صورة الأقصى في شعر أيمن العتوم من خلال ديوانه:
(خُذني إلى المسجد الأقصى) أنموذجاً

الدكتور: فيصل حسين غوادرة

جامعة القدس المفتوحة

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن صورة الأقصى في شعر الدكتور أيمن العتوم، من خلال قصائده: (خُذني إلى المسجد الأقصى، ويا قلب أمتنا، وملحمة الأقصى)، وقد أظهر البحث الاهتمام الكبير للشاعر بالمسجد الأقصى والقدس وفلسطين، حيث تناول صوراً متعددة للمسجد الأقصى،جاءت ضمن عدة محاور، أهمها الصورة التاريخية للأقصى، ثم الدينية، وكذلك مكانته عند العرب والمسلمين، ثم أبرز معاناة الأقصى من جرائم الاحتلال التهويدية والتدميرية...إلى غير ذلك من محاور الصورة. كل هذه الصور أبانها الشاعر، وقد عاشت في عقله ووجدانه، واندغمت في حياته وسلوكه، ثم تحدثت عن الظواهر الفنية والبديعية في هذه القصائد، والتي أظهر الشاعر فيها اهتماماً واضحاً، فتحدثت عن الصورة الفنية المضيئة في قصائد الشاعر، وتناولت المكان والزمان، والطباق والجناس، والإيقاع والموسيقى، وكيف تمكن الشاعر من إيلاء اهتمامه بها، والتي انعكست في النهاية على الصورة الشعرية العامة للأقصى؛ لتكون أجمل صورة، في أصدق تعبير، وأنبل شعور.

Abstract: The objective of the present research is to detect the image of El Aqsa in the Dr. Ayman El Atoum poetry, through his poems: "Take me to the Aqsa Mosque, O my nation's heart, the Aqsa epic". The research has shown the great interest the poet devoted to El Aqsa Mosque, El Qods and Palestine, addressing the multiple images of the Al-Aqsa Mosque, which came within several axes, the most important is the historical picture of El Aqsa, then the religious, as well as its position among the Arabs and Muslims, then the most prominent one is El Aqsa suffering due to Judaization and destructive crimes of the occupation and other image facets... All of these images Ibanha poet, has lived in his mind and affection, and has integrated his life and behavior, this with regard to the first chapter. Yet, in the second chapter, I talked about artistic and creative phenomena in these poems, via which the poet showed and explicit attention. I talked about the artistic and luminous in poet's poems.

إن ديوان شاعر الأقصى (د. أيمن العتوم) [1] الذي أخذت منه هذه القصائد، ديوان عامر بالقصائد القدسية، والتي تحتاج إلى المزيد من الدراسات والتحليل والنقد، لعل في ذلك ما يضيء بعض الجوانب والمسارات التي يأمل الشاعر والمتلقي أن تنال حقها من الدرس والبحث والإبانة.

ظواهر فنية وبديعية

1. الصورة الفنية: الصورة الشعرية هي السمة المميزة للخطاب الشعري، وهي الحد الفاصل بين لغة الشعر ولغة النثر، ذلك بأن كثيراً من مكونات اللغة الشعرية قابلة للتغيير والتطور، ولكن الصورة تبقى المبدأ الثابت في القول الشعري[2]. وأجد شاعرنا قد كثف صوره الشعرية في قصائده قيد الدراسة، وكانت الصورة الشعرية التي عمل الشاعر على تركيبها وإبرازها، ما هي إلا إعادة إنتاج عقلية لتجربة عاطفية[3]، تكونت لديه من خلال شعوره الفياض، وحبه العظيم وشوقه للمسجد الأقصى المبارك. وقد لاحظ الجرجاني دور المعاني في تشكيل الصورة فقال: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش"[4].

تبين لي من هذا العرض أنه لا بد من الوقوف عند بعض الصور التي غصَّت بها أبياته الشعرية، لعلي أزيد من الإضاءة حولها؛ لإبرازها بطريقة أكثر وضوحاً وجاذبية، لقد ركز على الصلة التاريخية بين المسجد الأقصى وجبريل والملائكة والأنبياء والخلفاء والصحابة الكرام، ومن جاء بعدهم ممن حافظ عليه ودافع عنه، وجاهد من أجله. ثم ركز الشاعر على الدماء الزكية التي رَوَتْ المسجد الأقصى وساحاته المباركة، من دماء الأنبياء والصحابة والمجاهدين وسائر الشهداء، من خلال كل ذلك، أجد الشاعر يعمد إلى غرس بعض الصور ذات الدلالات الكبيرة، كالصورة التي وضعها لليهود عندما شبههم بالقرود، وذلك في لوحته الأولى من قصيدته (ملحمة الأقصى): {**إن تك اليوم على أيْدي قُرود الأرْض تُنْحَر**}[5]، وهذه الصورة مستوحاة من قول الله عز وجل: (**فلما عتوا عما نهوا قلنا لهم كونوا قردة خاسئين**).[6]

كما أجده في لوحته الثانية[7] يصور الحق بأنه لا يعود إلا بالسيف والرشاش، مازجاً بين آلة القتال القديمة والحديثة، على اعتبار أن السيف صالح لكل زمان ومكان، ثم يصور عطش ابن الوليد لدماء الروم، وعيش صلاح الدين وبيبرس على إرث الجهاد الذي ورثوه عن أسلافهم المجاهدين، ولعل الشاعر هنا يعمد إلى ذكر صورة الدم التي رَوَتْ أرض الأقصى في لوحته الثالثة[8]، وقد كررها كثيراً في ديوانه، كذلك ذِكره لصورة صوتية عندما قال في اللوحة الثالثة أيضاً[9]: (**أصخ مرهفاً تسمع لصدق خطابه**). إن مثل هذه الصورة ربما اعتمد عليها الشاعر ضمن فلسفته الفنية الخاصة به، والتي تركز على الحواس في إيصال المعرفة والصورة؛ لأنه يعتبر أن "الحواس منافذ للمعرفة، وبها نرى الأشياء ونسمعها ونشمها ونذوقها ونلمسها، فتنطبع صور المحسوسات في الذهن وتتولد منها الأفكار"[10].

أما عن الصورة الدينية للأقصى، فأجد الشاعر يركز على مكانة الأقصى الدينية، فهو أولى القبلتين وثالث الحرمين، وهو الذي صلّى فيه النبي –عليه الصلاة والسلام- بالأنبياء

إماماً، وهو الذي يمثل عقيدة الأمة الإسلامية كافة، إلى غير ذلك. ويبدو أن الشاعر قد وضع في هذا المحور الكثير من الصور الفنية المعبرة والدالة، فمثلاً يأتي في لوحته الأولى[11] بقوله:

واخلع فؤادك بالوادي المقدس كي يقبل الأرض من شوق ومن نهم

أجد الشاعر قد استوحى هذه الصور من قوله تعالى: **(إني أنا ربّك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى)**[12]. والشاعر يكرر مثل هذا اللون من الصور، وتعد الصورة الفنية المستوحاة من القرآن الكريم، وعلى سبيل التناص، كالأداة الفنية المتميزة في التعبير والإبلاغ بما تتمتع به من حركة وحياة، وبما تمتاز به من قوة التأثير في المتلقي[13]. ثم يعمد الشاعر في لوحته من قصيدته(يا قلب أمتنا) [14]إلى تصوير التأثير النبوي في المسجد الأقصى عبر مجموعة من الصور المؤثرة، مازجاً فيها بين المعنوي والمحسوس بخياله المتوقد، وبريشة الفنان المبدع، "فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية"[15]. ومن هذه الصور: الأنوار شعت من نور جمال الأقصى وبهائه، ولسجوده -عليه الصلاة والسلام- فيه أزهرت الأزهار(صورتان لغويتان)، وتمايلت الأحجار لمشيه عليها طرباً(صورة حركية معنوية)، وتحدثت الطيور لدعوته لها(صورة صوتية)، وأصبح الهواء عطراً معطاراً(صورة شمّية)، ثم صورة صلاته عليه السلام بالأنبياء في ساحه، وصورة ميل القلوب نحوه، وصورة رغبة الشمس وأمنيتها لو هوت شوقاً (صورة معنوية نفسية)، إلى غير ذلك. كل ذلك تجمع في مخيلة الشاعر ليقدم لنا لوحة فنية جميلة بشكلها العام، وبمفرداتها المنوعة. والتفاتة الشاعر إلى توظيف مثل هذه الصور سبقه إلى ذلك الجرجاني عندما التفت إلى دراسة الصور الحسية بأنواعها كاللون والهيئة والصوت والذوق واللمس[16]، وإن كان قد أضاف إليها شاعرنا الصور النفسية والمعنوية.

وسأتحدث عن صورة أخرى، مأخوذة من لوحته من قصيدته(ملحمة الأقصى)[17]، حيث عرض الشاعر بطريقة تعبيرية فنية جميلة، بدأها على شكل العرض التصويري الوصفي، جامعاً بين الحديث النبوي والقصة، عندما قال:

شدّت الأمة للكعبة والبيت الرحال

سائرات في جلالْ

فقد استوحى الصورة الأولى من الحديث النبوي الشريف: عندما قالﷺ: "لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: إلى المسجد الحرام، وإلى المسجد الأقصى، وإلى مسجدي هذا"[18]، فاستوحى الشاعر من الحديث النبوي شد الرحال إلى البيت الحرام، وفي السطر الشعري الثاني جاء به الشاعر على طريقة السرد الدرامي القصصي، واصفاً فيه هيئة السير

بهدوء واحترام. ثم يتساءل الشاعر مذكراً الأمة الإسلامية، ومنكراً عليها تقاعسها عن النفير والجهاد، بعدها يدخل الشاعر في صورة حوارية قصصية بين النبي –عليه السلام- والناس، مظهراً الشاعر من خلالها المكانة الدينية للمسجد الأقصى المبارك، وبأن الشهداء ومن يدافعون عن الأقصى هم في جنان الخلد يوم القيامة.

وإذا ما عرضنا إلى محور الاعتداءات اليهودية على المسجد الأقصى، نجد الصور تزدحم في كل لوحة من لوحات هذا المحور، فمثلاً في اللوحة الأولى[19] لوحة الجراح والقتل، التي قام الصهاينة بها، وما زالوا ينفذونها ضد أبناء الشعب الفلسطيني الأعزل، يتحدث في مطلعها عن صورة الجرح الكبير الذي أصاب فلسطين بفعل الاحتلال، والذي لا يلتئم، وشبهه بالورم السرطاني، وبعد الصورة العامة هذه يأتي إلى الصورة التفصيلية لجرائم الاحتلال؛ لأن الصورة عند شاعرنا، هي تلك الصورة التي "تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن، وهي توحيد لأفكار متفاوتة"[20]. ولذا ففكر الشاعر وعاطفته منصبان في هذه اللوحة على جرائم الاحتلال التي تهز المشاعر، فصواريخ المعتدين سحقت الأطفال الأبرياء، حقداً وانتقاماً بدون أن يتمكن آباؤهم من حمايتهم:

وسقط جريحاً وقد خط بدمه:

وخط بالجرح فوق الأرض من دمه (فدى فلسطين كل العرب والعجم)

ويتشبث الطفل بالحياة وأنفاسه لاهثة:

تشبث الطفل والأنفاس لاهثة عن موج موت خلال الوجه ملتطم

لعل خيط أمل ينقذه:

لعل خيط حياة سوف ينقذه أو صرخة في سماء الموت والعدم

فصاح رعباً وغام صوته:

فصاح والرعب يمشي ملء أضلعه أبي حبيبي وغام الصوت في الغمم

وصية الطفل الجريح:

أنا سأقضي دفاعاً عن حمى وطني فإن أنم ميتاً فلا تنم

هدية العيد لوالدته:

وعد إلى البيت واحملني لوالدتي هدية إن هذا العيد عيد دم

حق الشهيد زغاريد:

وإن بكت حرقة فامسح مدامعها حق الشهيد زغاريد بكل فم

فأي صور متلاحقة معبرة رسمتها ريشة هذا الفنان الشاعر، أعظم تعبيراً عن مأساة الطفل الفلسطيني ومعاناته من هذه الصور؟ ولعل الشاعر هنا جعل من الصورة أداة الخيال ووسيلته ومادته المهمة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه[21]. وقد اعتمد

الشاعر في تحريك صوره هنا على ما بثه فيها من الأفعال على اختلافها، فتارة يحركها بالماضي، وأحياناً بالمضارع، وأخرى بالأمر، والتنوع في الأفعال يعطي الصورة حركية وفاعلية مؤثرة. ويبدو أن الشاعر يلجأ إلى التشبيه في صوره؛ لأن الوظيفة الأصلية والأساسية للتشبيه هي التصوير والتوضيح، وذلك بالانتقال من شيء إلى شيء آخر يشبهه ويشاكله، يعبر به الشاعر أو الكاتب عن معنى في نفسه، وكلما كان أبعد وأغرب كان أروع وأجمل[22]. وهذا ما نلحظه من الصورة السريعة التي ذكرها للصهاينة وقطعان المستوطنين عندما وصفهم كالذئاب والكلاب في الغدر والاعتداء والخديعة، وذلك في لوحته التي يقول فيها:[23]

وعدتْ عليك ذئابهم وكلابهم وتناهشَتك النّابُ والأظفارُ

وما يزيد من جمال الصورة وبشاعة تأثيرها قوله: (وتناهشتك): وهو فعل ماضٍ على وزن تفاعل، مزيد بالتاء والألف؛ ليدل على التباطؤ في النهش وزيادة في الألم، والاستمرار والتواصل في الاعتداءات، مستخدماً (الناب والأظفار)، للدلالة على الآلات الحادة القاطعة النجسة التي يستخدمها المعتدون في ممارستهم وعدوانهم.

وضمن المحور ذاته، وفي قصيدته(ملحمة الأقصى) يأتي الشاعر بصورة درامية تمثيلية حركية يجعل الشاعر المتلقي وكأنه ينظر إلى المشهد أمامه واقعاً مصراً، وذلك من خلال لوحتيه[24] عندما يبدؤها بقوله:

ها أراهم نزلوا

....

وقوله: ها أراهم

هدموا أبوابه

حطموا أسواره

حيث بدأ اللوحتين بِ(ها) للتنبيه، متلوة بفعل (أراهم)، متلوة بالأفعال: (نزلوا، هدموا، حطموا،...) وكأن الإنسان القارئ (المتلقي) يشاهد الصورة على أرض الواقع، شاهدهم عندما نزلوا كالمجانين في ساحات الأقصى، وبأيديهم الأبواق لإقامة هيكلهم المزعوم، ثم يشاهد عملية الهدم للأبواب وتحطيم الأسوار، وبناء الأنفاق... هذه الصورة البصرية التي حولها الشاعر إلى مشهد مرئي تدل دلالة واضحة على مقدرة الشاعر التصويرية، والتي تؤدي في النهاية إلى زيادة القدرة التأثيرية لها عند متلقيها.

وحول صورة موقف العرب والمسلمين من الأقصى، أكتفي باللوحة المأخوذة من قصيدته(ملحمة الأقصى)[25]،والتي تحدث فيها عن جري العرب والمسلمين خلف السلام الخادع الذي أملوا أن يحصلوا عليه مع اليهود، ولكنه سلام لا حقيقة لوجوده؛ لأن اليهود لا

يريدون السلام ولا يفكرون به، والشاعر يشبه السلام الذي يسعى إليه العرب بأنه كالسراب الخادع الذي لا وجود للماء فيه، والسلام كذلك لا حقيقة ولا وجود له، ثم يصور الشاعر طريق السعي إلى السلام بأنه طريق الذل والخزي والعار؛لأن العرب والمسلمين -وهم الأعز والأقوى- أصبحوا يستجدون السلام ممن لا يريده، وصورنا الشاعر هنا بأننا كالزبد لا فائدة منه، وكالملح الأجاج الذي لا يرتوى منه، وكالغثاء لا جدوى منه.

وحول صورة المقاومة والجهاد والدفاع عن الأقصى يكثف الشاعر صوره في كل لوحة من لوحاته الشعرية، والشاعر في أولى لوحاته هذه[26]، يرسم لنا مشهداً من التضحية والفداء؛ ولأن الموضوع هو موضوع الجهاد والدفاع عن الأقصى، فلا غرابة أن يبدأ الشاعر في كل بيت من أبيات هذه اللوحة بفعل أمر، يشتمل على المعنى نفسه الخاص بالموضوع، فأجد الشاعر يحشد فيها من الأفعال الأمرية (لا تبرح، داهم، والتحم، وانقش(في بيت واحد)، واقبض، وخلّ، وجابه، وغنّ، حلق، ولا تدع، واخلع)، وكل فعل منها يتبعه سلوك وحركة يغوصان في أعماق صورة فنية نسجها الشاعر مأمورة بأمر الفعل المذكور. فصورة الصمود المتمثل بالالتحام مع القدس والنقش على بوابة الحرم بدم الشهيد، وصورة القبض على جمر الصبر والتضحية تضيء عزة الأمم وفخارها، وصورة مجابهة الموت... والغناء للقدس، والتحليق كالصقر، ومحاربة اليهود حتى لا تترك أثراً... واخلع الفؤاد ليسكن في القدس... كل ذلك يكوّن في النهاية الصورة العامة للمشهد المقاوم ضد المحتل الغاصب. ثم يصور في لوحة أخرى[27] الراكضين خلف السلام بأنهم يحلمون بترويض الذئاب(اليهود)، فهؤلاء لن يفلحوا؛ لأنهم يكونون كمن يضع الذئب وسط الغنم ليأكلها؛ لأنهم كالأفاعي وإن أغراك ملمسها، ويكمل الشاعر الصورة بأنه ليس لهم إلا صليل السيوف والجهاد والمقاومة والقوة. ويستمر الشاعر في عرض لوحاته في سياق محوره هذا، كلها جاءت تبين فزع العرب إلى السلام، وخذلان اليهود لهم في ذلك، كما تظهر هذه الصور المتتابعة والمتكاملة بأن القوة والجهاد والمقاومة والتضحية هي السبيل لتحرير فلسطين، ونزع الأقصى من تحت عبوديتهم وطغيانهم واحتلالهم، وأكتفي بما عرضت لأن التفصيل فيها يطول لما فيه من متعة وجاذبية.

و حول صورة الأقصى في عين الشاعر، أجد الشاعر يركز في صوره هذه على الخطاب المباشر، كما في لوحته[28] من قصيدته(يا قلب أمتنا)، أو بلسان المتكلم المفرد، كما في لوحتيه[29][30] من قصيدته (ملحمة الأقصى)، وضمير الغائب المفرد، والمخاطب المفرد، كما في لوحته[31]، وضمير المخاطب المفرد في لوحته الأخيرة[32]، ففي الأولى يقدم الشاعر مجموعة من الصور المتلاحقة، فقصائده الشعرية كالقلائد في نفاستها، ومكانة الأقصى ستبقى كالكوكب المنير فيه عزة وشموخ، والذين سيحررون الأقصى هم جيش الصباح الذي يقوده الأحرار رغم

الظلام وحلكة الدجى، وفي اللوحة الثانية يبدأ بصورة تجسيمية للصمت(جدار الصمت) مع صورة للأفاعي الزاحفة على جدار الشاعر، وهنا في قول الشاعر(وعلى جداري تزحف الحيّات) فيها تأويلات متعددة عما قصده بقوله: جداري.. وكذاك الأمر في قوله: (أنا رمزكم إن ضلّت الغايات). ثم يقول مصوراً –وعلى لسان الأقصى-: (أنا شمسكم، أنا بدركم)، والصورة في قوله: (أنا فلذة.. أإلى الذئاب تسلم الفلذات؟) ويصور أيضاً بقوله: (أنا غادة... فتلقفتها أكلب وعداة..) وفي اللوحة الثالثة يأتي بصور تأويلية أخرى كقوله: (ويسيل دمع التين والزيتون، ويرق قلب من حجر، فؤاد الصخر، ظلام الصمت)، وهذه الصور عندما نؤولها نأتي بصور فنية جميلة. وفي اللوحة الثالثة يبدأ بصورة تشبيهيه؛ لأن التشبيه من الخصائص الفطرية في الإنسان، وعملية أساسية في التفكير من حيث الإدراك والتأليف، وهو من أوليات الصور البيانية في النشأة التاريخية، فهو يسبق وجود المجاز والكناية زمنياً، ولذا شاع في تراث العرب شعراً ونثراً[33]. ولذا فالشاعر يشبه رمل تراب الأقصى بفتيت المسك، ثم يأتي بصورة فيها جمال وتعبير عند قوله: (قطر الندى والأقحوان نوره، وماء الغمام) كلها اجتمعت لتظهر الأقصى بمظهر الجميل الطهور، ثم صور الجرح النازف كالغيث الهاطل، وصورة الورد كالخضاب، إضافة إلى صورة الزيت الذي يسرج قناديله، والسيف الذي يرد المعتدي.

وفي اللوحة الأخيرة يعمد الشاعر إلى صور تجسيمية تحتاج إلى تأويلات، منها قوله: (على كفيك تخضر تباشير الحياة). ثم التركيز على حضور المسجد الأقصى في نفوس المسلمين، وعلى رسوخ طهارته، ونجاسة المعتدين، وبأنه أرض المعراج النبوي، وبأنه الصبح والشمس اللذان يبددان حلكة الظلام.

2. المكان: للمكان أهمية كبرى في حياة الإنسان وفكره وثقافته، ولكل إنسان أمكنة يحبها ويألفها، ويشتاق إليها، فمن صفات المكان "أنه يملك جاذبية في أغلب الأحيان؛ وذلك لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[34]، وفي الشعر، يعد "الشعر الجاهلي من أقدم الأشعار التي حفلت بالتجربة المكانية متجلية في الوقوف على الطلل"[35]، وتتفكك بنية اللغة الشعرية إلى صور مكانية مرتبطة ببنية ذات دلالة موحية، ويقصد بذلك "العنصر المكاني، أو المفردة المكانية التي جاءت في سياق شعري لتدل على مكان أليف، أو المكان الذي نحبه، ونتطلع إلى تحقيقه أو عودته"[36]. وأجد الشاعر د. أيمن العتوم قد ركز على المكان في شعره، وتتشكل لوحة المكان في قصائده كما يلي:

قصيدة (خذني إلى المسجد الأقصى): {القدس، الحرم، أرجائها، حواجزها، أثراً، الوادي المقدس، صخرتنا، هيئة الأمم، مؤتمر، أضلعه، وطني، البيت، مدامعها، المسجد

الأقصى، ساحته، بابه، الأرضين، السموات، القلب، أوطاني، نواصي الخيل، الساح، حطين، ساحة الحرم}. وفي قصيدته: (يا قلب أمتنا) نجد: {ساحك، قبلة الإسلام، ثالث المسجدين، ثراك، جبهة أحمد، أحجاره، ساحاته، السموات، الأرض، زاوية، شبر، القلوب، المسجد الأقصى، الفؤاد، قدسك، الأسوار، دار، قلب أمتنا، ساحاتك، الأنفاق، هيكلهم، أكتافهم، طريق المصطفى}. وفي قصيدته: (ملحمة الأقصى) نجد: {القلب، أنهراً، دجلة، الفرات، جدار الصمت، جداري، ساحاتي، مآذني، قبابي، جرحي، السماء، الهضاب، فؤاد، جرحي، أسماع، القلب، كراسٍ، مؤتمرات، وطني، بلاد، أقصاي، كيانات، السيل، جرح، فؤادي، عيون، جرح، ساحات، الهيكل، المسجد الأقصى، أبواب، أسوار، الأنفاق، جدار، قلبنا، أقصى، أرضاً، مسجد، السماء، سماها، اليرموك، يعبد، أحراش، المسجد الأقصى، ساحته، أعشاش، أرض، شبر، ساحه، الكعبة، البيت، القدس، المسجد الأقصى، جنان الخلد، البيت الحرام، القدس،بوابة الجنة، الثرى، السماء، المسجد الأقصى، جرحاً، القلوب، المسجد، ساحة القدس، الأقصى، الهيكل، الأقصى، البيت المقدس، قلوب، الأرض، معراج السماء، القلب}.

والشاعر في لوحة المكان ركز على المكان الجغرافية، والمكان السياسة، والمكان المشاعر، وكان تركيزه على كلمة القدس أو مشتقاتها، وعلى المسجد الأقصى، حيث كررهما كثيراً؛ لأنهما يمثلان عنده نقطة مهمة في التقاء مشاعره بمشاعر المسلمين في كل مكان، ولهذا أجده كثيراً ما يكرر كلمة القلب أو الفؤاد؛ لأنه مركز الإحساس والمشاعر الذي ينبض بحب القدس وأقصاها، ويشعر بما يحدث لها من ممارسات الاحتلال المجرم، وقد أسهب الشاعر في صوره عن المكان الجغرافي، الذي هو المكان الذي تدور فيه الأحداث، والمكان الذي يغري الشاعر فيتحول إلى موضوع متخيل[37]. والذي يستعرض مفردات المكان الواردة عند الشاعر يجد أنها جاءت من معجم إسلامي، نابع من قلب شاعر إسلامي، نذر شعره ونفسه لفلسطين والقدس والأقصى، بحيث صبّ في شعره صفوة مشاعره الطيبة، وذوب روحه الطاهرة، فلم يتحدث عن فلسطين والقدس والأقصى كوطن وكبلد وكمدينة إلا بما هو خير، وبما يهز المشاعر ويحرك القلوب والنفوس، ويدفعها إلى الجهاد والتضحية. والاستقصاء لمفردات المكان، يقودنا إلى كشف دواخل الشاعر التي تشف "عن سعة المخيلة الشعرية، وهي تجمع في أبعادها كوناً متسعاً، يعطي في أعماق دلالاته معنى حسياً بالطبيعة والماضي، بالعام والخاص"[38]، وهذا يكشف البعد النفسي والاجتماعي والديني والسياسي للشاعر نحو القدس وأقصاها، وهو شعور فيّاض بقدسية المكان وطهارته، وسخرية من العرب والمسلمين لتقاعسهم عن نصرته، ونقمة على اليهود الصهاينة لممارستهم نحوه، ولأهمية المكان عند

الشاعر، فإن بنية المكان عنده تعد "في النص الإبداعي مركزاً لغوياً، وجمالياً لتوليد المعاني المتجددة البعيدة كل البعد عن الأوصاف السطحية"[39].

وبالنظر إلى لوحة المكان التي نسج حولها الشاعر قصائده القدسية يتضح لنا أنه شابه الرسام في رسم لوحاته وتلوينها، فحين "يختار الرسام لوحته، لا يلجأ إلى أجمل الأشياء في الطبيعة ليرسمه، ولكنه يلجأ إلى ما يلائم منظره وموضوعه... ويقاس على ذلك التشبيهات والصور في الأدب، فلا تختار على أساس جمالها في ذاتها، ولكن لما يتطلبه موقعها من جملة العمل الأدبي"[40]. وبشكل عام أستطيع القول أن لوحة المكان عند الشاعر هي لوحة القداسة والطهارة للقدس والأقصى، وقد استطاع الشاعر من مفردات هذه اللوحة أن يبني أجمل الصور الشعرية، وأعذب الإيقاعات والألحان في روائع قصائده.

3. الزمان: الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره[41]، ويتفاعل الشاعر مع الزمن كما يتفاعل مع المكان ، بل يجعل كلا منهما يندغم مع الآخر، لينتج منهما وبهما صورة أكثر فاعلية وجاذبية للمتلقي، وعند استعراض لوحة الزمن يتبين لنا فيها الآتي: من قصيدته(خذني إلى المسجد الأقصى): {كل يوم، لحظة، عمري، العمر، الحلم، العيد، الأشهر الحرم، غدا، غداً}، وقصيدته (يا قلب أمتنا): {أول عهده، زمن الحضارة، الدجى، الصباح، نهار، الفجر، ليلك، أيام الظلام} وقصيدته(ملحمة الأقصى): {حياة، الليل، جيلاً فجيلاً، وعد، غدا، قليلاً، التاريخ، قرن، ألف، ستين عاماً، اليوم، غروب، شروق، القرون، اليوم، اليوم، لليوم، يوماً، ليل، اسود ليلنا، ليل اليأس، صبحاً منوراً، الجمعة، سبت، الصبح، ليل}.

يحاول الشاعر من هذه اللوحة أن يوظف مفردات الزمن لما يخدم قضية الأقصى واحتلاله، فمثلاً أجده استخدم الليل والدجى بمواقعهما المختلفة؛ ليدل في الأغلب على الاحتلال وممارساته وتهويده للمسجد الأقصى والقدس وفلسطين، واستخدم الصبح والفجر وغيرها ليدل على قرب التحرير والانتصار بفعل جيش التحرير، جيش الصباح، جيش صلاح الدين. ومن خلال لوحتي المكان والزمان نجد أن الشاعر قد استطاع أن يجعل من المكان ركناً مهماً يتماهى مع الزمان المقدس؛ ليخرج لنا لوحة زمكانية مقدسية تتطلب من كل مسلم أن يتفاعل معها ليعمل من أجل تحرير الأقصى، المكان المبارك في الزمن المقدس؛ لأن الزمن الذي يحرر فيه الأقصى هو زمن مبارك ومقدس ومكرّم، وإن كان "يراد بنسبية الزمن هو عدم جريانه بالتساوي في الأماكن المختلفة، فلكل مكان زمانه الخاص، الذي يختلف به عن غيره، فنكون أمام عدة أزمنة في هذا الكون"[42]، ومن خلال لوحة المكان، ولوحة الزمان أجد الشاعر أيمن العتوم تفاعل مع مكانين وزمانين، فالمكان الأول هو المسجد الأقصى وما حوله، والمكان الثاني هو قلب الشاعر وقلوب المسلمين الشرفاء التي تهفو نحو المسجد الأقصى لتحريره وتخليصه،

أما الزمان الأول فهو زمن الاحتلال للمسجد الأقصى، والذي يشبهه الشاعر بالليل والدجى، والزمان الثاني فهو زمن التحرير وتخليص المسجد الأقصى من الاحتلال الغاشم، وكلا المكانين والزمانين توحدا وتمازجا مع بعض؛ لينتج لنا صورة المسجد الأقصى وقد احتله اليهود الصهاينة، ثم تحريره على يد جيش الفتح الإسلامي القادم بإذن الله.

لقد شمل تحرك الشاعر في البعد الزمني –ضمن لوحة الزمن- جوانب الزمن بمختلف مسافاته ومساحاته، فجمع بين الليل والنهار، وبين الظلام والفجر، وبين الدجى والصبح، وبين الغروب والشروق، وبين أول عهده وغدا... إلى غير ذلك من مفردات الزمن؛ ليعبر بذلك عن تجربته باستغلال الطاقة الزمنية ورموزها في اللغة[43]، وتفاعلها مع المكان، وبالتالي مع الواقع الذي يعيشه الشاعر.

4. الطباق والمقابلة: إن اجتماع الضدين من الحلي البديعية الذي سماه البلاغيون الطباق؛ لأن المتكلم طابق بين الضدين[44]. وهو يظهر مدى تمكن العرب من الجملة اللغوية والبلاغية التي تنبئ بالصور الفكرية العظيمة، والدفقة الشعورية الفياضة، وهذا الأسلوب يوحي بجماليات المفارقات الدلالية، وكأن البنية التركيبية لا تقوى إلا باجتماع الشيء وضده، وعلى المتلقي أن يستنبط إيحاءاتها الجمالية وغيرها[45].

وعند تتبعي للوحة الطباق، وجدتها في قصيدة (خذني إلى المسجد الأقصى) تتمثل في: {ساغوه/ فاتهم، أرجاء/حواجز، انتهينا/أتيناهم، شراذم/اللمم، تائهة/المهتدون، الذئاب/الغنم، السم/الدسم، ملتئم/غير ملتئم، العرب/العجم، حياة/موت، أرض/سماء، صاح/غام، أنم/فلا تنم...}. وفي قصيدته(يا قلب أمتنا) وجدت: {تمايلت/طارت، السموات/الأرض، قائم/يرقد، هفت/جنت، الشمس/الأقمار، تضار/سلمت، طهرك/دنّست، الأخيار/الأشرار، آثار/لا آثار، الكبار/الصغار، يهدي/زاغت، الدجى/الصباح، الفجر/ ليلك، طوال/ قصار...}.

وفي قصيدته (ملحمة الأقصى) يكثف الشاعر فيها الطباق، فيأتي به على الصورة الآتية: (المنايا/حياة، أصيح/الصمت، مأمن/غدر، شمسكم/بدركم، أنا/أنتم، رمزكم/ضلت، فرّت/تلقفتها، مآذني/قبابي، ويرق/حجر، ويسيل/جفت، أضمد/تقطع، ذوى/يردد، طهور/دنسا، الأسى/مؤنسا، باعوا/اشتروا، غروب/شروق، تولاهم/تولى عنهم، سراب/ماء، الأرض/السماء(تكررت)، سيف/رشاش، جياش/رعاش، يجبهم/سألوا، أحفادكم/آبائي، ماتوا/عاشوا، يبكي عليه/يحميه، أذن/أقام، تمادى/دحر،قهر،زوال، الحق/الكفر، منصوراً/مهزوماً، الذرى/الثرى، ليل اليأس/صبحاً منوّراً، الإقدام/مدبرا، القرآن/أساطير، مصحفنا/توراة، أحاديث النبي/تلمود-مشناه-مكراه، الأقصى/الهيكل، الجمعة/السبت، ما لنت/لِنّا، ما هنت/هُنّا، الغائب/الحاضر، المبكي/الباكي، الشاهد/المشهود، الطهر/نجاسات،

الأرض/معراج السماء، الإيمان/الكفر، الصبح/ليل، الحق/الباطل، لسان الحق وضاح/لسان الزيف أخرس، طهر/دنس، تحبس/تفرج).

إن لجوء الشاعر إلى الطباق أو التضاد "يكسب أهمية كبيرة عند حضوره في سياق شعري؛ إذ إنه يشكل مخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه"[46]. والصيغة التقابلية عادة ما تعمل على تحقيق العلاقة الفنية بين الكلمة ومدلولها، ووجودها في النص يحمل من الدلالات ما لا سبيل إلى الغض من شأنه[47]، وهو ما يطلق عليه بالثنائيات المتشابكة[48]. وعليه فإن الحشد لصور الطباق المختلفة التي أثبتها الشاعر في قصائده هذه يظهر المقدرة التعبيرية والفنية في صياغة العبارة الشعرية للشاعر، كما يظهر لنا، ما يكنه الشاعر في نفسه نحو المسجد الأقصى من مشاعر صادقة وطاهرة وحميمية، فجل المعاني التي تطرق لها في السياقات الطباقية تشتمل على الحق والباطل، على الطهر والنجاسة، على الأقصى والهيكل، على الجهاد بالسيف أو الرشاش، على الحياة والموت، على الليل والصباح. وكلها مفردات تولدت من معان إسلامية جهادية مقاومة، وهي النظرة الحقيقية والصائبة لطبيعة الصراع مع اليهود الصهاينة.

ورغم قلق الشاعر النفسي حول وضع الأقصى والقدس وفلسطين، إلا أن الشحنات التطابقية التي أوردها تضفي جواً من الانسجام النفسي والتفاعلي الذي يتسرب بصدق وطمأنينة من أبيات القصائد إلى نفس المتلقي، ولذا فإني أرى أن الشاعر "لا يستخدم الطباق استخداماً ساذجاً، ولا يجعل التضاد فيه تضاداً لفظياً فحسب، إنما يستخدمه استخداماً معقداً، بما يلونه من ألوان عقلية مختلفة، تجعل المقابلة المعنوية عنصراً أساسياً في الصورة إلى جانب المقابلة اللفظية"[49]. وإن تنقل الشاعر بين صور الطباق المختلفة كأنه يتلاعب بالألفاظ كما يتلاعب بالمعاني؛ ليقيم بين ألفاظه طباقاً، كما يقيم بين معانيه مقابلة؛ ليخرج صوراً غير مألوفة –عند بعض المتلقين- للأقصى، كتلك التي زرعها في أشعاره القدسية. ومن صور المقابلة التي وردت عند الشاعر:

أرى الحق منصوراً وقد بلغّ الذُّرى وذا الكفر مهزوماً وقد رضي الثرى

حيث جاء الشطر الأول يقابل الشطر الثاني في البيت الشعري، وكذلك قوله: (**ولسان الحق وضاح**) يقابل: (**ولسان الزيف أخرس**). وكل ما أورده الشاعر من صور للطباق والمقابلة وظفها توظيفاً يخدم الدلالة والمعنى، وبالتالي يؤثر في تشكيل الصورة الشعرية عند الشاعر.

5. الجناس: الجناس: هو ظاهرة إيقاعية بلاغية بديعية، عرّفه البلاغيون بأنه: "تشابه لفظين في النطق، أو تقاربهما في اللفظ واختلافهما في المعنى، وتجيء للتوكيد أو الوصول إلى معنى

مزدوج، ويستخدم لتحسين الأسلوب"[50]. وذلك لما يمثله التجنيس من ثنائية صوتية خالصة تتوافق فيها الصورة اللفظية بين الكلمتين[51]. وإذا تساوت أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها بين كلمتين، ينتج عنهما صورة لفظية لها إيقاعها الخاص وهي الجناس[52]، ولذا تستمر التكرارية ملحوظة في التجنيس، حتى مع بعض عناصر المشابهة بين المفردات، والذي يسمى بالتجنيس الناقص[53]، بالإضافة إلى الجناس التام.

والشاعر الحاذق يستطيع الإفادة من الجناس دون أن يمنحها سلطة التحكم في النص الشعري وتوجيهه الوجهة التي لا يريدها الشاعر، وقد استطاع "أيمن العتوم" الإفادة من الظاهرة الإيقاعية إفادة عظيمة، حيث شكل الجناس بأشكاله المختلفة حضوراً قوياً لبنية من البنى الأساسية التي ساهمت في تشكيل البنية الإيقاعية الكبرى لقصائده الشعرية[54]، وقد ظهرت تجليات الجناس في قصائده بشكل واضح، فمثلاً في قصيدته(خذني إلى المسجد الأقصى) أجد: {واحم/والتحم، الحمم/احتدم، واقبض/القابضين، القدس/أقدس/قدسك، روح/روحي، ترويض/يروّض، بريء/براءته، غام/الغمم، الطيور/الأطيار/ الأوطار/الأطهار، العلا/العلية، سرائر/الأسرار، خور/خوّار، ارتقى/التقى، ساروا/سرية/الأسوار، تضار/نضار، سلمت/سالمت، دارٍ/دارُ، طهرك/الأطهار، يخلّصوك/يخْلصوك، طال/طوال}، وفي قصيدته (ملحمة الأقصى) أجد: {نكبة/النكبات، طعنة/الطعنات، قطيعاً/قطعته، حياة/الحيّات، جدار/جداري، مأمن/الأمن، فلذة/الفلذات، سلمتم/تسلم، فرّت/فرط، الجِراب/الخَراب/العَذاب، أصيح/لصيحتي، دمع/دمعتي/دمعة، ذلاً/ذليلاً، عاد/ عادت/العدا/تستعدي، المهزوم/هزمه، أقسامها/منقسمة، عمَّ/طمَّ/عمٌّ، الأسى/احتسى، دعوا/دعوة/ دعاهم/ تدعو، تنافخنا/تنافرنا، خيبر/خنجر، ثراها/الثر، رشاش/جيّاش/رعّاش/عيّاش، جيّاش/جاشوا، يجبهم/ جواب، أحناش/أحراش/أعشاش/أوباش، عياش/عاشوا، خطابه/خضابه، بابه/حرابه، الذرى/الثرى، عقيدة/عميقة، يأس/بأس، عَسْكِرْ/عَسْكَرا، تؤلف/محرّف، عهد/وعد، الأقصى/أقصى، مالنت/لنا، ماهنت/ هنا، المبكي/الباكي، الشاهد/المشهود، أسرى به/أسرابه، نجاسات/تنجس، تنجس/يغرس /تيأس/تنفس، عسعس/أخرس/تحبس/تدنس، تأسى/تيأس/تنفس، أبلج/تلجلج، تحبس/تدنس، مخرج/تفرج/ تأرج}.

من خلال هذه اللوحة الجناسية أجد الشاعر أيمن العتوم يركز في تجنيساته على جانبين، أولهما يتعلق بجانب الخير، جانب الطهارة والقدسية، جانب الحق، جانب المقاومة والجهاد والتضحية، جانب القتال والتحرير والصمود ورفض الذل...، وثانيهما جانب النجاسة والتدنيس والباطل، والمساومة والاستسلام، والذل، والرضوخ للاحتلال الصهيوني... وهذان

الجانبان هما اللذان ركز عليهما الشاعر في كافة لوحاته وألفاظه ومعانيه في قصائده، ولذا فهما يتماهيان مع الصورة والمكان والزمان والطباق وكل لوحات الشاعر.

ولعل صور التجنيس التي ساقها الشاعر في قصائده هذه، تعد "جميعاً ثنائيات تؤدي إلى وجود وظيفة إيقاعية جمالية تنتج عن التشابه الكبير في البنية الصوتية المتمثلة في عدد الحروف ونوعها وترتيبها وحركاتها، وعن التعادل الوزني من الناحية الصرفية، مما يجعل الكلمات أكثر بروزاً وإشاعاً من غيرها في النص"[55].

ويتداخل مع التجنيس في طبيعة التكرارية ما يسمى برد الأعجاز على الصدور، أو التصدير، وهو "يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[56]، ويظهر هذا الملمح التجنيسي في قول الشاعر من قصيدته(خذني إلى المسجد الأقصى):

وكل جرح مع الأيام ملتئمٌ لكن جرح بلادي غير ملتئمِ

وفي قصيدته (يا قلب أمتنا) أجد قوله:

ومشى على أحجاره فتمايلت طرباً، وطارت بعده الأحجار
ودعا الطيور إليه في ساحاته فتكلمت من شوقها الأطيار
إني كتمتك في الفؤاد سرائراً والعشق أعذب ورده الأسرار

وفي قصيدته (ملحمة الأقصى)، يقول:

مِن نَكبَة؟ من نكسة؟ من صمتكم وأمامه تتقزم النكبات
مِن طَعنَة في القلب ظل نزيفها بواره تتوسل الطعنات
أنا فلْذة سَلَّمْتم أوْصالَها إلى الذئاب تسلّم الفلذات؟
وأصيح تَرْتج السَّماء لصَيحتي

والتكرارية هنا ملحوظة على مستوى البناء الشكلي، وعلى مستوى البنية العميقة، وكأن التكرار هنا لا بد أن يتوفر فيه ذهنياً مسافة في الدلالة، تسمح للفظة التالية أن تستقر بعدها محققة نوعاً من اكتمال المعنى أو بيانه أو تحقيقه، وهذا اللون يتميز بالميل إلى تأكيد المعنى وتبيينه، وتكثيفه الذي يرجع إلى الإيحاء النابع من اللفظ الأول بتوقع الثاني[57].

6. الإيقاع والموسيقى: الإيقاع يحقق انسجاماً بين الأصوات تصل إلى أعماق النفس الإنسانية، فهو "يتجاوز المظاهر الخارجية إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة"[58]، وهو على قدر كبير من الأهمية؛ لأنه "يعوض ما يكون من نقص في اللغات"[59] بحسب (مالارميه)، ويؤدي دوراً أساسياً فاعلاً في تشكيل لغة القصيدة ومحتواها، ويميز الشعر عن النثر. ولذا نجد الإيقاع

بتشكيلاته المتداخلة يستطيع أن يمنح اللفظ في الشعر "معنى مختلفاً عن المعنى الذي يلقاه في النثر، معنى أكثر كثافة، وأكثر عمقاً، وأكثر كشفاً عن الأعماق البعيدة للإنسان"[60].

ولعل الوزن والقافية، وتكرار بعض الحروف أو الأصوات، والتركيز على بعض صور التكرار كالطباق والجناس، وغيرها، كل ذلك يؤدي إلى إيجاد الموسيقى الشعرية، والتلوين الإيقاعي في القصيدة زيادة أو نقصاً، كثرة أو قلة، وسأتعرض ضمن هذه الظاهرة إلى:

- **الوزن والقافية:** إن نظرية الوزن الصوتي "تقوم على استقصاء موضوعي يستخدم غالباً أدوات علمية، مثل راسم الذبذبات الذي يسمح بتسجيل ، وحتى بتصوير الأحداث الفعلية خلال قراءة الشعر"[61]، وهو يقوم على "مراعاة نسبة المتحركات وأزمانها للسواكن وأزمانها[62]، أما القافية فهي تسهم في بناء النص من ناحية صوتية ودلالية، وإيقاعية، فهو مكون شعري، ومكون إيقاعي يتمتع بمرونة كبيرة، وهي كالوزن والإيقاع تعمل على "ضمان عودة الصوت التي تمثل جوهر النظم"[63].

وأجد الشاعر قد استخدم في قصيدته الأولى (خذني إلى المسجد الأقصى) بحر البسيط ووزنه: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن)، وقافية الميم المكسورة، وقصيدته (يا قلب أمتنا) جاء على بحر الكامل ووزنه: (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، وقافية الراء المتحركة بالضم، وقصيدته(ملحمة الأقصى)، فقد جاءت على أوزان متنوعة(الكامل، الوافر، البسيط، الرمل، الطويل)، وقوافي متعددة، مثل: التاء المضمومة، والباء المكسورة، واللام المتبوعة بالألف، والهاء الساكنة، والسين المتبوعة بالألف، واللام المضمومة، والقاف الساكنة... والشين المضمومة، والباء المتلوة بالهاء المكسورة... والراء المتلوة بالألف... إلى أن تنتهي بالجيم الساكنة، واختيار الشاعر لهذه البحور والقوافي.

يحاول الشاعر من ذلك أن يظهر قيمة الوزن؛ لأن الوزن "ينظم الخصائص الصوتية في اللغة، وهو يضبط الإيقاع في النثر، ويقربه من التساوي في الزمان، وبالتالي يبسط الصلة بين أطوال المقاطع اللفظية"[64]. ولذا أجد الشاعر نظم قصيدته الأولى على البحر البسيط، وهو بحر سهل عذب يجنح نحو الرقة بليونة القافية، حيث الميم المتحركة بالكسر التي تزيد من رقة الإيقاع، بالإضافة إلى ما بث فيها من طباق وجناس وتكرارات أخرى، زادت من فاعلية القصيدة في نفس المتلقي وتأثيرها، وكذلك فعل مع القصيدة الثانية، فقد نظمها على البحر الكامل بوصفه أحد البحور الصافية وقافية الراء المتحركة بالضمة، وأجد الشاعر في هذه القصيدة قد ركز على الفعل الماضي والأسلوب الخبري الذي أدى إلى أن تتسم وتيرة الإيقاع فيها بالهدوء والسلاسة، وهو ما يتناسب مع أجواء السرد والوصف اللذين يحتاجان إلى الجمل الخبرية التي تنتهي بانحدار الصوت وهدوء الإيقاع وسهولته.

وجاءت الثالثة (ملحمة الأقصى) لتكون ملحمة في عنوانها وموضوعها، في وزنها وبحورها، في طباقها وجناسها، في إيقاعها وموسيقاها، فيما اشتملت عليه من تلون في الوزن والمعاني، وتنوع في صور الطباق والجناس، وتعدد في الأسلوب الإنشائي، والخبري، فجاء بأسلوب الأمر والاستفهام والنداء، وجاء بالفعل الماضي والمضارع، والإخبار بشكل عام، كل ذلك أدى إلى أن تتجه وتيرة الإيقاع نحو السرعة والصعود، وهو ما يتناسب مع أجواء الحوار والعرض الذي يحتاج إلى تنوع الأسلوب، والإكثار من جمل الأمر والاستفهام ذات الإيقاع السريع-إضافة إلى ما سبق- يعطينا لوحة إيقاعية جميلة، بل عدة لوحات موسيقية في القصيدة الأخيرة.

وفي تتبعنا للقوافي التي اختارها الشاعر وجعلها لازمة لقصائده، يظهر لنا مدى توفيق الشاعر في اختيار قوافيه، وذلك عندما ربط بين القافية وما يسبقها من الكلمات ربطاً عضوياً، بحيث تسوق الأفكار والمعاني إليها، وهي تدخل في سياق الكلام كله، وتؤدي وظيفتها مع ما يجاورها من كلمات[65]، أو ما يسبقها من أصوات ومفردات لها تكرارها المعين وتنوعها الأسلوبي؛ ولذا فالجانب الصوتي للقافية من الناحية الجمالية يرجح وظيفتها الوزنية، ويظهر أهميتها باعتبار أن القافية تشير إلى ختام بيت الشعر، كما تؤدي إلى تميز جوانب متعددة من هذه الوظيفة الدلالية للقافية[66]، وإضافة إلى مزج الشاعر بين طريقتي النظم التفعيلي والعمودي، فقد حقق مزجاً بين البحور في لوحاته الشعرية لقصيدته (ملحمة الأقصى) زيادة في التنغيم الإيقاعي والتأثير الموسيقي لدى المتلقي.

- **الإيقاع الصوتي:** الشاعر يتوسل في "تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية، مثل التكرار الصوتي"[67]؛ لذا فالشعرية لها أشكال وأنساق إيقاعية متنوعة، فالشعرية "لها غوايتها الواضحة في التعامل مع المستوى الصوتي، حيث يبلغ التردد الحرفي درجة عالية من الكثافة"[68]، وأجد الشاعر في قصيدته (خذني إلى المسجد الأقصى) قد ركز على حرف الميم في القافية، وأتى به مكرراً في أغلبها كقوله: (الأمم، الحمم، ذمم، غمم، اللمم، الرمم صمم، القمم...) إضافة إلى تكراره اللافت في متن الأبيات، وصوت الميم يتصف بأنها مجهور شفوي أنفي مرقق ذو وضوح سمعي[69]، إضافة إلى تكرار أصوات الراء والسين والشين، وأحياناً يجمع بين بعضها في بيت واحد:

كقوله:ـ . القدس أقدس من روح على جسد فقل لقدسك يا روحي ويا رحمي

وقوله:ـ وليس يرعبهم شجبٌ بمؤتمر ولا اجتماع ولا ألف من القمم

وقوله:ـ لو كان فيهم رشيد واحد رشدوا لكنهم كغثاء السائل العرم

وقوله:ـ . خذني إلى المسجد الأقصى وساحته أمت على بابه في الأشهر الحرم

وقوله:ـ لعل خيل جيوش المسلمين غداً بنوره تهتدي في حالك الظلم

وأما في قصيدته (يا قلب أمتنا) أجد الشاعر يركز على حرف الراء المضمومة في القافية، إضافة إلى تكرارها الواضح في متن الأبيات، وحرف الراء يوصف بأنه صوت مجهور لثوي تكراري مرقق ذو وضوح سمعي[70]، وقد ركز الشاعر فيها أيضاً على أصوات السين والشين والفاء والقاف، كقوله:

شعت بنور بهائك الأنوار وتجمعت في ساحك الأبرار

يا قبلة الإسلام أول عهده يا ثالثاً في المسجدين يزار

وقوله: ودعا الطيور إليه في ساحاته فتكلمت من شوقها الأطيار

وتمنت الشمس العلية لو هوت؟ عشقاً، وخرّت بعدها الأقمار

وقوله: المسجد الأقصى عقيدة أمة وفؤادك الأرواح والأعمار

إني كتمتك في الفؤاد سرائراً والعشق أعذب وِردهِ الأسرار

يا قلب أمتنا ويا شريانها فإذا تضار، فكلنا سنضار

أما قصيدة الشاعر (ملحمة الأقصى) التائية المضمومة، في مقطعها الأول، ثم تلتها قواف متعددة بعدها، قافية اللام،... بعدها قافية الشين، فربما عمد الشاعر إلى استعمال جل حروف المعجم يكثف بعضها أحياناً، ويركز على أخرى تارة... وهكذا، حيث جاءت القوافي متعددة تبعاً لتعدد البحور، وربما أجد في كل مقطع تركيزاً على بعض الأصوات أكثر من غيرها، ونظراً لطول الحديث عن الحروف التي كررها الشاعر في ملحمته الشعرية هذه، وتعدد الأصوات المستخدمة، أكتفي بالإشارة إلى قافية الشين، تلك القافية الحربية، حيث قال الشاعر في مطلع لوحة هذه القافية:

الحَقُ يرجعه سَيف ورَشّاش وفارس ضارب في الحَرب جيّاش

ولعل استخدام الشاعر للصوت المنفرد المتكرر، أو الموجود ضمن مجموعة من الأصوات، يعمل على تكوين الإيقاع الصوتي بوصفه إيقاعاً جزئياً يعمل على تشكيل الإيقاع الكلي والعام للنص؛ لأن التشكيل الصوتي "يمثل أهم هذه العلاقة التركيبية في تشكيل الشعر، فهو عماد الموسيقى الشعرية"[71]. فقد استخدم الشاعر مفردات القافية متناسبة مع حرف الروي لها، وتتماهى مع الأفكار والمعاني والمفردات في متن الأبيات، وهذه اللوحة الحربية التي تتميز بإيقاعها الانفعالي القتالي تظهر مقدرة الشاعر الشعرية على الصياغة الشعرية، وعلى التأثير في المتلقي، ولعل تأثير القافية هنا يكون كما قال محمد غنيمي هلال: "والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى"[72]. إن مزج الشاعر لأصوات معينة داخل بنية قصائده، وتكرارها بطريقة معينة ومؤثرة، إضافة إلى ما

أوجده الشاعر من تقنية الثنائية الطباقية والتقابلية والجناسية، كل ذلك يشكل في النهاية الإيقاع الموسيقي الذي يكون له الأثر الأبرز في التشكيل العام للقصيدة بمجملها، ولهذا "فالإيقاع مولد لمجمل الخصائص البارزة في القصيدة، ومولد للشفافية التي تنعكس من خلالها الصور في مرآة ناصعة، ومولد للتفجر الحسي الذي يجد صداه في تفصيلات الأشكال الملموسة"[73].

وثمة قضية أخرى أود أن أنهي بها حديثي عن الإيقاع، وهي قضية علامات الترقيم، بوصفها علامات دلالية يمكن أن تلعب دوراً بارزاً على مستوى الإيقاع في الجانب القرائي، وتسهم في تشكيل البنية الإيقاعية للنص، وقد استطاع الشاعر تسخير العلامات لخدمة الإيقاع النصي،فمثلاً: علامات الفراغ، والأقواس، والجملة الاعتراضية، والنقطتان الرأسيتان، والتعجب، والاستفهام، كان لها حضورها في النصوص الشعرية. أما علامات الاستفهام، أجد الشاعر يكثر منها في (ملحمة الأقصى)، فقد كررها نحو خمس عشرة مرة، "فعندما يتطلب المقام إيقاعاً سريعاً قوياً، كانت علامات الاستفهام تتوالى بكثرة... مما يؤكد أن علامات الترقيم بمقدورها أن تلعب دوراً بارزاً في تشكيل الإيقاع النصي، إلى جانب الدور الذي لعبته في تدوير النص"[74]. والحديث عن الإيقاع والموسيقى حديث طويل، متعدد الجوانب.

خاتمة:

-إن الحديث عن ثلاث قصائد من ديوان الشاعر (خُذني إلى المسجد الأقصى) هو بمثابة نماذج متواضعة في إطار الكم الضخم من نتاج الشاعر في أشعاره القدسية.

-لمعت الصورة حول الأقصى والقدس في كل جنبات قصائده الشعرية، لدرجة أن صورة الأقصى والقدس أصبحت عند الشاعر هي موضوع الشاعر وقضيته، وأفكاره، بل وحياته، فهي أخذت في الشاعر كل مأخذ، حتى أصبحت تعيش في عقله ووجدانه، وكل شيء في حياته.

-إن الحديث عن الصورة الفنية وما تبعها من ظواهر فنية وبديعية، هو حديث مختصر بشكله العام؛ لأن ما تطرق إليه الشاعر في قصائده أكثر بكثير مما تحدثت عنه، إذ هناك بعض الجوانب لم أتمكن من إضاءتها لتعددها وكثرتها.

-هناك بعض الظواهر الفنية والبديعية والأسلوبية تحتاج التطرق إليها، كظواهر الأسلوب والتلقي والتأويل والتناص وجوانب أخرى بديعية، فربما في قابل الأيام يأتي دورها بإذن الله.

<u>مراجع البحث وإحالاته:</u>

---

(1)الشاعر الدكتور المهندس "أيمن علي حسين العتوم"، من مواليد سوف/جرش-الأردن، حيث ولد بتاريخ 1972/03/02م، حصل على الدكتوراه من الجامعة الأردنية عام 2007م، تخصص اللغة العربية بتقدير ممتاز، ويحمل بكالوريوس هندسة مدنية من جامعة العلوم والتكنولوجيا عام 1997م، وهو عضو نقابة المهندسين الأردنيين منذ عام 1997م، وعضو هيئة تأسيسية بجمعية (الأدباء المهندسون) المنبثقة عن نقابة المهندسين الأردنيين، وهو مؤسس للجانٍ ونوادٍ أدبية، وله مشاركات في مئات الأمسيات والمهرجانات الشعرية داخل الأردن وخارجه، له ستة دواوين إضافة إلى ديوانه الذي نحن بصدده (خذني إلى المسجد الأقصى)، وهي: (قلبي عليك حبيبتي، القمر المسافر، المشارق، الزنابق،

البيارق، بوارق الفجر)، وله مسرحيتان: (مسرحية المشردون، ومسرحية مملكة الشعر)، وله رواية(يا وجه ميسون)، و(في فلسفة الحب)، وله عشرات المقالات.

هذه أسطر من حياة الشاعر الأردني (الفلسطيني) المقدسي، شاعر الأقصى الثاني والمعاصر والمجدد، في حماسته العاطفية المتوهجة، وقلبه النابض بحب الأقصى ومن حوله وما حوله، بل شاعر الأقصى الأول في قوة شعره، وتعبيره، وصدق عاطفته وشاعريته، وفي صوره وبيانه، وفي كمّه الشعري للقدس وأقصاها، لا يهادن، ولا يساوم، ولا يبيع، بل يقاوم ويجاهد ويشعل مهج النفوس لتركب الخيول المسرجة، وليحقق الخير المعقود في نواصيها:

ما ذل قوم عَلوا صهوات خيلهم فالخيل بالخير معقود نواصيها (ديوانه، ص:17).

فَقُل لِخُيول الله في المَسْجِد اركبي وَعَسْكرْ لها في ساحَةِ القدس عسكرا(ديوانه، ص:33).

(2) القاسمي، محمد، 2005، الصورة الشعرية، دراسة في شعر أبي تمام، مطبعة آنفوبرانت، فاس، المغرب، ط1، ص:12 .

(3) ويليك، رينيه، (د.ت)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، (د.دار نشر)، ط3، ص:194 .

(4) الجرجاني، عبد القاهر، (د.ت)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصله: الشيخ محمد عبده، وعلق على حواشي: الشيخ محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، ص:70 .

(5) العتوم، أيمن، 2008، ديوانه: خذني إلى المسجد الأقصى، مؤسسة فلسطين للثقافة، سوريا، دمشق، ط1، ص:29-30 .

(6) القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية:166 .

(7) العتوم، أيمن، ديوانه، ص:30 .

(8) نفسه، ص:31 .

(9) نفسه .

(10) عبد الرحمن، نصرت، 2007، في النقد الحديث، دار جهينة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص:19 .

(11) العتوم، أيمن، ديوانه، ص:11 .

(12) القرآن الكريم، سورة طه، آية:12 .

(13) المحمد، ألما سليمان، 1995، الصورة الفنية في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، إشراف: هناء دويدري، كلية الآداب، جامعة دمشق، ص:11 .

(14) العتوم، أيمن، ديوانه، ص:19 .

(15) البطل، علي، 1983، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط3، ص:30 .

(16) الجرجاني، عبد القاهر، 1988، أسرار البلاغة في علم البيان، صحح أصله: محمد عبده، وعلق عليه: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص:71 .

(17) العتوم، أيمن، ديوانه، ص:31-32 .

(18) ابن ماجة، 1998، سنن ابن ماجة، حققه بشار عواد معروف، مجلد 2، دار الجيل، بيروت، ط1، ص:525.

(19) العتوم، أيمن، ديوانه، ص:12-13 .

(20) رينيه، ويليك، نظرية الأدب، ص:195.

(21) عصفور، جابر، 1983، الصورة الفنية في التراث الفني والنقدي عند العرب، التنوير للطباعة والنشر، ط3، ص:14 .

(22) ضيف، شوقي، (د.ت)، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص:171 .

(23) العتوم، أيمن، ديوانه، ص:20 .

(24) العتوم، أيمن، ديوانه، ص:28-29 .

(25) نفسه.

(26) نفسه، ص:11 .

(27) العتوم، أيمن، ديوانه، ص:12 .

(28) نفسه، ص:20 .

(29) نفسه، ص:25 .

(30) نفسه، ص:26 .

(31) نفسه، ص:31 .

(32) نفسه، ص:33-35 .

(33) العيسوي، عبد الحميد، 1988، بيان التشبيه، مطبعة القاهرة الجديدة، ط1، ص:23-25 .

(34) باشلار جاستون، 1980، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسة، بغداد، دار الجاحظ للنشر، عمان، الأردن، ط2، ص:37

(35) كحلوش، فتحية، 2008، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، ص:66 .

(36) مبروك، مراد، 1999، جماليات التشكيل المكاني في "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، دراسة نصية، مجلة علامات في النقد، م10، ج34، ص:384.

(37) كحلوش، فتحية، 2008، بلاغة المكان، ص:23.

(38) النصر، ياسين، 1995، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ص:20 .

(39) عدوان، عدوان، 2011، تقنيات النص السردي في أعمال جبران، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة النجاح الوطنية، ص:104.

(40) هلال، محمد غنيمي، 1964، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، ط3، ص:302.

(41) مصطفى إبراهيم (وزملاؤه)، (د.ت)، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، ط1، مادة: (زَمِن) .

(42) سوار، محمد وحيد الدين، 2002، الزمن بين البراءة والاتهام، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، ص:19.

(43) عبد المطلب، محمد، 1988، بناء الأسلوب في شعر الحداثة(التكوين البديعي)، (د.دار نشر)، (د.ط)، ص:155-156.

(44) لاشين، عبد الفتاح، 1986، البديع في ضوء أساليب القرآن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، ص:22.

(45) جمعة، حسين، 2005، جماليات الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص:48 .

(46) ربابعة، موسى، 1999، الأسلوبية والاتصال والتأثير، المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، 1997، القاهرة، جماليات التلقي والتأويل، إشراف: عز الدين إسماعيل، ط1، ص:63.

(47) انظر: حسان، تمام، 1984، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، مجلد4، ع2، ص:127.

(48) السد، نور الدين، 1994، الأسلوبية في النقد الحديث، جامعة الجزائر، رسالة دكتوراه، ص:186.

(49) خليف، يوسف، (د.ت)، في الشعر العباسي نهو منهج جديد، مكتبة غريب، مصر، (د.ط)، ص:101.

(50) التونجي، محمد، 1993، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ص:328.

(51) انظر: عبد المطلب، محمد، 1988، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، (د.ط)، ص:60 .

(52) انظر: عبد المطلب، محمد، 1984، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، ص:218.

(53) انظر: عبد المطلب، محمد، 1988، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص:113.

(54) انظر: أبو حمادة، عاطف، 2011، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، :25، م:2، ص:71 .

(55) أبو حمادة، عاطف، 2011، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، ص:71 .

(56) ابن رشيق، أبي الحسن، 2006، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الطلائع، القاهرة، ط1، 3/2

(57) انظر: عبد المطلب، محمد، 1988، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص:113 .

(58) أدونيس، 1983، مقدمة الشعر، دار العودة، بيروت، ط4، ص:94.

(59) كوهين، جان، 1988، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ص:99 .

(60) البحراوي، سيد، 1986، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ص:153 .

(61) ويليك، نظرية الأدب، ص:174 .

(62) عبد العزيز، ألفت، 1984، نظريو الشعر عند الفلاسفة المسلمين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:278.

(63) كوهين، جان، 1988، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص:16.

(64) ويليك، نظرية الأدب، ص:180 .

(65) انظر: أبو كريشة، طه مصطفى، 1996، أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، ص:393 .

(66) انظر: ويليك، رنيه، نظرية الأدب، ص:167 .

(67) العف، عبد الخالق، 2000، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مطبوعات وزارة الثقافة، فلسطين، ص:245 .

(68) عبد المطلب، محمد، 1997، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:168 .

(69) النوري، محمد جواد(وزميله)، 1991، فصول في علم الأصوات، مطبعة النصر، نابلس، ط1، ص:147 .

(70) نفسه، ص:147.

(71) تليمة، عبد المنعم، 1978، مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة، القاهرة، ص:119 .

(72) هلال، محمد غنيمي، 1997، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ص:442 .

(73) بكّار، يوسف، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط1، ص:225.

(74) أبو حمادة، عاطف، 2011، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، ع25، م2، ص:74.