها رمزًا دينيًا ثوريًا، ويا قدس بوصفها تجسيدًا لقداسة المكان المحتل، والشهداء بوصفها خطاب الفعل والاشتباك الواعي والتضحية من اجل العقيدة واختيار الآخرة إزاء الدنيا.

• مفهوم الأدب الملتزم

الالتزام لغةً:

يرجع مفهوم الالتزام في اللغة العربية إلى مادة «لزم»، التي تدل على الثبوت والملازمة وعدم الانفكاك، فيُقال لزم الشيءَ إذا داوم عليه وثبت ولم يبرحه. ويُفهم من هذا الأصل اللغوي معنى القصد والإرادة والاستمرار، لا المصاحبة

العارضة، وهو ما يمنح اللفظ بعدًا سلوكيًا وأخلاقيًا ضمنيًا، إذ يفيد تحمّل تبعات الملازمة والالتصاق الواعي بالفعل أو الموقف (ابن منظور (د.ت). 531/12).

الالتزام اصطلاحًا:

يُعرَّف الالتزام اصطلاحًا بوصفه موقفًا فكريًا وأخلاقيًا يتخذه المبدع تجاه واقعه، ينعكس في عمله الأدبي من خلال وعيه بوظيفة الكلمة ومسؤوليتها، دون أن يُفضي ذلك إلى إلغاء البعد الجمالي للنص. فالالتزام لا يعني إخضاع الأدب لخطاب أيديولوجي مباشر، بل يعني اندماج الموقف في نسيج العمل الفني ذاته، بحيث تصبح اللغة والصورة والبنية حوامل للرؤية والقيمة. وقد ذهب عدد من النقاد إلى أن الالتزام يتحقق حين ينجح النص في التأثير في وعي المتلقي ومساءلة الواقع مع الحفاظ على استقلاله الفني، وهو ما يجعل الالتزام وعيًا نقديًا لا شعارًا مباشرًا، وموقفًا جماليًا أخلاقيًا في آن واحد (مندور1971: 219)، (شكري2970، 15).

عُدّ مفهوم الالتزام من المفاهيم التي يتجذّر معناها في اللغة العربية قبل أن يتبلور بوصفه مصطلحًا نقديًا حديثًا. فالالتزام في أصلِه اللغوي مشتقّ من مادة «لزم»، وهي تدل على الثبوت والملازمة وعدم الانفكاك، إذ يُقال لزم الشيءَ إذا ثبت عليه وداومه ولم يبرحه، وهو معنى يفيد القصد والإرادة والاستمرار، لا العارض والمؤقّت. وقد أورد ابن منظور هذا المعنى مقرونًا بالدلالة السلوكية، حين ربط اللزوم بالفعل الواعي الذي يلتصق بالشيء عن اختيار، لا عن إكراه، وهو ما يمنح اللفظ بعدًا أخلاقيًا ضمنيًا يتجاوز الدلالة الحسية إلى دلالة قيمية (ابن منظور (د.ت)، 12/ 531) ومن هذا المنطلق، لا يدل الالتزام في اللغة على مجرّد المصاحبة، بل على تحمّل تبعات الملازمة، وهو ما يُفهم منه معنى المسؤولية والانحياز الواعي.

وانطلاقًا من هذا الجذر اللغوي، تطوّر مفهوم الالتزام اصطلاحًا ليعبّر عن موقف فكري وأخلاقي يتخذه المبدع إزاء واقعه، بحيث لا يكون الفعل الإبداعي

منفصلًا عن السياق الاجتماعي والتاريخي الذي يُنتج فيه. فالالتزام اصطلاحًا لا يعني إخضاع الأدب لأيديولوجيا جاهزة، ولا تحويل النص إلى خطاب مباشر، بل يعني وعي الكاتب بدوره، وإدراكه أن الكلمة فعل مؤثر يحمل تبعاته في الوعي الجمعي. وقد أكّد محمد مندور هذا المعنى حين رأى أن الأدب، وإن كان فعلًا جماليًا، لا يمكن أن يكون محايدًا إزاء قضايا الإنسان، وأن قيمة النص لا تُقاس بفرادته الفنية وحدها، بل بقدرته على التأثير في المتلقي وإيقاظ حسّه النقدي (مندور1971: 219-221).

وفي النقد الحديث، اقترن مفهوم الالتزام، في أحد مساراته، بما طرحه جان بول سارتر، الذي نظر إلى الأدب بوصفه فعلًا إنسانيًا مسؤولًا، يرى أن الكاتب يختار كلماته كما يختار مواقفه، وأن الكتابة، في جوهرها، ممارسة أخلاقية لا تنفصل عن الحرية. فالكاتب، بحسب هذا التصور، لا يملك ترف الحياد، لأن صمته ذاته موقف، واختياره للقول أو الامتناع عنه فعل ذو دلالة (سارتر1984: 27-30) سارترغير أن النقد العربي لم يتلقَّ هذا المفهوم بوصفه مسلّمة جاهزة، بل عمل على إعادة صياغته بما ينسجم مع الخصوصية الثقافية العربية، رافضًا اختزاله في الالتزام الأيديولوجي الضيق.

وفي هذا السياق، يشير غالي شكري إلى أن الالتزام في الأدب العربي لا يُقاس بدرجة المباشرة أو حدّة الشعارات، بل بقدرة النص على تحويل الوعي الاجتماعي إلى بناء فني متماسك، يكون فيه الموقف جزءًا من التشكيل الجمالي لا عنصرًا دخيلًا عليه (شكري، 1970: 15-18)، كما يؤكد أن المبدع الملتزم هو الذي ينجح في جعل القيم الإنسانية تتجلّى عبر الصورة والرمز والبنية، لا عبر الخطاب التقريري. ويتقاطع هذا الرأي مع ما ذهب إليه عبد العزيز حمودة حين نبّه إلى خطورة الخلط بين الالتزام بوصفه وعيًا نقديًا، وبين التوظيف الدعائي الذي يُفرغ النص من قيمته الفنية (حمودة1998: 44-47).

ومن جهة أخرى، يتسع مفهوم الالتزام في النقد العربي ليشمل البعد الحضاري والثقافي، إذ لا ينحصر في الموقف السياسي المباشر، بل يتصل بقضايا الهوية،

والدين، واللغة، والذاكرة الجماعية. وقد أشار عبد الله الغذامي إلى أن الالتزام الحقيقي يتجلّى حين تتحول الثقافة نفسها إلى موضوع مساءلة داخل النص، فيغدو الأدب مجالًا لكشف البُنى العميقة للخطاب السائد، لا مجرد أداة للانتصار له (ينظر: الغذامي1985: 186-190) وبهذا المعنى، يصبح الالتزام موقفًا نقديًا من الواقع، لا تماهيًا ساذجًا معه.

وعليه، يمكن القول إن الالتزام، لغةً واصطلاحًا، يقوم على ثنائية الوعي والمسؤولية؛ فهو في اللغة لزومٌ واعٍ، وفي الاصطلاح موقفٌ أخلاقيٌّ وجماليٌّ في آن، يضبط علاقة المبدع بنصّه وبعصره. ولا يتحقق هذا الالتزام إلا حين يندمج في نسيج العمل الفني ذاته، بحيث تصبح اللغة والصورة والإيقاع حوامل للرؤية، لا مجرد أدوات للتعبير عنها. ومن هنا، فإن دراسة الأدب الملتزم تقتضي النظر إلى كيفية تشكّل القيم داخل البنية الشعرية، لا الاكتفاء بتحديد المواقف المعلنة، وهو ما يمهّد منهجيًا لدراسة نماذج شعرية معاصرة، مثل تجربة مهند جمال الدين، بوصفها تجسيدًا فنيًا واعيًا لمفهوم الالتزام في سياق شعري حديث.

المحور الاول قصيدة زينب:

أوحت لي الشمسُ أنّ الشعرَ لن يُكتبُ
إلا إذا أسرجتْ قنديلَهُ زينبْ
إلا إذا نفختْ في طينهِ وهجًا
ووزّعتهُ إباءً في المدى يَصخَبْ
إن لم يكنْ شاهدًا يحكي شموخَ أسىً
من لبوةٍ عرفتْ كيف الأسى يغضبْ

(جمال الدين2023: 429).

يؤسس الشاعر في هذه الأبيات الثلاثة رؤيةً صارمة لفعل الكتابة الشعرية، إذ يجعل الإبداع مشروطًا بشرطٍ قيميّ لا فنيّ محض، حيث لا يولد الشعر من الإلهام المجرد ولا من الذات وحدها، بل من فعلٍ رمزيّ تمثله زينب. فالشمس،

بوصفها رمزًا للنور والكشف، تكتفي بالإيحاء، بينما يُناط الفعل الحقيقي بـ«إسراج القنديل»، وهو تركيب استعاري يجمع بين الهداية والاستمرار واليقظة، ويُسند إلى الرمز الزينبي بوصفه طاقة مولّدة للمعنى. ويتعزز هذا التصور عبر استعارة «نفخ الوهج في الطين»، التي تستدعي لحظة الخلق الأولى، لتُسقَط على فعل الكتابة، فيغدو الشعر كائنًا لا يحيا إلا إذا اقترن بروحٍ رسالية، وهو ما ينسجم مع تصور الالتزام بوصفه وعيًا بالمسؤولية الأخلاقية للكلمة (سارتر1948: 28)، ويحدّد الشاعر وظيفة هذا الشعر حين يشترط أن يكون «شاهدًا»، أي حاملًا لوعي الشهادة لا للزخرفة، وأن يحكي «شموخ الأسى»، في مفارقة دلالية تجمع بين الألم والسمو. وتبلغ الصورة ذروتها في تشبيه زينب بـ«اللبوة»، حيث تتحول الأنوثة من صورة بكاء إلى رمز قوة واعية تعرف كيف يتحول الأسى إلى غضب أخلاقي منضبط، وهو توظيف رمزي يرسّخ الطابع الالتزامي للنص دون مباشرة خطابية (شكري1970: 17).

وكيـــــفَ يَهـــــزمُ طغيانًـــــا يضـــــجّ بـــــهِ
حِقـــــدٌ دفـــــينٌ مـــــن الماضـــــي بـــــدا يُنصَـــــبْ
يعـــــيشُ منطفئًـــــا فـــــي تيهـــــهِ أبـــــدًا
ولـــــم يجْـــــد دونَـــــهُ إلاّ الفنـــــا مطلَـــــبْ
بـــــا كـــــربلاءُ امنحيـــــهِ مـــــن بطولتِهـــــا
شـــــدوًا عصـــــيًّا علـــــى الخِـــــذلان لـــــن ينضـــــبْ

(جمال الدين2023: 430).

ينتقل الشاعر في هذا المقطع من تحديد وظيفة الشعر إلى تشريح بنية الطغيان، إذ يُصوَّر بوصفه كيانًا تاريخيًا متوارثًا يتغذّى على «حقد دفين من الماضي»، لا قوة متجددة بذاتها. غير أن هذا الطغيان، على شدته، يُجرد من وهم الديمومة حين يُوصَف بالانطفاء والتيه، في إشارة إلى خوائه القيمي وفقدانه المعنى. ويقابل الشاعر هذا الفناء باستدعاء كربلاء بوصفها منبع البطولة، لا باعتبارها واقعة

تاريخية منغلقة، بل طاقة رمزية قادرة على إمداد الصوت الشعري بـ«شدوٍ عصيّ على الخذلان»، أي صوت ممتنع على الانكسار. وبهذا الربط، تتحول الذاكرة الدينية من مجال للبكاء إلى مصدر للفعل، ويتأكد أن الالتزام في النص ليس موقفًا انفعاليًا، بل وعيًا تاريخيًا وأخلاقيًا يربط الحاضر بالمثال القيمي الأعلى (مندور1971: 225).

وأيقظـــي نهـــره إذْ جـــفّ مـــن عطـــشِ
وقربـــي لنثـــاهُ ماءهـــا الاعـــذب
وانبتـــي مـــن صـــداها جـــذر قافيـــة
فـــي حقلـــه كـــي يضـــيء العمـــر أو يطـــرب
فلـــم يـــزلْ صـــوتُها تحـــدو بـــهِ مُـــدُنٌ
ولـــم يـــزلْ مطـــراً فـــي أرضـــها يُســـكبْ

(جمال الدين2023: 430).

يستكمل الشاعر في هذه الأبيات بناء الشبكة الرمزية المرتكزة على الماء بوصفه معادلًا للحياة والوعي معًا، إذ يستبدل الذات الإنسانية بصورة «النهر» ليجعل الجفاف حالة وجودية تمسّ جوهر الاستمرار. فالنهر هنا ليس عنصرًا طبيعيًا فحسب، بل كيان رمزي يدل على انقطاع المعنى والقيم، ويأتي فعل الأمر «أيقظي» ليحمل دلالة بعثية واضحة، تُخرج الرمز الزينبي من دائرة الإلهام إلى دائرة الفعل المؤثر. وتتعمق هذه الدلالة حين يُطلب «تقريب الماء الأعذب إلى نثاه»، في تشخيص يجعل النهر كائنًا حيًا يظمأ ويُسقى، وتتحول زينب إلى مصدر الصفاء والنقاء، أي إلى مرجعية أخلاقية تعيد للحياة نقاءها الأول، وهو توظيف ينسجم مع رؤية الالتزام بوصفه استعادة للمعنى لا تكرارًا للخطاب.

وتبلغ الصورة ذروتها حين تتحول القافية نفسها إلى «جذر» يُنبت من الصدى الزينبي، في نقلٍ واعٍ للشعر من مستوى الزخرفة الإيقاعية إلى مستوى الفعل الحيوي المنتج، إذ لا تعود القافية نهاية صوتية، بل أصلًا ناميًا في «حقل» الحياة.

ويكشف هذا التحويل عن وعي أسلوبي يجعل البنية الشعرية حاملة للرؤية، لا وعاءً محايدًا لها، وهو ما تؤكده الدراسات الأسلوبية التي تنظر إلى الصورة بوصفها آلية توليد للمعنى داخل النص (المسدي، 1991، ص 41). ويؤكد الشاعر استمرارية هذا الأثر عبر تكرار «لم يزل»، ليجعل من الصوت الزينبي قوة تاريخية فاعلة «تحدو المدن»، أي تقود الجماعة وتوجهها. وتأتي لفظة «يُسكَبُ» لتمنح المطر حركة فيض وانتشار، لا سكونًا واستقرارًا، فيغدو الأثر الزينبي فعل عطاء متجدد لا حالة استقرار نهائي، وهو فرق دلالي دقيق يجعل الرمز في حالة تدفّق دائم، ويعزز الطابع الالتزامي للنص الذي يربط القيمة بالفعل المستمر لا بالطمأنينة الساكنة (مندور1971: 225).

ولـــم تـــزلْ ثـــورةً فـــي الشـــام خافقـــةً
حتـــى لقـــدْ ضـــاق فـــي أشـــرارِها المهـــرَبْ
يـــا شـــامُ يـــا وردةً فـــي الطيـــبِ قـــد ذبُلـــتْ
لا تُحرقـــي خافقًـــا فـــي دربـــهِ متعَـــبْ
كـــونـي بزينـــبَ صـــوتًا لا يُقاوِمُـــهُ
جَـــورٌ علـــى غيـــرِ هـــذا الـــذلِّ لـــن يركـــبْ

(جمال الدين2023: 431).

يبلغ الخطاب في هذه الأبيات ذروة تحوّله من الرمز إلى الواقع السياسي المباشر، إذ تتحول زينب من طاقة إلهام كونية إلى معيارٍ أخلاقي لقراءة الحدث المعاصر، ممثلًا في «الشام». فالثورة هنا ليست فعلًا عابرًا، بل حالة «خافقة»، أي نابضة بالحياة، وهو اختيار دلالي دقيق ينقل الثورة من حقل الحدث إلى حقل الكائن الحي، بما يجعلها استمرارًا لا انقطاعًا. ويتعزز هذا المعنى بتقييد الخفقان بزمن الاستمرار «لم تزل»، في تأكيدٍ على ديمومة الفعل الثوري، لا بوصفه انفجارًا لحظيًا، بل مسارًا تاريخيًا، وهو ما ينسجم مع رؤية الأدب الملتزم التي ترى في المقاومة فعلًا ممتدًا لا ردّة فعل آنية.

ويُقابل هذا الامتداد الحيوي بصورة انغلاق الأفق أمام «الأشرار»، حيث يضيق المهرَب، في بناء تقابلي يجعل من الحركة الثورية فضاء اتساع، ومن الظلم فضاء اختناق. ثم ينتقل الشاعر إلى خطاب مباشر للشام، فيوظّف النداء بوصفه أداة حجاجية لا إنشائية، إذ تُشبَّه الشام بـ«وردة في الطيب قد ذبلت»، في صورة تجمع بين الجمال الأصيل والإنهاك، لا الفناء. ويكشف هذا التشبيه عن رؤية إنسانية عميقة ترى الخراب عارضًا لا جوهريًا، وهو ما يفتح أفق الإنقاذ بدل تكريس اليأس (ينظر: مندور1971: 227).

ويأتي فعل النهي «لا تحرقي خافقًا» ليؤدي وظيفة أخلاقية واضحة، إذ يحذّر من استنزاف القلب المقاوم في مسارات تُفضي إلى العطب لا الخلاص. والخافق هنا ليس فردًا بعينه، بل هو معادل رمزي للوعي الجمعي المتعب، وهو ما يجعل الخطاب موجّهًا إلى الجماعة لا إلى الفرد. وتبلغ البنية الدلالية ذروتها حين يشترط الشاعر أن تكون الشام «بزينب صوتًا»، في ربطٍ صريح بين الفعل الثوري والمرجعية القيمية، بحيث لا يكون الصوت مجرد صراخ، بل خطابًا أخلاقيًا لا يُقاوَم، لأن الجور – في هذه الرؤية – لا يستطيع الصمود أمام الحق إلا إذا ركب الذل، وهو ما يرفضه الشاعر رفضًا قاطعًا. وبهذا الربط، تتحول زينب إلى معيار تمييز بين ثورة واعية وثورة مستهلكة، وهو ما ينسجم مع التصور النقدي الذي يرى الالتزام موقفًا قيميًا يُضبط فنيًا عبر الرمز لا عبر الشعار ينظر: (شكري1970: 18)؛ (الغذامي1985: 189).

كـــــوني بهـــــا ولهـــــا حبًّـــــا ســـــما شـــــرفًا

فأنـــــتِ أنـــــتِ إلـــــى فردوسِـــــها أقـــــربْ

فلـــــن يعـــــودَ ربيـــــعٌ نحـــــو موســـــمِهِ

إلّا إذا أســـــــــرجتْ قنديلَـــــــــهُ زينـــــــــبْ

(جمال الدين2023: 431)

يختزل الشاعر في هذين البيتين خلاصة الرؤية التي بنتها القصيدة، فيحوّل الخطاب من توصيف الفعل إلى تقرير المعيار. ففعل الأمر «كوني» لا يحمل هنا طلبًا إنشائيًا، بل ينهض بوظيفة توجيهية تقويمية، إذ يشترط أن يتخذ الحب هيئة «شرف»، أي أن يرتقي من انفعال وجداني إلى قيمة أخلاقية مُلزِمة. ويتأكد هذا الارتقاء عبر التكرار التوكيدي «أنتِ أنتِ»، الذي يُحيل إلى تطابق الهوية بالفعل القيمي، لا إلى مجرد انتساب شكلي. وبهذا الربط، يغدو القرب من «الفردوس» قربًا معنويًا يتحقق بالالتزام القيمي، لا بوعدٍ غيبيّ منفصل عن السلوك، وهو ما ينسجم مع تصور الأدب الملتزم بوصفه ممارسة أخلاقية داخل التاريخ

ويأتي البيت الأخير ليغلق الدائرة الدلالية بإعادة تثبيت الشرط الأول الذي افتُتحت به القصيدة، حيث تُعلَّق عودة «الربيع»- رمز الخصب والتجدد-على فعل «إسراج القنديل الزينبي». ولا يحمل هذا الشرط معنى التكرار، بل وظيفة الخلاصة؛ إذ يُعاد تعريف الأمل بوصفه نتيجة وعيٍ قيميّ لا حركة طبيعية تلقائية. فالربيع لا يعود إلى موسمه بمرور الزمن، بل بإنجاز الفعل الأخلاقي الذي يوقظ المعنى ويُبقيه متقدًا. وبهذا البناء الدائري، تُحكم وحدة القصيدة، ويُثبَّت الرمز الزينبي محورًا بنيويًا تتساند حوله الدلالات من المطلع إلى الختام، في نموذج يبرهن أن الالتزام-حين يُدار فنيًا-يعزّز الجمالية ويمنحها أفق البقاء والتأثير (مندور1971: 228.).

فُضيت قراءة قصيدة «زينب» إلى تثبيت ملامح واضحة للأدب الملتزم في شعر مهند جمال الدين، إذ يتكشّف الالتزام فيها بوصفه بنية داخلية تحكم تشكّل النص من مطلعه إلى ختامه، لا موقفًا خارجيًا طارئًا عليه. فقد نجح الشاعر في تحويل الرمز الديني من استدعاء تاريخي إلى طاقة دلالية مولِّدة للقول، بحيث غدت شخصية زينب شرطًا لولادة الشعر، ومعيارًا أخلاقيًا لشرعيته، ومرجعية قيمية تحكم وظيفته. ويتجلّى ذلك عبر بناءٍ أسلوبي قائم على الشرط والدوران الدلالي، حيث يُعاد في الخاتمة تثبيت ما أُسِّس في المطلع، في حركة دائرية تؤكد وحدة الرؤية وتماسكها. كما أسهم توظيف المعجم الكربلائي، وصور العطش

والمطر والإنبات، في نقل المأساة من حيز البكاء إلى أفق الفعل، ومن الذاكرة الساكنة إلى الوعي المتحرك، وهو ما يجعل الألم في النص مصدرًا للكرامة لا علامةً على الانكسار. وتكشف القصيدة، في هذا السياق، عن وعيٍ أسلوبي دقيق يجعل من الإيقاع، والانزياح الشكلي، والنداء المباشر، أدواتٍ لإنتاج الدلالة، لا عناصر تزيينية منفصلة عنها. وبذلك تقدّم «زينب» نموذجًا للشعر الملتزم الذي يحافظ على توتره الجمالي، وفي الوقت نفسه ينهض بوظيفة أخلاقية وإنسانية واضحة، تؤكد أن الشعر، في تجربة مهند جمال الدين، ليس خطابًا للحنين ولا للمراثي، بل فعل شهادة وموقف، لا يُكتب ولا يعود ربيعه إلا إذا أُسرج قنديله بالوعي الزينبي (جمال الدين، 2023: 429-431).

المحور الثاني: قصيدة يا قدس:

ما زالَ يحفرُ عمرَنا البؤسُ وتَئِنُّ في أوجاعِها القدسُ
وتفيضُ في الأقصى كرامتُهُ ويعودُ ما أودى بهِ الأمسُ
ونرى فلسطينَ الإباءَ على ذُلٍّ وقد أضرى بها اليأسُ

يفتتح الشاعر هذا المقطع بحركة زمنية مستمرة يوحي بها التركيب «ما زال»، وهو اختيار أسلوبي يرسّخ دلالة الاستمرار ويمنع القارئ من تأطير المعاناة في زمن منقضٍ. فالبؤس لا يمرّ مرورًا عابرًا، بل «يحفر عمرنا»، في استعارة قاسية تحوّل الألم إلى فعل نحتٍ بطيء في الوجود الجمعي، لا في الوجدان الفردي وحده، وهو ما يمنح المعاناة بعدًا تاريخيًا لا نفسيًا فحسب (جمال الدين2023: 393). ويأتي إسناد الأنين إلى القدس ليُخرِج المكان من حيّزه الجغرافي الجامد إلى كينونة حيّة تشعر وتتألم، فيتحول المكان المقدس إلى ذاتٍ ناطقة بالوجع، وهو تشخيص دلالي شائع في أدب المقاومة حين يُستثمر المكان بوصفه حاملًا للذاكرة والمعنى لا إطارًا محايدًا للحدث (كنفاني1968: 25).

غير أن الشاعر لا يستقر عند أفق الألم، بل يقيم توازنًا دلاليًا دقيقًا حين يقابل الأنين بفيض الكرامة في الأقصى، في صورة تقوم على التضاد بين الجرح

والقيمة. فالكرامة هنا لا تُستعاد بوصفها ماضيًا مفقودًا، بل «تفيض»، أي تتجاوز حدود الاحتواء، في دلالة على أن القداسة لا تُلغى تحت وطأة القهر، بل قد تتكثف فيه. ويعزز هذا المعنى ربط الكرامة بالفعل الزمني «يعود»، حيث يستحضر الشاعر الماضي لا بوصفه زمنًا منتهيًا، بل بوصفه مخزونًا قيميًا قابلًا للاستعادة، وهو ما يجعل الذاكرة أداة مقاومة لا مرثية بكاء (مندور، 1971: 226) وتبلغ هذه الرؤية ذروتها في تشخيص فلسطين بوصفها «الإباء» ذاته، لا مجرد موضع للآباء، في تحويل الوطن إلى قيمة أخلاقية مجسّدة، مقابل تصوير الذل واليأس بوصفهما حالتين طارئتين «أُضري بها»، لا صفات جوهرية فيها. وبهذا البناء، ينجح الشاعر في نقل الخطاب من توصيف المأساة إلى مساءلتها، ومن تثبيت الألم إلى فتح أفق تجاوزه، وهو ما ينسجم مع مفهوم الأدب الملتزم الذي يرى في الشعر أداة وعي ومقاومة، لا تسجيلًا سلبيًا للانكسار ينظر: (شكري، 1970: 18)؛ (الغذامي، 1985: 187).

وخيولُ صهيونِ تُغذُّ ولم يتعبْ بها ظنٌّ ولا حدسُ
يا قدسُ يا شرفَ العروبةِ كم باعَ العروبةَ خائنٌ... رِجْسُ
يلتذُّ في رأسٍ لهُ جذِلً ما دامَ يبقى فوقَهُ الرأسُ

(جنال الدين2023: 393).

ينتقل الشاعر في هذه الأبيات من توصيف المعاناة إلى فضح آليات العدوان والتواطؤ معًا، إذ يُجسِّد الكيان المعتدي في صورة «الخيول» التي «تُغذّ»، وهي صورة حركية عنيفة تحيل إلى الاندفاع الأعمى والاستمرار القسري، بما يوحي بأن العدوان لا يستمد زخمه من شرعية أو قناعة أخلاقية، بل من قوة الدفع وحدها. ويتعزز هذا المعنى حين ينفي الشاعر عن هذا الاندفاع أي بُعد عقلي أو أخلاقي عبر قوله «ولم يتعب بها ظنّ ولا حدس»، في إشارة إلى غياب التفكير والضمير، وهو توصيف دلالي ينسجم مع خطاب أدب المقاومة الذي يُجرِّد العنف من أي قيمة عقلانية (كنفاني1968: 16).

ويتحول الخطاب بعد ذلك إلى نداء مباشر للقدس، حيث تُستدعى بوصفها «شرف العروبة»، لا باعتبارها رمزًا دينيًا فحسب، بل قيمة حضارية جامعة. ويُلاحظ أسلوبيًا أن الشاعر لا يكتفي بتسمية الخيانة، بل يُكثّفها في تركيب «باع العروبة خائن»، حيث يُجرَّد الخائن من أي توصيف ملطّف، ويُختَم الوصف بلفظة «رِجس»، ذات الحمولة الدينية والأخلاقية الثقيلة، بما يجعل الخيانة فعل تلوّث قيمي لا مجرد خطأ سياسي. ويكشف هذا التوصيف عن وعي نقدي يُحمِّل الداخل المتواطئ جزءًا من مسؤولية المأساة، وهو منحى بارز في الشعر الملتزم الذي لا يحصر الإدانة في العدو الخارجي وحده (ينظر: مندور1971: 227).

وتبلغ الصورة حدّها الأقصى في البيت الأخير، حيث يُصوَّر الخائن بوصفه كائنًا «يلتذ» بما في رأسه من سلطان زائف، ما دام الرأس قائمًا، في مفارقة مريرة تكشف انفصال اللذة عن الكرامة. فالرأس هنا معادل للسلطة الشكلية، لا للعقل أو القيم، وهو ما يحوّل الجسد إلى رمز لاستمرار الخيانة ما دامت أدواتها المادية قائمة. وبهذا التشكيل، ينجح الشاعر في بناء ثنائية حادّة بين قدسٍ تُستدعى بوصفها شرفًا، وخيانةٍ تُدان بوصفها رجسًا، في خطاب لا يكتفي بالرثاء، بل يمارس فعل المحاسبة الأخلاقية، وهو ما ينسجم مع تصور الالتزام بوصفه موقفًا نقديًا فاعلًا داخل النص، لا مجرد انفعال عاطفي، ينظر: (شكري1970: 18)؛ (الغذامي1985: 189).

أيـــنَ الـــذينَ تنمَّـــروا وبنـــا سُـــما بفـــيضِ دمائِنـــا دسّـــوا
صَـــدَقوا فقـــد بـــاعوكِ قبـــلُ ولـــم يُســـمَعْ لهـــم صـــوتٌ ولا حِسَـــرُّ
لكنّمـــا تَفْـــديكِ مدرســـةٌ فيهـــا الإبـــاءُ مـــا مثلُـــهُ درسُ

يفتتح الشاعر هذا المقطع باستفهام إنكاري «أين الذين»، وهو أسلوب حِجاجي ينهض بوظيفة المحاسبة لا السؤال، إذ يُستدعى الغائبون ليُدان غيابهم الأخلاقي قبل غيابهم الفيزيائي. ويُكثّف الشاعر فعل الإدانة عبر الجمع بين «تنمّروا»

و«دسّوا»، في صورة تُعرّي العنف اللفظي والمادي معًا، حيث تُبنى المواقف الزائفة على «فيض دمائنا»، لا على وعيٍ أو حقّ، فيتحول الدم إلى سلعة تُستثمر في صناعة المجد الكاذب. ويكشف هذا البناء عن نقد داخلي صريح يحمّل المدّعين مسؤولية تشويه القضية، وهو منحى ينسجم مع خطاب الأدب الملتزم الذي لا يكتفي بإدانة الخارج بل يفضح الانتهازية في الداخل.

ويأتي الإقرار «صدقوا فقد باعوك قبل» في مفارقة دلالية لافتة، إذ يُستعمل فعل الصدق ليُثبت فعل الخيانة، في تقابل يُبرز انقلاب القيم؛ فالبيع هنا ليس فعلًا اقتصاديًا بل فعل تنازل أخلاقي كامل. ويتعزز هذا الانقلاب بنفي الصوت والحِسّ، حيث يُسحب من الخائن أدنى مقومات الشهادة والوجدان، فلا يُسمع له «صوت» ولا يُرى له «حِسَر»، في إشارة إلى موات الضمير. غير أن الشاعر لا يغلق الأفق عند هذا الحد، بل يستدرك بـ«لكنّما»، لينقل الخطاب من الإدانة إلى البناء، حين يجعل الفداء صادرًا عن «مدرسة»، لا عن فرد أو شعار. فالمدرسة هنا معادل رمزي للمنهج والقيم المتراكمة، وتغدو «الإباء» فيها درسًا يُتعلَّم ويُورَّث، لا ردّة فعل عاطفية عابرة. وبهذا التحويل، يرسّخ الشاعر رؤية ترى في المقاومة وعيًا تربويًا طويل الأمد، لا انفعالًا لحظيًا، وهو ما ينسجم مع التصور النقدي الذي يربط الالتزام بالفعل الثقافي المستدام لا بالموقف الطارئ، ينظر: (مندور 1971: 228)؛ (شكري1970: 19).

فخذي بأيدي العاشقينَ فقدْ ... فاضتْ بهمْ في وجدِها الكأسُ
غرسوا الكرامةَ كي يظلّلَهمْ ... طولَ المسيرةِ ذلكَ الغرسُ
وبغزّةٍ وثبتْ شواهدُهُ ... وتكشّفَ المستورُ واللَّبسُ
فالنورُ لا تخفى بوادرُهُ ... والشمسُ تُشرقُ دونَها شمسُ

(جمال الدين2023: 394).

ينتقل الخطاب في هذه الأبيات من مقام الإدانة والمساءلة إلى مقام الاحتضان والبناء، حيث يتقدّم فعل الأمر «فخذي» بوصفه دعوةً جامعةً للفعل المشترك،

موجّهة إلى القدس بوصفها مركز الوجدان الجمعي. ولا يستدعي الشاعر «العاشقين» هنا بوصفهم أفرادًا حالمين، بل بوصفهم طاقة وجدانية فاعلة، إذ تتجاوز صورة العشق بعدها العاطفي لتغدو موقفًا أخلاقيًا، ويتكثّف هذا المعنى عبر صورة «فيض الكأس»، التي تحوّل الوجد من حالة داخلية إلى طاقة فائضة قادرة على الدفع والتجاوز. وتكشف هذه الصورة عن انتقال واعٍ من خطاب الشكوى إلى خطاب الامتلاء، وهو انتقال دلالي ينسجم مع رؤية الأدب الملتزم التي تجعل من الوعي العاطفي منطلقًا للفعل لا بديلًا عنه (ينظر: مندور1971: 228).

وتتعمّق هذه الرؤية حين ينتقل الشاعر من الفيض إلى الغرس، فيربط الكرامة بالفعل الزراعي الطويل الأمد، لا بالفعل الانفعالي السريع. فـ«غرسوا الكرامة» صورة تقوم على الاستمرار والتراكم، ويأتي التوكيد عبر تكرار لفظة «الغرس» في العجز ليُحكم الدلالة ويمنحها بعدًا زمنيًا ممتدًا، إذ لا تتحقق الكرامة دفعة واحدة، بل تظلّل أصحابها «طول المسيرة». وبهذا التشكيل، تتحول المقاومة إلى مسار أخلاقي تراكمي، وهو ما يتقاطع مع التصور النقدي الذي يرى في الالتزام مشروعًا ثقافيًا طويل النفس، لا ردّة فعل ظرفية ينظر: (شكري1970: 19)، (فضل 1997: 98).

ويأتي استدعاء غزة بوصفه شاهدًا حيًا على صدق هذا الغرس، حيث «وثبت شواهده»، في صورة حركية تؤكد أن الدليل لا يُستحضَر من الماضي فقط، بل ينهض من الواقع المعاصر. ويُلاحظ دلاليًا أن الشواهد لا تكتفي بالإثبات، بل تُسهم في كشف «المستور واللَّبس»، أي تفكيك الخطاب المضلِّل وإزالة الالتباس الأخلاقي، وهو ما يجعل الدم والحدث معًا أدوات كشف، لا مجرد وقائع مأساوية. ويكشف هذا التوظيف عن وعي نقدي يرى في التجربة الفلسطينية معيارًا لفرز المواقف، لا مجرد موضوع تعاطف (كنفاني1968: 19).

ويُختتم المقطع بحسمٍ دلالي واضح عبر ثنائية النور والشمس، حيث يُقرِّر الشاعر أن للنور بوادر لا يمكن إخفاؤها، وأن الشمس-بوصفها أعلى درجات الكشف- لا تُحجب بشمسٍ أخرى. وتنهض هذه الصورة بوظيفة تقريرية تُنهي الجدل وتغلق أفق الشك، فيتحول الأمل من وعدٍ مؤجَّل إلى حقيقة كاشفة. وبهذا الختام، يرسّخ الشاعر رؤية ترى في الحقيقة قوة ظهور ذاتي لا تحتاج إلى تبرير، وهو ما يمنح الخطاب الملتزم بعده اليقيني دون أن يفقد توتّره الجمالي (الجمال الدين، 2023: 394)؛ (الغذامي، 1985: 189)

واليـــومَ عُـــرسٌ حولَـــهُ رقصـــتْ دقّـــاتُ قلـــبٍ صـــانَها العُـــرسُ
مـــا ضـــرَّ لـــو تركـــوا الضـــغائنَ كـــي يمشـــــي إلـــــى أيّامِنـــــا الأُنـــــسُ
هـــل كـــان ثمّـــةَ مـــن يُفرّقُنـــا ويصـــونُ وهمًـــا مـــا لـــهُ أُسُ
والـــــدينُ وحّـــــدَنا بأمّتِـــــهِ فتألّقـــتْ فـــي وهجِهـــا القـــدسُ
لا فـــرقَ إن شـــحذَ اللظـــى عـــربٌ أو كـــان يحفـــظُ مجـــدَها الفُـــرسُ

(جمال الدين2023: 394).

ينقل الشاعر في هذا المقطع الخطاب من فضاء الألم والمواجهة إلى أفق الاحتفال الواعي، إذ يستهل بصورة «العرس»، وهي صورة تنطوي على مفارقة دلالية عميقة، لأن العرس هنا لا يُحيل إلى الفرح الساذج، بل إلى لحظة تطهّر جماعي يولد من قلب المعاناة. وتأتي «دقّات القلب» بوصفها عنصر الرقص، لا الأجساد، في إشارة إلى أن الفرح فعل داخلي مرتبط بالوجدان والهوية، لا مظهر خارجي عابر. ويتعزز هذا المعنى بتكرار لفظة «العرس» في الصدر والعجز، بما يمنح الصورة طابع الاكتمال والديمومة، ويجعل الفرح ذاته فعل صيانة للروح لا انفلاتًا منها.

ويعمد الشاعر بعد ذلك إلى تفكيك أسباب الانقسام عبر استفهامٍ تقويمي «ما ضرّ لو تركوا الضغائن»، وهو استفهام لا يطلب جوابًا بقدر ما يفضح عبثية الخصومة الداخلية. فالضغائن تُقدَّم بوصفها عائقًا أمام «مشي الأُنس» إلى الأيام، في صورة

تجعل الألفة مسارًا زمنيًا يحتاج إلى إزالة العوائق، لا أمنية معلّقة. ويتعمق هذا التفكيك عبر الاستفهام الثاني «هل كان ثمّة من يفرّقنا»، حيث تُختزل كل مشاريع التفريق في «وهمٍ ما له أُسّ»، أي بلا أساس معرفي أو أخلاقي، وهو توصيف ينسجم مع خطاب الأدب الملتزم الذي يُعيد الصراع إلى جذوره القيمية، لا إلى مظاهره السطحية (مندور1971: 229).

وتبلغ الرؤية وحدتها حين يُحسم الجدل لصالح الدين بوصفه عامل توحيد، لا أداة فرقة، إذ «وحّدنا بأمّته»، في نقلٍ واعٍ للدين من إطار الهويات الضيقة إلى فضاء الجماعة الإنسانية الأوسع. وتأتي القدس هنا بوصفها ثمرة هذا التوحيد، لا سببه فقط، إذ «تألّقت في وهجها»، في صورة تجعل المكان المقدس انعكاسًا لقيمة الوحدة لا موضوعًا للتنازع. ويُلاحظ دلاليًا أن الشاعر لا يُقصي البعد القومي، بل يتجاوزه نحو بعد حضاري أرحب، وهو ما يظهر بوضوح في البيت الأخير حين ينفي الفارق بين العربي والفارسي في حفظ مجد القدس. فالقيمة هنا تُقاس بالفعل لا بالانتماء، ويغدو الدفاع عن المقدس فعلًا إنسانيًا جامعًا، لا امتيازًا قوميًا مغلقًا. وبهذا الحسم، يقدّم الشاعر تصورًا التزاميًا ناضجًا يرى في القدس معيارًا أخلاقيًا للوحدة، لا ساحة صراع هويّاتي، وهو ما ينسجم مع الرؤى النقدية التي تؤكد أن الأدب الملتزم الحقيقي يتجاوز الاصطفافات الضيقة نحو أفق إنساني جامع ينظر: (كنفاني، 1968: 21)؛ (حنفي، 1998: 87)؛ (الغذامي، 1985: 190).

تخلص قصيدة «يا قدس» إلى بناء رؤية التزامية متماسكة تجعل من المكان المقدّس مركزًا أخلاقيًا تتقاطع عنده الذاكرة والمعاناة والفعل. فالقدس في هذا النص لا تُستدعى بوصفها جغرافيا منكوبة، بل بوصفها كائنًا حيًا يئنّ ويقاوم في آن، وتغدو قدسيتها مصدرًا لكرامةٍ تتجدد في الأقصى، ومعيارًا لفضح الخيانة وتعريتها لغويًا وأخلاقيًا. وقد أحسن الشاعر إدارة التوتر بين الألم والأمل، فزاوج بين صور البؤس والحفر في العمر، وبين صور الإنبات والغرس والنور، ليؤكد أن

المعاناة، مهما طال أمدها، لا تُلغي جوهر الإباء. ويتجلّى الالتزام في القصيدة عبر تسمية العنف دون مواربة، ومساءلة الغائبين والمتخاذلين، واستدعاء الرمز الديني بوصفه مدرسةً للتربية القيمية، لا مجرد ذكرى تاريخية، حيث يتحول الحسين إلى درسٍ دائم في العزّ والوقوف. كما ينهض النص بخطاب جامع يتجاوز الانقسامات العرقية، ليجعل من الدين إطارًا لوحدة الأمة، ومن القدس نقطة التقاء للفعل الأخلاقي المشترك. وبهذا التشكيل الأسلوبي والدلالي، تقدّم «يا قدس» نموذجًا للشعر الملتزم الذي يحافظ على كثافته الجمالية، ويؤدي في الوقت نفسه وظيفة الوعي والمساءلة، مؤكدًا أن قداسة المكان لا تُصان بالرثاء، بل بالفعل القيمي الذي يحفظ الكرامة ويصون المعنى.

المحور الثالث قصيدة الشهداء:

عندما يغفو في الضحى الشهداء
تلثمُ الأرضُ نحرَهمْ والسناءُ
عنها تغسلُ البطولةُ ذلَّا
وتغنّي على الدماءِ الدماءُ
سوف تهوي حناجرٌ ضلّ فيه
وطنٌ لا تصونُهُ الكبرياءُ

(جمال الدين، 2023: 393)

يفتتح الشاعر قصيدته بزمنٍ دالٍّ هو «الضحى»، وهو زمن الوضوح واكتمال الضوء، لينفي عنه النوم حين يتعلّق بالشهداء، فيؤسس بذلك رؤيةً ترى الشهادة حضورًا دائمًا لا غيابًا جسديًا، وهو توظيف زمني ذو بعد دلالي واضح يجعل الموت نفسه حالة يقظة. وتتعمق هذه الرؤية عبر الصورة الاستعارية التي تجعل الأرض فاعلًا أخلاقيًا حين «تلثم نحرهم»، حيث تتحول الأرض من حيّز مكاني إلى كائنٍ وفيٍّ يردّ الجميل، فيمنح الدم معنى السناء والرفعة، لا الفقد والانكسار،

وهو ما ينسجم مع توظيف المكان بوصفه عنصرًا دلاليًا حيًا في الأدب الملتزم (مندور1971: 222). ويُلاحظ أسلوبيًا إسناد فعل التطهير إلى «البطولة» بوصفها قوة فاعلة «تغسل الذل»، في نقلٍ دلالي يجعل التضحية فعلًا أخلاقيًا يعيد للذات الجماعية كرامتها، لا مجرد حدث مأساوي. ويبلغ الخطاب ذروته حين يربط الشاعر سقوط الحناجر بضياع الوطن الذي لم تحمه الكبرياء، في إحالة صريحة إلى أن انهيار الأوطان يبدأ بانكسار القيم، وهو من الثوابت الفكرية في خطاب الأدب الملتزم العربي (شكري 1970: 67).

كـــــم أرى خلـــــفَ صـــــوتِها ألـــــفَ صـــــوتٍ
يحمـــــــل الأمـــــسَ كـــــي يعـــــودَ الـــــوراء
وأرى القـــــــاتلين فـــــي الليـــــل ضـــــوءًا
مثلمـــــــا يقتـــــــلُ الربيـــــــعَ الشـــــــتاءُ
ويُعـــــــدّون جـــــــورَهمْ فـــــي محـــــــيطٍ
ملـــــــؤهُ المـــــــوتُ والأســـــــى والبكـــــــاء

(جمال الدين، 2023: 393)

ينتقل الشاعر في هذا المقطع من تمجيد فعل الشهادة إلى تفكيك خطاب القتلة، مستخدمًا أسلوب التكثير «ألف صوت» للكشف عن تعدد الذرائع التي تتخفى خلف خطاب واحد، في إشارة إلى تعدد الأقنعة الأيديولوجية التي تبرّر العنف ويحمل هذا الصوت «الأمس» في محاولة لإعادته، وهو تصوير دلالي يرى الطغيان فعلًا ارتداديًا يعيد إنتاج الماضي بدل التقدّم، وهو ما يلتقي مع رؤية كنفاني في ربط الاستبداد بإعادة تدوير التاريخ المأزوم (فضل، 1997: 100) وتبلغ المفارقة ذروتها حين يرى الشاعر القاتلين «ضوءًا في الليل»، في انقلاب دلالي يفضح زيف الخطاب الذي يتستر بشعارات النور والتقدم، بينما يمارس القتل، كما يقتل الربيعُ الشتاءَ في دورة طبيعية خالية من البعد الأخلاقي، وهو تشبيه قاسٍ ينزع عن العنف أي قداسة مدّعاة. وتكتمل الصورة باستعارة

«المحيط» الذي يُعدّ فيه الجور، بما يوحي بالشمول والاتساع، ويجعل الظلم منظومة خانقة لا فعلًا معزولًا، وهو ما يؤكد البعد البنيوي للنقد في القصيدة، لا مجرد الإدانة العاطفية.

والكراماتُ عندهم محضُ كذب والمواثيقُ كلُّها ادّعاء
غيرَ أنّ الرجالَ ضحّوا بعمرٍ ليروّي جدبَ الحياةِ الماء
هم بسيلِ الدماءِ من كلِّ صوبٍ. رُسُلٌ في رحيلِهِمْ، أنبياءُ (جمال الدين، 2023، ص 394)

يقيم الشاعر في هذا المقطع تقابلًا قيميًا حادًا بين الزيف والحقيقة، إذ يجرّد الخصم من كل قيمة أخلاقية حين يجعل الكرامات والمواثيق «محض كذب» و«ادّعاء»، في لغة تقريرية صارمة لا تحتمل المواربة غير أن هذا النفي لا يبقى في دائرة الإدانة، بل يُقابَل مباشرة بإثباتٍ مضاد يتمثل في «الرجال» الذين ضحّوا بعمرهم، لتتحول الدماء إلى ماء يروي جدب الحياة، في استعارة كبرى تنقل الشهادة من دائرة الفناء إلى أفق الخصب والاستمرار، وهو ما ينسجم مع رؤية مرتاض للرمز بوصفه مولّدًا دلاليًا يعيد إنتاج المعنى عبر التحويل (مرتاض 2002: 215) ويبلغ الرمز ذروته حين يُشبَّه الشهداء بالرسل والأنبياء، لا من حيث المقام العقدي، بل من حيث الوظيفة الرسالية، إذ يحملون رسالة الخلاص بدمهم، وهو توظيف واعٍ يجعل الشهادة خطابًا أخلاقيًا ممتدًا في الزمن لا حدثًا منغلقًا في الماضي.

هؤلاء الرجال ماتوا، ولكن لم يموتوا، فكلهم أحياء
وحدَهمْ أدركوا الخلودَ فراحوا. غدَهمْ يرسمونهُ كيف شاءوا (جمال الدين، 2023: 394)

تأتي الخاتمة في صيغة تقريرية مكثفة تحسم الرؤية التي بنتها القصيدة، حيث يُنقض الموت بالموت ذاته، ويُستبدل الفناء بالخلود، في انسجام دلالي واضح مع التصور القرآني للشهادة بوصفها حياةً لا تُدرك بالحسّ الظاهر، وهو ما يعمّق

البعد العقدي دون مباشرة خطابية، ويمنح الشاعر الشهداء سلطة المستقبل حين يجعلهم يرسمون غدهم كما شاءوا، في قلبٍ جذري لمنطق القهر، إذ لا يعود المستقبل ملكًا للقاتل، بل ثمرةً للتضحية الواعية، وهو تصور ينسجم مع فهم الأدب الملتزم بوصفه أدبًا يصنع الأفق لا يرثي الماضي (فضل1997: 102).

الخاتمة

فضي القراءة التحليلية لقصائد «زينب» و«يا قدس» و«الشهداء» إلى تثبيت ملامح واضحة للأدب الملتزم في شعر مهند جمال الدين، بوصفه التزامًا نابعًا من داخل البنية الشعرية ذاتها، لا خطابًا خارجيًا مفروضًا عليها. فقد كشفت هذه النصوص عن رؤية شعرية متماسكة تجعل من الرمز الديني، وقداسة المكان، وفعل الشهادة، ثلاث ركائز متساندة في بناء خطاب شعري واعٍ، يزاوج بين الجمالية الفنية والوظيفة الأخلاقية. ففي «زينب» يتحول الرمز الديني من استحضار تاريخي إلى شرطٍ تأسيسي لولادة الشعر، حيث تُربط شرعية القول بإشعال القنديل الزينبي، بما يمنح الكلمة بعدها الرسالي ويجعل الشعر فعل شهادة وموقف، لا ممارسة جمالية معزولة. أما في «يا قدس» فتتجسد قداسة المكان بوصفها قيمة أخلاقية وهوية حضارية، تُستدعى لمساءلة الواقع وفضح الخيانة، وتتحول المدينة إلى كائن حي يئنّ ويقاوم في آن، في خطاب يوازن بين الألم والأمل، ويجعل من المكان مركزًا للوعي الجمعي لا مجرد جغرافيا منكوبة. وتبلغ هذه الرؤية ذروتها في «الشهداء»، حيث تُقدَّم الشهادة بوصفها فعل حياة لا موت، وتُحوَّل الدماء من علامة فجيعة إلى طاقة إنبات وخلود، في إعادة تعريف للزمن والمستقبل، إذ لا يعود الغد ملكًا للقهر، بل ثمرةً للتضحية الواعية وقد أظهرت المقاربة الأسلوبية أن الشاعر يعتمد بنى لغوية فاعلة في ترسيخ الالتزام، من أبرزها كثافة الأفعال المضارعة التي تمنح النص حركة واستمرارية.كما يوظف النداء والاستفهام والنفي بوصفها أدوات حجاجية، ويعتمد الانزياح الاستعاري لنقل المعنى من الفقد إلى الفعل وأسهمت الصور الكبرى،كالعطش

والمطر والغرس والنور، في بناء شبكة دلالية تحوّل الألم إلى طاقة أخلاقية فاعلة، ويمكن القول في ضوء ذلك إن تجربة مهند جمال الدين تمثل نموذجًا معاصرًا للأدب الملتزم في الشعر العربي، حيث تتكامل المرجعية الدينية مع الوعي الإنساني.وبذلك يثبت هذا الشعر أن الالتزام، حين يُبنى فنيًا ويُدار أسلوبيًا بوعي، لا يحدّ من جمالية النص، بل يعمّقها ويمنحها قدرة على البقاء والتأثير.

النتائج

1. أظهرت الدراسة أن الأدب الملتزم في شعر مهند جمال الدين التزامٌ بنيويٌّ نابع من داخل التشكيل الشعري، لا موقفٌ خارجيٌّ أو خطابٌ مباشر، إذ تتكفّل اللغة والصورة والإيقاع بحمل الرؤية الأخلاقية دون الوقوع في الشعاراتية.

2. تبيّن أن الرمز الديني في قصيدة «زينب» يؤدي وظيفة تأسيسية للقول الشعري، حيث يتحول من استدعاء تاريخي إلى شرطٍ لشرعية الكتابة، وبذلك يغدو الشعر فعل شهادة وموقفًا قيميًا لا تعبيرًا وجدانيًا فحسب.

3. كشفت قصيدة «يا قدس» عن مركزية المكان المقدّس بوصفه كيانًا حيًا فاعلًا في بناء المعنى، إذ تتجاوز القدس كونها جغرافيا محتلة لتغدو معيارًا أخلاقيًا لقياس الخيانة والوفاء، ومركزًا للوعي الجمعي المقاوم.

4. أكدت قصيدة «الشهداء» أن الشهادة تُقدَّم في خطاب الشاعر بوصفها فعل حياة وامتدادًا للزمن، لا نهاية له، حيث تتحول الدماء إلى طاقة إنبات وخلود، ويُعاد تشكيل مفهوم المستقبل بوصفه ثمرة للتضحية الواعية

5. أبرز التحليل الأسلوبي اعتماد الشاعر على بنى لغوية فاعلة، من أهمها كثافة الأفعال المضارعة، وتوظيف النداء والاستفهام والنفي، بما يمنح النص حركة دلالية مستمرة ويعزز الطابع الحجاجي للخطاب الشعري.

6. أسهمت الصور الاستعارية الكبرى، مثل العطش والمطر والغرس والنور، في بناء شبكة دلالية متماسكة تنقل الألم من مستوى الرثاء إلى مستوى الفعل والوعي، وهو ما يعمّق البعد الإنساني للأدب الملتزم.

7. أثبتت الدراسة أن تجربة مهند جمال الدين تمثل نموذجًا معاصرًا للأدب الملتزم في الشعر العربي، يقوم على الموازنة بين الجمالية الفنية والوظيفة الأخلاقية، ويؤكد أن الالتزام لا ينتقص من شعرية النص، بل يمنحها قدرة أكبر على الاستمرار والتأثير.

• قائمة المصادر والمراجع

ابن منظور، محمد بن مكرم. (د.ت). لسان العرب. بيروت: دار صادر.

أبو ديب، كمال. (1987). جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر. بيروت: دار العلم للملايين.

أدونيس. (1996). زمن الشعر. بيروت: دار العودة.

الجمال الدين، مهند. (2023). قصائدي. ط1. بيروت: دار المحجة البيضاء.

الخطيب، عبد الكريم. (1995). القراءة التأويلية للنص الأدبي. الرباط: إفريقيا الشرق.

الغذامي، عبد الله. (1985). الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

العزاوي، فاضل. (2000). الروح الحية في الشعر العربي الحديث. دمشق: وزارة الثقافة.

الصكر، فاضل. (2005). الرمز في الشعر العربي الحديث. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

فضل، صلاح. (1997). أساليب الشعرية المعاصرة. القاهرة: دار الشروق.

كنفاني، غسان. (1968). أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948-1966. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
مندور، محمد. (1971). الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار نهضة مصر.
مرتاض، عبد الملك. (2002). في نظرية النقد. الجزائر: دار هومة.
المسدي، عبد السلام. (1991). الأسلوبية والأسلوب. تونس: الدار العربية للكتاب.
حمودة، عبد العزيز. (1998). المرايا المحدبة. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
حنفي، حسن. (1998). الدين والثورة. القاهرة: مكتبة مدبولي.
حسين، طه. (1963). حديث الأربعاء. القاهرة: دار المعارف.
درويش، محمود. (2009). في وصف حالتنا. رام الله: مؤسسة محمود درويش.
سارتر، جان بول. (1948). ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال. القاهرة: دار المعارف.
شكري، غالي. (1970). المنتمي: دراسة في أدب الالتزام. القاهرة: دار الثقافة الجديدة.
ياسين، عبد الجبار. (2010). الشهادة في الشعر العربي المعاصر. بغداد: دار الرافدين.