KINGDOM OF SAUDI ARABIA
Ministry Of Education
Princess Nourah bint Abdulrahman University
(048)
Graduate Studies and Scientific Research Vice-Rectorate
Deanship of Graduate Studies
College Of Arts

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
(٠٤٨)
وكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب

التماسك النصي في شعر أيمن العتوم

اسم الطالبة: أثير بنت عبدالله مساعد الفالح

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في

اللغة العربية/الأدب والبلاغة

اسم المشرفة: د/سمية رومي الرومي

أستاذ مشارك

١٤٤٠هـ/٢٠١٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

(الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ) سورة الفاتحة الآية(١)

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن
وكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي
عمادة الدراسات العليا
كلية/ الآداب

التماسك النصي في شعر أيمن العتوم

اسم الطالبة: أثير عبدالله مساعد الفالح

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في
اللغة العربية/ الأدب والبلاغة

اسم المشرفة: د.سمية رومي الرومي
أستاذ مشارك

١٤٤٠هـ/ ٢٠١٩م

الإهداء

-إلى سر سعادتي (أمي وأبي) جزاهما الله عني كل خير.

-إلى زوجي الغالي.

-إلى إخواني وأخواتي.

-إلى زهراتي الجميلات (الجوهرة، أسيل، سلطانة).

أثير الفالح

شكر وتقدير

بسم الله والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد..

قبل كل شيء أحمد الله عز وجل وأشكره بأن وفقني وأعانني وأنعم علي بإنجاز هذا البحث فله الحمد أولاً وآخراً، وبعد (لا يشكر الله من لا يشكر الناس)[1]، أتقدم بالشكر الجزيل إلى د. "سمية الرومي" التي أشرفت على هذا البحث، وتحملت معي عناء إتمامه ليخرج كما هو عليه، وقد كانت صبورة معي في توجيهها وتصحيحها وأفادتني كثيراً بملاحظاتها الهادفة، ونصائحها القيمة فكانت نعم الموجهة ونعم المشرفة فلها مني كل الشكر والتقدير والعرفان، وأشكر الأستاذين الذين تفضلا بقراءة الرسالة ومناقشتها وأسأل الله أن ينفعني بملاحظاتهما ويرفع قدرهما ويبارك جهدهما، كما أشكر عمادة الدراسات العليا على جهودها في دفع حركة البحث العلمي والشكر موصول لوكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي على سعيهم الحثيث للارتقاء بالبحث العلمي في جامعة الأميرة نورة بنت عبدالرحمن.

وفي الأخير أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى كل من ساعدني لإنجاز هذا البحث.

أثير

[1] ابي داود، السجستاني، سنن أبي داود، ج٤، حديث صحيح رقمه ٤٨١١، باب في شكر المعروف، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت، المكتبة الشاملة، ٢٠١٠م، ص٢٥٥.

الملخص: هـ

اهتمت اللسانيات الحديثة بدراسة النص باعتباره بنية متكاملة، تحكمها روابط معينة، وهي التي تؤدي إلى التماسك بين أجزاء النص، وهذا البحث يهدف إلى الكشف عن وسائل (التماسك النصي في شعر أيمن العتوم)، من خلال دراسة دواوينه، متبعاً المنهج الوصفي والتحليلي لبيان كيف يتجلى التماسك النصي في شعر أيمن العتوم، وماهي أدوات التماسك النصي في شعره؟، وقد أظهر البحث مدى التماسك النصي على المستوى الشكلي في شعر أيمن العتوم حيث تم من خلال أدوات تعمل على ترابط الكلمات من الناحية النحوية والمعجمية والصوتية ولكل منها وسائل يتحقق بها، مع اهتمامه بالتماسك النصي على المستوى الدلالي من حيث دراسة الأبنية الدلالية التي كونت صورة متكاملة للنص في القصيدة أو للنصوص في الديوان، مع دراسة العلاقات الدلالية ومدى مساهمتها في الربط بين أجزاء القصيدة، ومن أبرز النتائج التي خرج بها البحث اتضح التماسك النصي في البنيات الصغرى والبنية الكبرى في شعر العتوم، كما أن علاقة الإجمال والتفصيل أسهمتا في ترابط أجزاء النص، فبدا النص بناءً متكاملاً، واتضح أن الشعر المزيج أعطى الشاعر إمكانيات موسيقية ساعدت على إبراز المعاني والعاطفة، وبين البحث دور الإيقاع في تماسك النص عند العتوم، وقد جمع العتوم بين الربط الشكلي والدلالي في قصائده مما جعل منها نصوصاً مترابطة متماسكة.

ABSTRACT

Modern linguistics have attached great importance to studying the text as an integrated structure governed by certain links that constitute the coherence of the text. The present study is an attempt to uncover the means of maintaining (the textual coherence in the poetry of Ayman Al-Atoum) based on a thorough study of different collections of his poems. To this end, I have adopted a descriptive and analytical methodology to cast light on the textual coherence as demonstrated throughout the poetry of Ayman Al-Atoum. The study has underlined the extent of textual coherence in the poet's work as seen in the formal dimension of his poetry showing that the poet has employed certain techniques as a means of keeping up the grammatical, lexical and phonetic consistency of the words each of which has its own means of carrying such consistency. The study has paid equal attention to the textual coherence in the semantic level in terms of the study of semantic structures that formed an integrated image depicted by each individual poem or as reflected by the overall content of all the collections of poems taken together. This in addition to studying the semantic relations and the contribution of such relations to the goal of holding together the different parts of the poem. The most important findings of the study are, firstly: it established the coherence of both the microstructures and macrostructures of Al-Atoum's poetry. Secondly, the relationship between the summarization and elaboration has contributed to the uniformity and interdependence of the textual script making it a fully integrated structure. It is obvious that using a mixed poetry style has given the poet musical capabilities that helped him to stress both the meaning and the emotion in addition to showing the role of rhythm in maintaining the textual coherence in the poet's work. The unity and coherence of Al-Atoum's poems is clearly demonstrated in both the form and semantic.

فهرس المحتويات

المحتويات

المقدمة ١

التمهيد: ٤

أولاً/ مفهوم النص: ٤

ثانيا: مفهوم التماسك النصي: ٨

الفصل الأول: أيمن العتوم ١٣

المبحث الأول: حياته ١٤

أ– أسمه ومولده: ١٤

ب– تعليمه: ١٤

ج– مسيرته الحياتية وموهبته الإبداعية: ١٤

المبحث الثاني: صفاته الشخصية ١٦

المبحث الثالث: نتاجه الأدبي ٢٧

أوّلاً: الدّواوين: ٢٧

ثالثًا: الأعمال المخطوطة: ٢٩

الفصل الثاني: التماسك النصي على المستوى الشكلي في شعر أيمن العتوم ٣٠

المبحث الأول: التماسك النحوي: ٣١

أولاً: الإحالة ٣١

ثانياً: الربط بالأداة ٥٦

ثالثاً: الحذف ٦٢

رابعاً: الاستبدال ٨٢

المبحث الثاني: التماسك المعجمي ٨٦

أولاً: التكرار ٨٦

ثانياً: التضام ١٠٤

المبحث الثالث: التماسك الصوتي ١١٠

أولاً: الإيقاع الداخلي ١١٠

أ– الجناس: ١١٠

ب–التصريع: ١١٧

ثانياً: الإيقاع الخارجي: ١٢٣

الوزن والقافية: ١٢٣

أولاً: الشِّعر العمودي: ١٢٤
ثانياً: الشعر الحر (شعر التفعيلة): ١٢٩
ثالثاً: الشعر المزيج (الحر والعمودي معاً): ١٣٤
الفصل الثالث: التماسك النصي على المستوى الدلالي في شعر أيمن العتوم ١٤٠
المبحث الأول: الأبنية الدلالية ١٤١
أولاً: البنية الكبرى والبنيات الصغرى على مستوى القصيدة: ١٤٢
ثانياً: البنية الكبرى والبنيات الصغرى على مستوى الديوان: ١٤٥
المبحث الثاني: العلاقات الدلالية ١٤٨
أولاً: علاقة الإجمال والتفصيل: ١٤٩
ثانياً: علاقة التضاد: ١٥٣
ثالثاً: علاقة السببية: ١٥٦
الخاتـــمـة ١٦٢
الفهارس ١٦٦
فهرس الأحاديث ١٦٨
فهرس المصادر والمراجع ١٦٩

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد.

إن التماسك النصي موضوع أساسي في اللسانيات الحديثة، التي انتقلت من دراسة الجملة كبنية لغوية كبرى تبنى عليها نظريات اللغة، إلى دراسة النص باعتباره ممثلاً للغة يمتاز بكل خصائص التماسك.

وإن التماسك –كآلية ومفهوم – وفق ما تناولته أبحاث لسانيات النص الحديثة هو ما أفرزته دروس النحو واللغة العربيين، وهو ما جمع عند القدامى كحازم القرطاجني وأبي هلال العسكري والجاحظ وابن طباطبا – وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني تحت مصطلح (النظم).

وتعد قضية التماسك النصي ووسائله من القضايا المهمة، التي شغلت علم اللغة النصي ونحو النص، لأن الاتساق النصي يتآزر مع مجموعة من الأنظمة النصية الأخرى للوصول إلى ما يطلق عليه: (النص).

وتتمثل هذه الوسائل في السبك (المستوى الشكلي) والحبك (المستوى الدلالي)، اللذان يمثلان العصب الأساسي لنحو النص مع مجموعة المعايير الأخرى، وستقوم هذه الدراسة بإجلاء هذه الوسائل من خلال دراسة تطبيقية على دواوين أيمن العتوم وعددها خمسة وهي: (خذني إلى المسجد الأقصى) عام ٢٠٠٩م، و(نبوءات الجائعين) عام ٢٠١٢م، و(قلبي عليك حبيبتي) عام ٢٠١٣م، و(الزنابق) عام٢٠١٦م، و(طيور القدس) ٢٠١٦م.

وأهمية الموضوع تتمثل في رصد ظاهرة التماسك النصي وتحليل عناصرها والكشف عنها في شعر الشاعر أيمن العتوم، وفي وقفة النقد على نتاج أحد الشعراء الذين لهم حضور في الساحة الأدبية مشاركة إيجابية فعالة للإسهام في دفع المشهد الثقافي ببحوث علمية تبرز ما تتميز به لغتنا العربية من سعة وقدرات فنية تجمع بين الأصالة والتجديد، وسيحاول البحث توظيف التماسك النصي في شعر العتوم لاستخراج ما ينطوي عليه شعره من جماليات في الصورة والإيقاع.

ويهدف البحث إلى الكشف عن وسائل التماسك النصي في شعر أيمن العتوم، وتقديم رؤية شمولية في التعامل مع النص الشعري حيث يتعانق النحو مع الدلالة والإيقاع بهدف الإسهام في فهم النصوص فهما دقيقا وعميقا، ومحاولة الإسهام في بلورة نظرية عربية في علم النص –وهي نظرية التماسك النصي– وهذه النظرية بحاجة إلى قراءات متعددة وجهد كبير لاكتمالها.

أما عن أسباب اختيار الموضوع فتتمثل بالآتي:

جدة الموضوع، فالتماسك النصي في شعر العتوم لم يحض بدراسة نقدية، وإعجابي بشعر العتوم وما يحمله من لغة فنية ونظرة واقعية، ورغبتي في التبحر بظاهرة التماسك النصي في دراسة تطبيقية.

أما عن الإشكالية التي يطرحها الموضوع فتتمثل في الإجابة عن الأسئلة التالية:

كيف يتجلى التماسك النصي الشكلي والدلالي في شعر أيمن العتوم؟، وماهي أدوات التماسك النصي في شعر أيمن العتوم؟، وإلى أي مدى ساهمت هذه الأدوات في التماسك النصي في شعر أيمن العتوم.

وأما عن الأبحاث التي درست شعر أيمن العتوم فقد بحثت ولم أجد إلا ثلاث دراسات لشعره حتى الآن وهي: (صورة الأقصى في شعر أيمن العتوم من خلال قصائده "خذني إلى المسجد الأقصى، يا قلب أمتنا، ملحمة الأقصى") لفيصل حسين غوادرة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول، ص٢٩-٦٨، يناير٢٠١٥م، ومقال بعنوان: (الحب عند الإسلاميين بين الاقتراف والاحتراق والاحتراف، قراءة في زنابق أيمن العتوم) للدكتورة ديمة طهبوب في جريدة السبيل، الأربعاء، ١٥-٤ ٢٠١٥م، و(الشعر في مواجهة التهويد - شعر أيمن العتوم أنموذجا). لفيصل حسين غوادرة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الثالث والعشرون، العدد الثاني، ص٣٧-٥٨، يونيو٢٠١٥م.

فنلاحظ على هذه الدراسات أنها لم تهتم بالتماسك النصي في شعر العتوم بل اهتمت بجوانب أخرى، لذلك سيكون هذا البحث لشعر أيمن العتوم من زاوية التماسك النصي ولا يوجد دراسة تناولت هذا الموضوع حتى الآن على حد علم الباحثة.

وقد اتبع البحث المنهج الوصفي (وهو الذي يدرس الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفا دقيقا) والمنهج التحليلي (الذي يقوم على التفسير والنقد والاستنباط).

وتم تقسيم البحث إلى مقدمة فيها أسباب اختيار الموضوع وأهميته والدراسات السابقة والمنهج المتبع، وتمهيد فيه مفاهيم أساسية لعلم النص بين القدماء والمحدثين، والفصل الأول يضم ثلاثة مباحث عن الشاعر أيمن العتوم، حياته وشخصيته ونتاجه الأدبي، والفصل الثاني عنونته بالتماسك النصي على المستوى الشكلي عند العتوم، ويضم ثلاثة مباحث وهي: التماسك النحوي، التماسك المعجمي، التماسك الصوتي، ويأتي الفصل الثالث بعنوان: التماسك النصي على المستوى الدلالي عند العتوم، ويحتوي على مبحثين الأول الأبنية الدلالية، والثاني: العلاقات الدلالية.

وأنهيت الدراسة بخاتمة ضمنتها أهم النتائج وأخيراً فحسبي أني اجتهدت لإخراج هذا البحث ليكون لبنة من اللبنات الطامحة لخدمة البحث العلمي، وما توفيقي إلا بالله هو حسبي فنعم المولى ونعم النصير.

التمهيد

التمهيد:

لابد لكل بحث يتناول حقلاً من حقول المعرفة من ضبط الحدود المصطلحية التي يعتمد عليها، فيتحدد بذلك موقعه من الاختصاصات المتنوعة، حتى يتمكن المتلقي من ضبط المفاتيح التي تتيح له الدخول في البحث، وهذه المفاتيح قائمة على تلك المفاهيم، وهذا الأمر يُعد ضرورة علمية للبحث.

مفاهيم أساسية لعلم النص بين القدماء والمحدثين:

أولاً/ مفهوم النص:

لغة:

وردت مادة (نص) في لسان العرب بعدة معانٍ، منها: الظهور والبيان "النّصُّ: رفعك الشيء، نصّ الحديث ينُصُّه نصّاً رفعه، وكل ما أُظْهِر فقد نُصّ، وقال عمر بن دينار ما رأيت رجلاً أنصّ للحديث من الزُهْري، أي أرفع له وأسند، يقال نصّ الحديث إلى فلان، أي رفعه، وكذلك نصصْته إليه. ونصّت الظبية جيدها: رفعته والمنصّة ما تُظهرُ عليه العروسُ لتُرى وقد نصّها وانتصّت هي" [٢].

وجاءت بمعنى الرفع والتحريك حيث قال "ونصّ المتاع نصّا، جعل بعضه على بعض، ونّص الدابة ينُصُّها نصّا، رفعها في السير وكذلك الناقة، والنص التحريك حتى تستخرج الناقة أقصى سيرها"[٣] .

وأما في الثقافة الغربية فإن "لفظ texte في اللغة الفرنسية مأخوذ من مادة textus اللاتينيه التي تعني النسيج، ثم ترجمت texte إلى اللغة العربية بكلمة(نص)"[٤] فنلاحظ أن هذا المعنى اللغوي لكلمة texte يدل على التماسك والترابط بين أجزاء النص حيث تشير كلمة النسيج إلى التضام والتماسك بين مكونات الشيء المنسوج.

وهذا المفهوم –أي النسيج– ليس جديداً على الثقافة العربية، فهناك من يستخدم هذا المفهوم نفسه كما نجد عند ابن خلدون في مقدمته، إذ يقول: "فاعلم أنها – يقصد صناعة الشعر– عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه ... ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عن العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها فيه رصّا، كما يفعل البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال" [٥].

---

[٢] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط٣، ١٤١٤م، ج٧، ص ٩٧.
[٣] المرجع السابق ص٩٨.
[٤] انظر، بخولة، بن الدين، الإسهامات النصية في التراث العربي، جامعة وهران، كلية الآداب، ٢٠١٦م، ص٦،٧.
[٥] ابن خلدون، المقدمة، ط١، دار يعرب، ٢٠٠٤م، ج٢، ص٣٩٧.

اصطلاحا:

تنوعت مفاهيم النّصّ بتنوع التخصصات المعرفية تبعا لاختلاف الغاية من الدراسة فلا يوجد تعريف مانع جامع، وسأعرض تعريفات النص قديماً وحديثاً:

أ–النّصّ في التراث:

لقد بحث علماؤنا الأوائل في النص ونظّروا له ولم يتوقفوا عند التنظير للجملة، وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم فيقول:" فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صواباً وخطأه إن كان خطأ إلى النظم ...فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظمه أو فساده أو وصف بمزية أو فضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه"[٦] .

وهذا هو ما قاله الباحثون فقد "جعلوا الاتساق هو الفاصل بين النص واللا نص" [٧]، إذ أنّ الجرجاني جعل الكلام لا يوصف بصحة نظمه أو فساده إلا برجوعه إلى معاني النحو، فالنص يقابل صحة النظم واللا نص يقابل فساد النظم، ولم يقف عند الجملة بل تجاوزها إلى النص حيث دعا إلى نظرة شمولية للنص.

وقال أبو هلال العسكري:" وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحاً، وسوء التأليف ورداءة الرصف والتركيب شعبة من التعمية، فإذا كان المعنى سبياً، ووصف الكلام رديّاً لم يوجد له قبول، ولم تظهر عليه طلاوة ... وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكّن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام، ولا يُعمي المعنى؛ وتضم كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لفقها"[٨].

وكذلك نظر حازم القرطاجني إلى النص نظرة شمولية حيث قال: "القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض وإلصاق بعض الكلام ببعض... التحيل في تسيير تلك العبارات ... وبناء مباديها على نهاياتها ونهاياتها على مباديها...وتصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل، من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها ... وخاتمتها"[٩].

فقد أدرك أن هناك صلة بين مطلع القصيدة وآخرها، وعلاقة بين البداية والنهاية في النثر مما يؤدي إلى تماسك النص.

---

[٦] الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، المكتبة الوقفية، ٢٠٠٨م، ص٨٣،٨٢.

[٧] انظر، سعدية، نعيمة، الاتساق النصي في التراث العربي، جامعة محمد خيضر- بسكرة، الجزائر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الخامس، ٢٠٠٩م، ص٦.

[٨] العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ن عيسى الحلبي، المكتبة الوقفية، ٢٠١٤م، ص١٦١.

[٩] القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المكتبة الشاملة، ٢٠١٠م، ج١، ص٦٣.

وأما ابن طباطبا فيقول: "وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيتاً على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقض تأليفها ... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرّغة إفراغاً ... لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقراً إليها" [١٠].

وأيضا ذهب ضياء الدين ابن الأثير إلى القول بوجود علاقة بين البيت والبيت الذي يليه، حيث قال: "أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فبينما هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره وجعل الأول سبباً إليه فيكون بعضه آخذاً برقاب بعض، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغاً وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه"[١١] ، وهكذا تتعالق العناصر البنائية لتشكل نصاً مترابطاً.

ويتضح لنا مما سبق أن علماءنا الأوائل تنبهوا لظاهرة التماسك النصي في الشعر وفي النثر على حدٍ سواء، واهتموا به جيداً، وهذا دليل على اهتمامهم بالنص، وتجاوزهم لحدود الجملة، صحيح أن هذا المصطلح (التماسك النصي) لم يرد عندهم، لكن ورد المعنى نفسه بمصطلحات أخرى كحسن النظم، والنسيج، وحسن الرصف، وعلاقة البدايات بالنهايات، والتعلق، وغيرها، فكان ما كتبه علماؤنا الأوائل في هذا المضمار بمثابة توطئة وتمهيد لعلم النص الحديث.

وهكذا فإن تراثنا العريق ثروة حقيقية لا تبلى على مر الزمان وبحر لا ساحل له وكما قال أيمن العتوم:

أتينا على ماء الحضارات أوّلاً وجاءت حضارات من الناس بعدنا

فإن شربوا فالشرق أقدم منبعٍ وإن كتبوا حرفًا لقد كتبوا بنا [١٢]

ب- النص في النقد العربي الحديث:

اختلفت المفاهيم والتعريفات الخاصة بالنص في النقد العربي، وهذا ناتجٌ عن اختلاف التخصصات والاتجاهات وسنذكر عدداً منها.

النص عند تمام حسن هو" تجلٍّ لعمل إنساني ينوي به شخص أن ينتج نصا ويوجه السامعين إلى أن يبنوا عليه علاقات من أنواع مختلفة" [١٣]، فهو يؤكد على أهمية دور المتلقي، وبناء العلاقات مع النص.

ويقول محمد الخطابي:" إن النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص. أضف إلى هذا أن كل نص يتوفر على خاصية كونه نصاً يمكن أن يطلق عليها (النصية)، وهذا ما يميزه عما ليس نصا، فلكي تكون لأي نص نصية ينبغي

[١٠] ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، ط٢، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م، ص١٣١.
[١١] ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص٢٥٨،٢٥٩.
[١٢] العتوم، أيمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ديوان قلبي عليك حبيبتي، ٢٠١٤م، ص١٠٨.
[١٣] دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ط١، ١٤١٨ عالم الكتب، ص٩٢.

أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة" [١٤]، فالنص عند الخطابي هو وحدة دلالية بالدرجة الأولى.

أما طه عبدالرحمن فيقول: "كل نص هو بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات" [١٥]، إذ يركز في تعريفه على العلاقات الرابطة والمكونة للنص.

ويعرف أحمد عفيفي النص بقوله: "ينبغي أن يكون المفهوم الأساسي لأي نص أنه وسيلة لنقل الأفكار والمفاهيم إلى الآخرين"[١٦]؛ فقد ركّز على النص من ناحية وظيفته التي يقوم بها.

ومما سبق يتبين لنا أن كل ناقد له تعريفٌ أو رؤية خاصة للنص يختلف عن تعريف الآخر، فمنهم من يهتم بالمتلقي، ومنهم من يركز على الوسائل اللغوية الموجودة في النص، ومنهم من يهتم بالدلالة، وهناك من يركز على الغاية من إنتاج النص، وهذا الاختلاف ناتج عن اختلاف التخصصات التي ينطلقون منها.

وتجدر الإشارة بنا إلى أن مصطلح النص مازال يمثل إشكالاً ومجالاً خصبا للأفكار النقدية.

ج- النص في الدراسات الغربية:

إن مفهوم النص عند الباحثين الغربيين مختلف، كما هو الحال عند العرب وذلك لاختلاف المناهج التي تناولته.

يشير هاليداي ورقية حسن إلى أن كلمة نص تعني" أي فقرة مكتوبة كانت أو منطوقة مهما كان طولها" [١٧]، بشرط أن تكون متكاملة.

والنص عند فان دايك (van Dyck) هو "بنية سطحية توجهها وتحفزها بنية عميقة دلالية" [١٨]. فيتضح لنا من تعريفه للنص أنه اهتم بالجانبين الشكلي والدلالي.

وينبه فولفغانغ على أن تعريف النص من الصعوبة بمكان فيقول:" النص الأدبي ليس كينونة قابلة للتعريف غير أنه إذا كان شيئاً فهو حدث دينامي"[١٩].

أما النص عند هارفج (harveg) هو" تسلسل ضميري متصل، لوحدات لغوية"[٢٠]، حيث جعل النص سلسلة مترابطة.

---

[١٤] خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص١٣.
[١٥] عبد الرحمن، طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط٢، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م، ص٣٥.
[١٦] عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط١، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م، ص٢٠.
[١٧] المرجع السابق، ص٢٢.
[١٨] زتسلاف، ووارزنياك، مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٥٦.
[١٩] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، ص١٣.
[٢٠] المرجع السابق، ص٥٥.

وعند هيلمسليف (H. WEINRICH) كل ملفوظ منطوقاً كان أو مكتوباً طويلاً أو قصيرا هو نص، "ولذلك فهو يساوي النصّ بكل المنطوقات " [٢١]، إذ يذهب مثل ما ذهب إليه هاليداي ورقية حسن.

أما رولان بارت (BARTH ROLAND)فالنصّ عنده هو مجموعة من الكلمات المنظومة كالنسيج التي تكوّن شكلاً معيناً، حيث قال:" تعني كلمة نص النسيج ... بوصفه إنتاجاً ... وإن الذات –يقصد ذات المؤلف- إذ تكون ضائعة في هذا النسيج كما لو أنها عنكبوت تذوب هي نفسها في الإفرازات البانية لنسيجها"[٢٢].

يُلحظُ من مقولته أنّه يلغي دور المؤلف وهو صاحب فكرة موت المؤلف التي جعلها عنوان مقالته النقدية الشهيرة، ويقصد بها إلغاء سلطة المؤلف وتحويلها إلى سلطة القارئ؛ بحيث تكون هناك علاقة بين النص والقارئ الذي هو العنصر الفعّال في النص وبدونه لا قيمة للنص.

ويعرف ز.س.هاريس Z. S.Harrisالنص بأنه" تتابع من جمل كثيرة ذات نهاية"[٢٣].

وكذلك عرّف ديبوجراند النص أنه" حدث تواصلي يلزم لكونه نصاً أن تتوفر له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير؛ وهي السبك والحبك والقصد والقبول والإعلام والمقامية والتناص"[٢٤]، فقد حدد ديبوجراند سبعة شروط يجب أن تتوفر كلها في النص، وفي حال اختل شرط واحد يفقد بذلك صفة النصية.

وهكذا تعددت التعاريف بتعدد آراء الباحثين وخلفياتهم المعرفية التي ينطلقون منها، فنلاحظ أن كل تعريف ركز على جانب معين واهتم به وأهمل ما سواه، وحتى الآن لا يوجد تعريف شامل للنص فمازالت الجهود مستمرة في البحث في هذا الميدان.

ثانيا: مفهوم التماسك النصي:

ومن أهم المصطلحات المحورية في مجال لسانيات النص مصطلح: التماسك النصي، الذي هو أساس هذا البحث، ويحسن بنا مبدئياً التعريف به.

لغة: "أرض مَسِيكة أي لا تُنَشّفُ الماء لصلابتها"[٢٥].

"في حديث بدر قال ابن عون ومعه أمية ابن خلف: فأحاط بنا الأنصار حتى جعلونا في مثل المسَكَةِ، أي جعلونا في حلقة كالسّوار وأحدقوا بنا"[٢٦].

---

[٢١] زتسلاف، ووارزنياك، مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، ص٥٣.
[٢٢] رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٢م، ص١٠٨،١٠٩.
[٢٣] المرجع السابق ص٥٤.
[٢٤] عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص٧٥و٧٦.
[٢٥] ابن منظور، محمد بن مكرم أبو الفضل، لسان العرب، ج ١٠، مادة(مسك)، ص٤٩٠.
[٢٦] المرجع السابق، ص٤٨٦.

" مسك بالشيء، وأمسك به وتمسّك وتماسك، واستمسك ومسّك كله: احتبس، أمسكت بالشيء وتمسّكت به واستمسكت به وامتسكت، كله بمعنى اعتصمت، وكذلك مسّكت به تمسيكا"[٢٧].

"وفي الحديث: من مسك بهذا الفيء بشيء أي أمسك، وفي حديث ابن أبي هالة في صفة النبي صلى الله عليه وسلم: بادن متماسك، أراد أنه مع بدانته متماسك اللحم ليس بمسترخيه ولا مُنْفَضِجه، أي أنه معتدل الخلق كأن أعضاءه يمسك بعضها بعضاً"[٢٨]، ويمكن أن نخلص من هذه التعريفات إلى أن معنى التماسك لغة ضد التفكك، وهو يعني الشدة والصلابة والترابط.

اصطلاحا:

هو مصطلح مترجم عن الكلمة الإنجليزية Cohesion، وهناك اختلاف حول المصطلحات المترجمة؛ فقد وقع الخلاف بين ذلك المصطلح وهذا المصطلح Coherence ويمكن أن نوضح هذا الاختلاف من خلال هذا الجدول[٢٩]:

المصطلح	ترجمته للعربية	الباحث
Cohesion	التماسك	محمد خطابي، فالح شبيب العجمي.
	التضام	تمام حسان، إلهام أبو غزالة.
	السبك	سعد مصلوح، محمد العبد، تمام حسان.
	الربط النحوي	سعيد بحيري.
Coherence	التماسك	سعيد بحيري.
	الحبك	سعد مصلوح، محمد العبد.
	التناسق	فالح العجمي.
	الاتساق	تمام حسان.
	التقارن	إلهام أبو غزال.
	الانسجام	محمد خطابي، صلاح فضل.

أ- التماسك النصي في النقد العربي الحديث:

التماسك النصي هو "توظيف الآليات النحوية في الربط بين أجزاء النص، ومن ثم فهم المعنى عبر رؤية متماسكة لا تقتصر في تحليلها على الجملة"[٣٠].

---

[٢٧] ابن منظور، محمد بن مكرم أبو الفضل، لسان العرب، ج ١٠، مادة(مسك)، ص٤٨٧.
[٢٨] المرجع السابق، ص٤٨٨.
[٢٩] عبد الكريم، أشرف عبد البديع، الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن الكريم، مكتبة الآداب القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٤٠، ١٤١، ١٠٨.
[٣٠] عمران رشيد، آليات التماسك النصي الزركشي والسيوطي أنموذجان، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول السنة الثانية،٢٠١١م، ص١٥.

وعند أحمد عفيفي هو" وجود علاقة بين أجزاء النص، أو جمل النص أو فقراته، لفظية أو معنوية، وكلاهما يؤدي دورا تفسيريا لأن هذه العلاقة مفيدة في تفسير النص، فالتماسك النصي هو علاقة معنوية بين عنصر في النص وعنصر آخر يكون ضرورياً لتفسير النص الذي يحمل مجموعة من الحقائق المتوالية"[٣١]، حيثُ يربط بين الشكل والدلالة، في تعريفه للتماسك.

أما التماسك النصي عند محمد مفتاح فهو مقولة عامة قسمها إلى التنضيد والاتساق والانسجام والتشاكل والترادف، لتشمل المستويات المختلفة للخطاب، ويقول أيضاً أن:" النص يصبح متماسك الحلقات من البداية إلى النهاية"[٣٢].

و"قد نجد نصاً يضم قضايا متعددة، وقد تجد نصاً عبارة عن أصوات مبعثرة تمتنع على أن تكون قضية؛ ومع ذلك فإنه على المحلل أن يستكشف المنطق الرابط وليكن وظيفياً أو تجريدياً، وأن يؤلف موضوعة"[٣٣].

فالمتلقي عليه مهمة الاكتشاف والبحث عن الروابط في النص ومن خلال هذا العمل يصبح المتلقي مبدعاً آخر؛ فالمبدع الأول هو المنتج للنص والمبدع الثاني هو الباحث في هذا النص.

أما سعيد بحيري فيقول:" التماسك النصي ليس نهاية المطاف، بل هو محرك وقيمة توجيهية لعملية الفهم ونقل تصور التشويش من مستوى علم دلالة الكلمة إلى علم دلالة النص"[٣٤] ، فيرى أن التماسك النصي هو عملية انتقالية من التركيز على اللفظة الواحدة إلى الاهتمام بالنص كاملاً.

ب- التماسك النصي في الدراسات الغربية:

حيث يقول هاليداي ورقية حسن:" نحن نحلل النص عن طريق دراسة الخواص التي تؤدي إلى تماسك النص، وتعطي عرضا لمكونات منظمة لنماذجه النصية"[٣٥].

فالتماسك عند هاليداي ورقية حسن هو" علاقة معنوية بين عنصر في النص وعنصر آخر يكون ضرورياً لتفسير هذا النص، هذا العنصر الآخر يوجد في النص، غير أنه لا يمكن تحديد مكانه إلا عن طريق هذه العلاقة التماسكية"[٣٦].

أما جون لوينز فيقول:" إن النص بكليته لابد أن ينطوي على مجموعة مميزة من الخصائص التي تؤدي إلى التماسك والانسجام"[٣٧]، فجون هنا يركز على الوسائل المؤدية للترابط في النص.

---

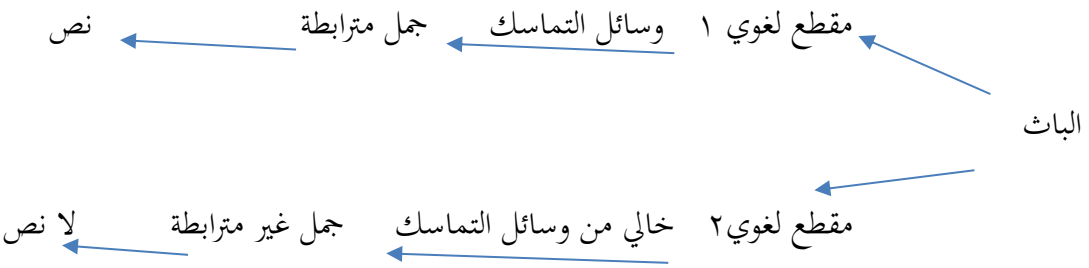
[٣١] عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص٩٨،٩٩.
[٣٢] مفتاح، محمد، التلقي والتأويل مقاربة نسقيه، ط١، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء،١٩٩٤م، ص١٥٦.
[٣٣] مفتاح، محمد، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م، ص٩٩.
[٣٤] بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص نحو آفاق جديدة، مكتبة زهراء الشرق القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ٩١.
[٣٥] عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص٩٧و٩٨.
[٣٦] المرجع السابق، ص٩٠.
[٣٧] المرجع السابق، ص٩٨.

والنص عند هلبش هو" تتابع متماسك من الجمل"[٣٨].

ويعرف برينكر Brinker النص على أنّه:" تتابع متماسك من علامات لغوية ... فالنص بنية كبرى تحتوي على وحدات صغرى متماسكة"[٣٩] ، إذ اهتم بالجانب الدلالي من خلال تركيزه على البنيات في النص.

فالتماسك النصي هو الترابط بين العناصر المكونة للنص من خلال البحث في الوسائل اللغوية (على المستوى الشكلي)، ودلالة النص (المستوى الدلالي)، حيث يقوم محلل النص برصد الإحالات ووسائل الربط المتنوعة كالعطف والاستبدال والحذف وغيرها، والبحث عن البنية الكبرى للنص وما يتعلق بها من بنيات صغرى والعلاقات الدلالية الموجودة في النص، كل ذلك حتى يؤكد أن هذا النص كالبناء الواحد المتماسك المتقن الصنع.

إن التماسك النصي هو الحد الفاصل بين النص واللا نص، فحتى نتمكن من وصف مقطع لغوي ما أنه نص، يجب أن تتوفر فيه وسائل التماسك النصي، وفي حالة عدم توفرها يفقد صفة النصية، ونوضح ذلك من خلال الرسم التالي [٤٠]:



يُلحظُ على الرسم السابق أن المقطع الذي أفتقد وسائل التماسك أصبحت الجمل فيه غير مترابطة مما أفقده صفة النصية.

ومن باب التشبيه لتقريب المعنى فالنص الذي يحتوي على وسائل التماسك النصي مثل الجسد الواحد تماما في ترابط أعضائه بعضها ببعض، وحاجة كل عضو فيه إلى العضو الآخر.

فالتماسك النصي يهتم بالعلاقات بين العناصر المكونة للجملة، وبالعلاقات بين جمل النص، وأيضا بالعلاقات بين النصوص الموجودة في الكتاب الواحد، مع اهتمامه بالعلاقات بين النص وما يحيط به داخلياً وخارجياً.

وختاماً نؤكد أن المستوى الشكلي والمستوى الدلالي للنص هما وجهان لعملة واحدة، فقد يكون هناك مجموعة من الجمل تترابط فيما بينها بشكل محكم لكن بلا معنى وذلك لانعدام الدلالة، فلابّد من وجود عامل آخر يقوم بربط المعاني الموجودة في النص، وهذا هو المستوى الدلالي.

---

[٣٨] زتسلاف، ووارزنياك، مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، ص٥٤.
[٣٩] عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص٢٧.
[٤٠] انظر، خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٢.

فالتماسك النصي بمستوييه الشكلي والدلالي هو أصل في لغتنا التي نتواصل بها، وليس هذا حصراً على لغتنا فحسب، بل في جميع لغات العالم فلا يوجد لغة تخلو من التماسك النصي، إذ لا يمكن لأي لغة أياً كانت أن تقوم بدونه.

الفصل الأول: أيمن العتوم

المبحث الأول: حياته

المبحث الثاني: صفاته الشخصية

المبحث الثالث: نتاجه الأدبي

الفصل الأول: أيمن العتوم

المبحث الأول: حياته

أ- أسمه ومولده:

"أيمن علي العتوم، شاعر وروائي معاصر، ولد في الثاني من مارس لعام ١٩٧٢م في قرية (سوف) من قرى محافظة جرش في الأردن.

ب- تعليمه:

تلقّى جزءًا من تعليمه الابتدائيّ في (القاهرة)، وجزءًا منه في قرية(سُوف) الأردنية، وأكمل تعليمه إلى الثانوية في محافظة (إربد) شمال الأردنّ.

أنهى الثّانوية في الفرع العلميّ عام ١٩٩٠م والتحق بجامعة العلوم والتّكنولوجيا في محافظة (إربد) ليدرس الهندسة المدنيّة.

وفي أثناء دراسته الجامعية تعرض للاعتقال السياسي، وبعد خروجه من السجن عام ١٩٩٧م أكمل دراسته في الهندسة في جامعة (العلوم والتكنولوجيا)، وفي العام نفسه بدأ دراسة اللّغة العربيّة في جامعة (اليرموك) في إربد، وأنهى الهندسة في صيف ذلك العام، وأنهى معه الفصل الأوّل في اللغة العربيّة.

وفي عام ١٩٩٩م تخرّج من كلّيّة الآداب، قسم اللغة العربيّة جامعة (اليرموك)، محققاً المركز الأوّل على الجامعة، بتخصّصاتها كافّة.

ثم بدأ العمل في مجال التعليم عام ١٩٩٩م في عددٍ من المدارس الخاصّة في عمّان.

وفي عام ٢٠٠٠م التحق ببرنامج الماجستير في اللّغة العربيّة في (الجامعة الأردنيّة) في (عمّان)، وتخرّج عام ٢٠٠٤م، وكانت الدّراسة الّتي نال عليها درجة الماجستير بعنوان: (اسم المفعول في القرآن الكريم)، وفي ذات العام التحق ببرنامج الدكتوراه في الجامعة الأردنيّة، ونال شهادة الدكتوراه عام ٢٠٠٧م عن دراسته النّحويّة الّتي تحمل عنوان: (تناوب معاني الأبنية الصّرفيّة في لغة القرآن)."[٤١]

ج- مسيرته الحياتية وموهبته الإبداعية:

"برزتْ مواهبه الأدبيّة في العاشرة من عمره، حين كان يتسلّم الإذاعة المدرسية معتلياً منبرها لإلقاء القصائد والمقالات.

[٤١] العتوم، أيمن، المدارس الأردنية الدولية بعمان، ٢٠١٧م، "اتصال شخصي".

وكتب أوّل قصيدة في الصّفّ الثّامن عام ١٩٨٦م. وكان مطلعها:

ماذا أحدّث أو أقــول عن أمّتي ذات الأصولْ

كانت بحارًا في السّخاء ضــراغِمًا إذ ما تصولْ

ثم كتب مسرحيّة شعريّة عام ١٩٨٩م وهو في الصّفّ الحادي عشر، حملت عنوان: (المشرّدون)، وأبرز فيها حال المعذّبين والمهجّرين من أرض فلسطين، وخلصت المسرحية إلى أنّ العودة إلى فلسطين لا تكون إلاّ عن طريق البندقيّة.

وفي كلّيّة الهندسة في جامعة العلوم والتّكنولوجيا برز في النشاط الطلاّبي. وترّأس اللّجنة الإعلاميّة في اتحاد الطلبة، بين عامَي ١٩٩٤ – ١٩٩٦.

ولقد استغلّ العتوم فترة السّجن للقراءة المتعدّدة المشارب، والتّأمّل العميق، ومراجعة الذّات، والتّفكير في المشروع الثّقافيّ الكبير الّذي خطّط له آنذاك.

وكتب في السّجن بين عامَي ١٩٩٦و ١٩٩٨م اثنتين وثلاثين قصيدة، حملتْ جرح الأردنّ، واتّسمت بالحبّ الشّفيف له.

من أشهر قصائده في السّجن: (قيدي من الصّمت)، و(مشاعر في هوى الأردنّ)، و(نبوءات الجائعين)، والقصيدة الأخيرة هي الّتي حملتْ عنوان الدّيوان الّذي كتبه هناك.

عاش تجربة حبّ عميقة في الجامعة قبل أن يُسجن بقليل في أواخر عام ١٩٩٥، واستمرّ ذلك معه في السّجن، فعبّر عنها بعشرات القصائد، ومن القصائد الّتي كتبها في السّجن عن الحبّ، قصيدة: (كتبتُ فوق جدار السّجن أهواك)، و (يبقى العطر بعد الياسمين)، و(شكرًا لمن تسعى لحتفي).

بين عامَي ١٩٩٧ – ١٩٩٩م، كثّف قراءاته وحواراته وكتاباته، وانفتح على الحياة الفكريّة ومشاربها السّياسيّة بعد مرحلة السّجن.

وفي هذه الأثناء عمل مهندسًا تنفيذيًّا في مشاريع هندسيّة لبناء مدارس لوزارة التّربية والتّعليم.

وواصل نشاطه الثقافي ما بين عامَي١٩٩٣– ١٩٩٨ م حيث أنشأ عددًا من النّوادي الأدبيّة في جامعتَي: (العلوم والتّكنولوجيا) و(اليرموك)، واحتضنت هذه النّوادي مواهب أدبيّة خلاّقة، وكان يدور فيها النّقاش والنّقد وإلقاء القصائد والقصص القصيرة، وتولت رعاية المواهب الناشئة لدى الشباب.

وشارك في المئات من الأمسيات والحوارات واللّقاءات والمهرجانات الأدبيّة في الأردنّ وخارجه، في مصر والسّودان والإمارات وقطر والكويت والعراق وفي عام ٢٠٠٨م اتجه إلى كتابة المسرحيات؛ فكتب ثلاثاً، منها مسرحية: (مدينة لا تموت) التي تتحدث عن القدس وما يتهددها من أخطار، وما يعتريها من مشكلات"[٤٢].

المبحث الثاني: صفاته الشخصية

تميز العتوم بصفات عدة ميزته عن أقرانه وساهمت في بناء شخصيته بناءً متميزاً، منها:

-أنه كان محباً للقراءة وشغوفاً بها، ويحكي تجربته الشخصية فيقول:" آخذ معي في سيارتي أي كتاب مثل الحِكم والأمثال، وكل ما توقفت عند الإشارة أستطيع أن أحفظ بيتا، وحفظتُ كثيرًا من أبيات الحكمة، وبهذه الطريقة تثقّفتُ وأنا واقفٌ بسيارتي في الشارع، ولي تجربة ثانية في طريقي إلى إربد حيث يسكن والدي ووالدتي، كنتُ أذهب إلى هناك أسبوعيا فمدة الطريق من عَمّان إلى إربد ساعة وفي العودة ساعة، تخيل ساعتين، لو بقيت أقود السيارة فقط ستضيع، حينها كانت زوجتي بجانبي تقرأ علي السيرة النبوية لابن هشام أربع مجلدات، فمنذ أن تزوجنا من عشر سنوات قرأت علي حوالي مئة كتاب ... فرسالتي للشباب أقرأ حتى يشيب الغراب، أفرأيت غراباً قد شاب؟! إذا اقرأ حتى يُقضى عليك، حتى يقضي الله أمرا كان مفعولا"[٤٣]، ويواصل العتوم حديثه عن أهمية القراءة مستشهداً بقوله تعالى:(أقرأ وربك الأكرم)، قائلاً: "إن القراءة باب لكرم الله تعالى، فالله يعطيك من خيره وعلمه وفضله على كل الأصعدة، وأنا جربت ذلك، فإذا كنت قارئاً ملتزما بالأمر الإلهي الأول فالله سيكرمك، فلا تقل ليس لدي وقت أو أنني كبرت على القراءة، ولا تقل لا أجد جلداً على القراءة، فالقراءة تحتاج إلى صبر ومغالبة، والقراءة كاللياقة فحين يُقال لك وأنت لم تركض منذ زمن، أركض مئة متر، فسوف تلهث وربما تترك الركض وهكذا، وكذلك من يقرأ كتاباً لأول مرة، سيقف عند الصفحة العاشرة ويقول: لست معتاداً على القراءة؛ لكنها لياقة يجب أن تصبر على ذلك التعب من أجل أن تصبح المائة متر يسيرة والألف يسيرة، حين ذلك سيكون الكتاب سهل والعشرة كتب سهلة، والمئة كتاب سهلة أيضاً، لذا حدد وقتا للقراءة واستثمر ما تقرأ؛ أي أعد إنتاج ما تقرأه وأكتبه على ورقة خارجية، واذا أعجبتك مقولة فيها بلاغة وبيان أحفظها فإن من البيان لسحرا، فحين تخاطب الناس ستخاطبهم بهذا السحر، فالمثقف يُعرف من أول لقاء بأن بئره يفيض بالماء العذب، وهكذا يجب أن تكونوا أيها الشباب"[٤٤].

-عُرف عن العتوم أنه صاحب طقوس في الكتابة، وتذكر زوجته شيئا من ذلك قائلة: " إذا خطرت على باله فكرة يسجلها مباشرة أو ينقلها لمن بجانبه، وكثيراً ما ستجد في محفظة نقوده أوراقاً صغيرةً فيها ملاحظاته حتى لا تذهب الفكرة منه، ومن عاداته قبل أن يكتب شعراً أو روايةً يكون في مكان هادئ تماماً بدون أي صوت يقطع عليه خلوته، وقبل أن يكتب شيئاً يبحث عن

[٤٢] العتوم، أيمن، المدارس الأردنية الدولية بعمان، ٢٠١٧م، "اتصال شخصي".
[٤٣] (لقاء الدكتور أيمن العتوم)، استرجعت بتاريخ ٢٠١٨م من موقع اليوتيوب، https://youtu.be/QIp5wav03Yg
[٤٤] المرجع السابق.

كل ما يتصل به، مثلا رواية (يسمعون حسيسها) قرأ ما يقارب ١٥٠ رواية عن أدب السجون، وكذلك قبل أن يكتب روايته (حديث الجنود) قرأ كل ما يخص الحركات الطلابية حول العالم في فرنسا وغيرها حوالي ٤٠ أو ٥٠ كتاب، ثم يبدأ بجمع المعلومات من الإنترنت مع تسجيله لساعات طويلة مع أبطال الرواية.

كانت القهوة ترافق العتوم أثناء الكتابة، وهي من طقوس كتابة أي نص لديه، فهي ملهمة له وهو من عشاقها.

وبعد انتهائه من كتابة أي عمل في مرحلة المسودة يريها أولاً لوالده وزوجته وقد يغير فيها، وبالنسبة لاختيار العناوين يحاول أن تكون أغلب عناوينه من القرآن الكريم، فهو يأخذ آيات مجتزأة من القرآن أثناء قراءته الصباحية وختماتِه، مثل رواية (ذائقة الموت) ورواية (يسمعون حسيسها)" [٤٥].

-موهبته الشعرية تفتحت في سن مبكرة فقد كانت أول قصيدة نظمها وهو في الصف الثامن.

-كان العتوم شاعر ثورة ضد الاحتلال، ويتضح هذا في عدد كبير من أبيات شعره منها، قصيدته (من أسفار العزة لعيون الحبيبة) التي يقول فيها:

أنا الثَّورة

أنا الفِكرة

أنا الجمَرة

وأشعارِي هي الحُرَّة[٤٦]

وتأكيداً لذلك يقول: "نعم أنا شاعر الثورة؛ لأن الثورة تعيش في دِمائي، فأُعيّشُها وأحوّلها من المشاعر في القلوب إلى تلك الكلمات في السطور وفي الأوراق، ثم أُلقيها على الجماهير لكي يعلموا أن الثورة على الظُلم هي خير من الركوع والخضوع والخنوع، نعم بلى أنا شاعر الثورة"[٤٧].

ثم يقول في قصيدة (خذني إلى المسجد الأقصى):

ولا تَدَع ليهُوديٍّ بِها أَثراً فإنّهم نجّسُوها بائِعُو ذِمَمِ[٤٨]

[٤٥](طقوس أيمن العتوم في الكتابة)، استرجعت بتاريخ ٢٠١٨م من موقع اليوتيوب، https://youtu.be/Ph4o2mvRwzw.
[٤٦] العتوم، أيمن، الزنابق، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٦م، ص٦٠.
[٤٧](الشاعر أيمن العتوم قصائد لعيون فلسطين)، استرجعت بتاريخ ٢٠١٨م من موقع اليوتيوب، https://youtu.be/qLqRpwtZH44.
[٤٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٤م، ص٦.

فهي دعوة صريحة للقضاء على اليهود المحتلين.

وفي قصيدة (الثياب) يقول:

ولا يُجدي مع المحتلّ سِلمٌ إذا ما جَاء تصفيةُ الحسابِ[٤٩]

إنه يرفض بقوة السلم مع اليهود الغاصبين، ويقول: " تربينا على أنّ من صالح اليهود خائن، وصلح اليهود خيانة عظمى، وأهدافنا تتلخص في أنه لا صلح ولا تفاوض مع اليهود ولا بد من قتالهم"[٥٠].

أما في قصيدة (للقدس غنيت الحروف) يقول:

أنا للجهادِ نذرتُ شعري ثائراً والقُدسِ والأَقصَى الحبيبِ الدّاني[٥١]

سخّر العتوم شعره للدفاع عن فلسطين ضد اليهود، يذكر ذلك قائلاً: " فلسطين أخذت نصيب الأسد من شعري؛ لأنها قضية يجمع عليها كل المسلمين، وأتمنى أن أُستشهد على ثراها الطاهر، وأكون ذرة من ترابها".

-ويمتلك العتوم حساً غزلياً عالياً ملحوظاً نابعاً من تجربة صادقة، حيث قال:

كم كنتُ أختارُ الكلام أرقهُ وأزيدُ كي لا تخجلي تَضمِيني

فكأنّني بين الوُرُودِ سأنتقِي لك باقة ثرثارة التلوينِ

إن كان شعري قاتلاً يا حُلوتي فاللّحن مرجِعُهُ إلى الحسُّون[٥٢]

استخدم الشاعر كلمات رقيقة ليعبر عن حبه، حيث وصف كيفية انتقائه لأجمل الكلمات حينما يكتب شعراً في محبوبته مشبها نفسه بمن ينتقي أجمل الورود؛ ليشكل منها باقة جميلة يقدمها لمن يحب.

ويقول:

ولستُ بعدكِ أهوَى كل فاتنةٍ بعضٌ من الخزَفِ اللّمّاعِ أو ورقُ

وكل ما كتبُوا في العِشقِ أنسَخُهُ وأنسخُ العِشقَ والحيرى ومن عشِقُوا

[٤٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٢٩.
[٥٠] (الشاعر أيمن العتوم قصائد لعيون فلسطين)، استرجعت بتاريخ ٢٠١٨م من موقع اليوتيوب، https://youtu.be/qLqRpwtZH44.
[٥١] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٥٩.
[٥٢] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٣٩.

ميسوُنُ ميسوُنُ أنتِ الحُبّ أجمعُهُ فقبل حُبّكِ شِعرِي في الهوى مِزقُ!![٥٣]

العتوم لا يرى إلا محبوبته ولا يلتفت لغيرها من النساء، ويرى أن شعره في الهوى قبل أن يحبها لا قيمة له؛ لأنه لم يكن عن تجربة حقيقية صادقة، لكن لما أحبها عرف معنى الحب الحقيقي، واستطاع أن يعبر عنه بكل عمق وصدق.

كان العتوم مخلصاً في حبه حيث يقول:

إذاً ...

قسما ...

ستبقين التي أهوى

أيا ميسوُنُ تبقين التي أهوى

لأنّي أنتِ[٥٤]

وكان وفيّاً في الحب، حيث يقول:

أنا لا أزالُ على الوفاءِ كراهب في ديرِهِ سهران مُنذُ قرونِ[٥٥]

لقد كان شعره مليئاً بمشاعر الحب الصادقة لمحبوبته.

ثم يقول في قصيدة (قالوا حجابك):

ولقد تغُضُّ الطّرف عني عفة وأَغضُّهُ دَفعًا لكُلّ رِغابِ[٥٦]

ومن الواضح أن غزله كان غزلاً عفيفاً مهذّباً، وكان مبتعداً عن الفُحش والابتذال.

-بعد عام ٢٠٠٥م مال إلى الفلسفة العميقة والصوفية المعتقة، ونلمس ذلك في قصيدته(الحلاج) التي يقول في مطلعها:

لا تسقِنِي الأسرار يا حلاّجُ[٥٧] ماذا سَيَروي البحر وهو أجاجُ؟!

---

[٥٣] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٨.
[٥٤] المرجع السابق، ص٦٢.
[٥٥] المرجع السابق، ص٤٠.
[٥٦] المرجع السابق، ص٢٦، ورغب في الشيء رغباً أراده، والجمع رغاب، ابن منظور، لسان العرب، ج١، مادة (رغب)، ص٤٢٢، ٤٢٣.
[٥٧] الحلاج هو الحسين ابن منصور الحلاج أبو مغيث، "قال الخطيب والذين نفوه من الصوفية نسبوه إلى الشعبذة في فعله، وإلى الزندقة في عقيدته... فأما الفقهاء فحكى عن غير واحد من العلماء والأئمة إجماعهم على قتله"، والعتوم هنا أتخذ من الحلاج رمز للاضطهاد بغض النظر عن عقيدته، ابن كثير، الحافظ، البداية والنهاية، ج الحادي عشر، مكتبة المعارف، ١٩٩١م، ص١٣٢، ١٣٣.

...

صوفيّتِي أنيّ أُقابِسُ رُوحَكُم فتفِرُّ من أعناقي الأوداجُ[٥٨]

الغموض يكتنف هذه الأبيات وقد اتخذ ذلك سبيلاً لإخفاء أسراره، وعدم الكشف عنها، واستعار شخصية صوفية شهيرة "وهو الحسين بن منصور الحلاج" فوضعها في شعره وتحدث معها معبراً عن همومه وأوجاعه.

كان العتوم في بعض الأحيان يلجأ للخطاب؛ ليحلّق من الواقع إلى الخيال، ويغرق في العمق والغموض، ليبحر في عواطفه ويبحث عن هويته الضائعة التي أكد على ضياعها في قصيدة أخرى من ديوان آخر، حيث يقول:

ولكنني عرفتُ بأنّني خاطبتُ نفسِي

في غيابِ هُوِيّتي[٥٩]

إن تجربة العتوم الصوفية نقلته من عالم إلى آخر، واعتمد في شعره على الرمز والإيحاء، من خلال استعماله لبعض مصطلحات الصوفية مثل: (الأسرار[٦٠]،البحر[٦١]، روحكم[٦٢]).

أعيش طلقا كصوفيٍّ رأى قبسا من رحمة الله في عينيك فاتقدا[٦٣]

يلاحظ أن العتوم جمع بين الذاتية والوجدانية والصوفية.

إن توظيفه للفلسفة الصوفية هو تعبير عن همومه ومعاناته، وقد أثرى ذلك تجربته الشعرية.

-كان العتوم واثقاً من نفسه ومن فاعلية شعره التي جعلته يفتخر بقدراته ومواهبه الشعرية فيقول: في قصيدة (البدء والانتهاء):

يبدأ التّاريخُ من شعري

وللتّاريخِ في شعري انتِهاء[٦٤]

[٥٨] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٦٢.
[٥٩] العتوم، أيمن، طيور القدس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٦م، ص٢٧.
[٦٠] حمدي، أيمن، قاموس المصطلحات الصوفي، دار قباء، ٢٠٠٠م، يقول: "السر فيض من الأنوار الإلهية يرد على العبد"، ص٦٦.
[٦١] الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي، دندرة، ط١، ١٩٨١م، تقول: "البحر في مقابل البر للدلالة على الباطن والمعنوي في مقابل الظاهر والبدني"، ص١٨٣.
[٦٢] المرجع السابق، ص٥٣٩.
[٦٣] العتوم، أيمن، الزنابق، ص١٠٨.
[٦٤] المرجع السابق، ص٦٩.

وفي قصيدة (لا تعذليني) يفتخر بشخصيته وقدرتها على الاكتفاء الذاتي فيقول:

أنا التّفَرُّد لا أفراحُ من حضرُوا تغتالُ رُوحي، ولا أحزانُ من ذهبوا[٦٥]

إنه يستمتع بوحدته، لا يفرح لمن حضر ولا يحزن لمن ذهب.

ويقول:

يشكو لي الشّعرُ في أحشائِهِ وجعاً وكم بأوجاعِهِ يحلو ليَ اللّعِبُ[٦٦]

يريد أن يبين لنا تمكنه من قول الشعر، فصّورهُ كأنه لُعبة يلهو بها، بينما عمالقة الشعر يجدون صعوبة في كتابة البيت الواحد، كما يقول الفرزدق "إن خلع ضرس أهون علي من قول بيت من الشعر" [٦٧] وهذا نوع من الكبرياء والثقة بالنفس.

ويقول مفتخراً ومعتداً بنفسه وقدرته على مواجهة من يمكر به:

وأنثني بشُمُوخي فوقَ ما مَكرُوا ولي أنا المجدُ والتّاريخُ والحسبُ[٦٨]

أما في قصيدته (انفض رمادك يا أقصى) فيقول:

نذرتُ شعري للمسجد الأقصى روائعهُ وقُلتُ: هاك فإنّي الشّاعرُ الكَلِفُ

أنشدتُهُ السّحرَ إمّا قلتُهُ بُهِتَت أمَامَهُ عُظماءُ الشّعرِ وانصرفُوا

أنا أمِيرُ القوافي وهي شاردةٌ فكيفَ وهي على الأعتابِ تعتكفُ؟![٦٩]

وصف قصائده في الأقصى بالروائع، وأنّه لا يوجد شاعر من عمالقة الشعر يوازيه في الروعة، ونصّب نفسهُ أميراً للقوافي، مدللاً على ثقته بقدراته الشعرية الفذة.

-ومع هذا الفخر والاعتداد بالذات يلمس المتلقي حزناً في شعرهِ، فهو يقول في قصيدة (زهرة في رياض المحبة):

أنا العندليبُ الحزينُ

[٦٥] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٨٣.
[٦٦] المرجع السابق، ص٨٤.
[٦٧] التلاوي، فيصل سليم، ٢٠١٤م، طقوس الكتابة، استرجعت بتاريخ٢٠١٨م، من موقع ديوان العرب، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article38838.
[٦٨] العتوم، الزنابق، ص٨٨.
[٦٩] العتوم، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٣١.

وهذي لُحوني[٧٠]

وفي قصيدة (باكية على القبر) يقول:

ميسون هذا الشاعرُ المحزُونُ

قد مات مع الأيّامِ عِشقا[٧١]

فالحزن يظهر في عديد من قصائده، إن الحزن والوجد حاضران في حياته:

لقد تقاسمنِي حُزنٌ ومَوجَدَةٌ فما أرَاحَا وفي الأحشاءِ قد لَعِبَا[٧٢]

ويقول في قصيدته (أنات مرتقب) معبراً عن حزنه العميق:

وُلِدتُ مِن رَحمِ الأحزانِ، مبتئِسا فليتَ حُزناً لِهَذَا القلبِ ما وَلَدَا

ستسمعِينَ دُمُوعِي وهي صامِتةٌ وتقرَئِين بوجهي البُؤسَ والكمدَا[٧٣]

الصورة في البيتين تجسد حزنه فهو مولود من رحم الأحزان، وهذا الحزن والألم واضحٌ جداً في قسمات وجهه، وفي عدد من الألفاظ: (الأحزان، مبتئسا، حزنا، دموعي، صامتة، البؤس، الكمد).

-وهو متفائل مع هذا الحزن، حتى وإن كان اليأس له بالمرصاد، فيقول في قصيدة (أميرة الورد):

فيا قديماً مِن الأحزانِ يسكُنُني قد آن تغمُرُنِي قيناتُ جَذلانِ[٧٤]

إنه يواجه الحزن والكآبة بفعل إيجابي ينشد الفرحة والسعادة والحبور.

وفي قصيدة (أيا أمي) يقول:

ولا تَهِني ...

غداً سيطيبُ لُقيانا

---

[٧٠] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٣١،٣٢.
[٧١] المرجع السابق ص٤٧.
[٧٢] المرجع السابق، ص٥١.
[٧٣] المرجع السابق، ص١٠٧.
[٧٤] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٢٤.

غداً سيكونُ في جنّاتِ رِضوانِ[٧٥]

العتوم متفائل بلقاء أمه في جنة عرضها السماوات والأرض.

إن الحس الإيماني المفعم بروح التسليم والرضا جعله يواجه الأحزان بنفس واثقة بعاقبة المتقين مهما طالت أحزانهم، وقد نتج عن ذلك نفس متفائلة وواثقة بنصر الله مهما كثرة الأحزان وتكالبت قوى الظلم والاستبداد.

وفي قصيدة (ملحمة الأقصى) يقول:

إنه مهما تمادى ليلُ هذا الاحِتلال

فهو لا شكّ إلى دحر وقهر وزوَال

ولجُندِ اللهِ والحقِّ المآل[٧٦]

ويظهر تفاؤله بتحرير الأقصى والنصر المؤزر للمسلمين بصورة إيمانية واثقة من حتمية النصر، يقول في ذلك:

سوف يأتيها من الظُّلمة مخرج

وستُفرج...

إن يشأ ربُّك ... تُفرج

وتعوُدُ الجنباتُ الخُضرُ

بالعنبرِ والحِنّاءِ واللّيمُونِ تَأرَج [٧٧]

هذه هي سنة الله في الكون بعد الضيق فرج، وبعد العسر يسر؛ بل من رحمة الله بنا أن جعل مع العسر يسرا.

-وقد كان محباً لوالدته باراً بها، مظهراً في شعره عاطفة البنوة البارة بصورة شعرية موحية، يقول في قصيدة (أيا أمي):

أيا أُمي...

هُنا كانت حكاياكِ الّتي قد ذوّبت قلبِي بِما فِيهِ

[٧٥] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٤٣.
[٧٦] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤٥.
[٧٧] المرجع السابق، ص٤٩.

هُنا طيفٌ من الأحلامِ، رُغم البعدِ يا أُمّي

أُناجِيهِ[٧٨]

إن الشاعر يناجي طيف أمه في غيابها، ويتسلى قلبه بحكاياتها.

ويظهر علاقته القوية بوالدته، فهي صديقته ورفيقة دربه، وشمعته التي يهتدي بها ومستودع أسراره:

أيا أُمّي ...

صديقة قلبي الطائِر

رفيقة دربي الحائِر

شُعاعِي في الدُّجى الجائِر

وما استودعتُ في سرّي[٧٩]

لذلك يبرم عهداً على نفسه ألا ينسى فضلها وإحسانها:

أيا أُمّي ... سأبقى ذاكراً ما جُدتِ من خير وإحسانِ[٨٠]

-ومن صفاته أيضا التي ظهرت في شعره أنه محبٌ مخلصٌ لوطنه، يقول في قصيدته (أحبك يا وطني):

يقولون عنّي:

كَفَرتَ بحُبّ الوَطَن ...

ولوّثتَ طُهرَ الوَطن ...

ونَادَيتَ في الشَّعرِ قَتل الوَطن

وما عرفُوني

وما علِمُوا أنّني قد طُعنتُ بِذا الافتِراء

[٧٨] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٣٨.
[٧٩] المرجع السابق، ص٣٩، ٤٠.
[٨٠] المرجع السابق، ص٤٢.

لأنّي أُحبُّ بِلادي

وأعشقُها مِثلما يعشقُ الطّفلُ لون السماء

وأَنّي أُفدّي ثراها بِرُوحي[٨١]

لقد أُتُهِم الشاعر بعدم حبه لوطنه، ولذلك يرد على هذا الافتراء بأنه يحب بلاده ويعشقها ويفدي ثراها. ويؤكد على حبه لوطنه في قصيدة أخرى وهي (صرخة في الوادي المقدس) فيقول:

أهوَى بِلادي حُلوَها ومَريرَهَا وَأَمُوتُ لو رَضِيَت بِلَثمِ ثِيابِي[٨٢]

-إن لديه مبدأ وفكرة يقاوم من أجلها، ويستميت فيقول في قصيدة (شظايا):

مَن يحمِلِ الفِكرَةَ الغرّاءَ في دَمِهِ يَمُت بِها واقفًا كي يَسلَمَ الهَدفُ[٨٣]

إنه يؤكد على وجوب الالتزام بالمبدأ والحفاظ عليه حتى لو باغته الموت، لا يتنازل عنه حتى يحقق هدفه.

ويكرر المعنى نفسه في قصيدة (لا تعتذر) فيقول:

قِف دُونَ رَأيِك في الحياةِ مُجَاهِداً[٨٤]

ثم في قصيدة (أنفقت عمري في هواك) يتكلم عن نفسه مؤكداً ما قال سابقاً عن الثبات على الموقف فيقول:

واللهِ لو ملؤوا فَمِي سُمّاً وحَزُّوا أضلُعِي أو قطّعوا شِريانِي

ما بِعت ديني، أو طَعَنتُ عُرُوبَتِي أو خُنتُ عَهدِي، أو كَسَرتُ سِنَانِي[٨٥]

فمهما فُعل به لن يتنازل عن مبادئه، ثم يقول: "إن كلمة الحق غالية ولا بد للشاعر صاحب الموقف والمبدأ والرأي، ألا يتنازل عن ذلك المبدأ والموقف والرأي، ذلك أنه ليس فرداً؛ إنما يعبر عن ضمير جمعيّ للأمة، تلك الأمةُ التي لا تهادن في حق ولا تساوم على مبدأ، وأنا على مبدأ الحق إن شاء الله ثابت"[٨٦].

---

[٨١] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٤٤.
[٨٢] المرجع السابق، ص٧٤.
[٨٣] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٩٨.
[٨٤] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٨٣.
[٨٥] المرجع السابق، ص١٠١.
[٨٦] (الشاعر أيمن العتوم قصائد لعيون فلسطين)، استرجعت بتاريخ ٢٠١٨م من موقع اليوتيوب .https://youtu.be/qLqRpwtZH44

وعُرف العتوم بطموحه وهمته العالية فيقول في قصيدة (سأشرب لو ملئتِ الكأس سُمّاً):

إذا لم تَجنِ من دُنياكَ إلاّ طُمُوحاً قاتلاً فكفاكَ فخراَ[٨٧]

إن الإنسان الطموح هو من لديه رغبةً جامحةً لتحقيق أهدافه، والطموح هو باب النجاح والسعي للأفضل دائماً، وهكذا هو شاعرنا أيمن العتوم، حيث لمسنا في حياته العزيمة والإصرار لتحقيق أهدافه؛ فقد فُصِل من الجامعة ومع ذلك لم ييأس ويترك الدراسة، بل عاد بكل قوته وأكمل دراسته ولم ينجح فقط بل تفوق، ثم واصل سلسلة نجاحاته بتأليف الدواوين والروايات، ومازال حتى اليوم متألقاً مبدعاً.

ومن صفاته الشخصية الحكمة ومن أوتي الحكمة فقد أوتي خيراً كثيرا، يقول في قصيدته (لا تعتذر) ذاكراً مبدأ الثبات على الحق مهما قل الصحاب:

حتى وإن كُنت الوحيدَ ولم تجِد في الصّحبِ عَزمَا

كن ثابِتاً ... كن شامِخاً ... كن واثِقاً ...

أنّ الصّباحَ على يديكَ يجيءُ حتمَا[٨٨]

ويقول مبيناً أهمية الصبر والجد والاجتهاد لتحقيق الآمال:

وارقُبي الفَجرَ بِمَرآهُ الضحُوكِ إنما الآمالُ بالصّبرِ تُنال

ويبين ما يعترض المرء من مشقات وصعوبات بحكمة تبين طبيعة الحياة قائلاً:

وما كُلُّ مَن يمشِ الطّريقَ يجِد بها وُصُولاً إلى مَا شاءَ إلاَّ تعثَّرَا[٨٩]

الشاعر يبين حقيقة الحياة فلا يوجد طريق في الحياة ممهدٌ، كيف لا والله سبحانه وتعالى يقول: (لقد خلقنا الإنسان في كبد)[٩٠]، فالدنيا دار كدر وابتلاء، فكل الطرق فيها عثرات، لذا لابد من التسلح بالصبر والكفاح.

-يتسم الشاعر بالزهد فلا يغتر بالدنيا، يقول في قصيدته (ألا يا كعبة الرحمن):

[٨٧] العتوم، أيمن، الزنابق، ص١١٤.
[٨٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٨٤.
[٨٩] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص١٢٠.
[٩٠] سورة البلد، الآية: ٤.

وماذا ينفعُ الرَّاجينَ دُنيا أحطُّ مِن البعُوض أو الذُّبابِ؟![٩١]

فهو يشير إلى حقارة الدنيا متناصاً مع قوله عليه الصلاة والسلام: (لو كانت الدنيا تعدل عند الله جناح بعوضة ما سقى كافراً منها شربة ماء)[٩٢].

إن الدنيا ممر وليست مقر، فالعاقل من مر فيها مرور الكرام.

-عُرف العتوم بوفائه لأمته العربية والإسلامية فالنَّفَس العُروبيّ الإسلاميّ يشيع في دواوينه لذا كتب ديوان (قلبي عليك حبيبتي)، ومن قصائده قصيدة: (دينُ العاشقين) الّتي مطلعها:

حَظّي من العيشِ أنّي أعشقُ العَرَبا وأعشقُ الله والتّاريـخَ والأدَبا[٩٣]

هي العُروبةُ دينُ العاشـقينَ غَدتْ مَنْ ينتسبْ لسِواها كانَ ما انْتسَبا[٩٤]

توغّلتْ في مسـاماتِي فألهَبَنِي أنّي أُقاسِـمُها الإنشادَ والطّرَبا

وأوثقتْنِي بميثاقِ الهَوى فَغَدَتْ أُمّا رَؤُومًـا، وأختًا برّةً، وأبا[٩٥]

المبحث الثالث: نتاجه الأدبي

صدر له حتّى الآن:

أوّلاً: الدّواوين:

١- "ديوان (خذني إلى المسجد الأقصى): وهو عبارة عن ثلاث وعشرين قصيدة في حبّ المسجد الأقصى. صادر عن مؤسّسة فلسطين للثّقافة، دمشق، ٢٠٠٩م. ثُمّ عن المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر في لبنان، ثُمّ عن دار المعرفة في مصر. صدرتْ منه خمس طبعات، عدد صفحاته مئة وخمسون صفحة.

---

[٩١] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٣٢.

[٩٢] الترمذي، محمد بن عيسى، سنن الترمذي، ج٤، حديث صحيح غريب برقم٢٣٢٠، كتاب الزهد باب هوان الدنيا على الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٣٨.

[٩٣] "لا ينبغي إطلاق لفظ العشق في حق الله تعالى، لأن الألفاظ الشرعية ينبغي أن يقتصر فيها على ما جاء في كتاب الله تعالى أو في سنة رسوله صلى الله عليه وسلم، ولم يرد هذا اللفظ في شيء من نصوص الوحي ولا على لسان أحد من الصحابة رضوان الله عليهم. وإنما جاء بلفظ المحبة"، استرجعت بتاريخ٢٠١٩م، من موقع http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=38249

[٩٤] قول الشاعر فيه مبالغة غير مقبولة في تمجيد العروبة، وقد علق الشيخ عبد العزيز بن باز -رحمه الله- على مثل هذه الأقوال التي يتبناها البعض بقوله: " هذه دعوة جاهلية ، لا يجوز الانتساب إليها ، ولا تشجيع القائمين بها ، بل يجب القضاء عليها... ومن المعلوم من دين الإسلام بالضرورة أن الدعوة إلى القومية العربية أو غيرها من القوميات دعوة باطلة، وخطأ عظيم، ومنكر ظاهر، وجاهلية نكراء...لا شك أن هذا من أعظم الهضم للإسلام والتنكر لمبادئه، وتعاليمه الرشيدة، وكيف يليق في عقل عاقل أن يقارن بين قومية لوكان أبو جهل وغيره من أعداء الإسلام أحياء لكانوا هم صناديدها وأعظم دعاتها، وبين دين كريم صالح لكل زمان ومكان دعاته وأنصاره محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه... فمن كان يجهل حال القومية فقد يكون معذوراً" استرجعت بتاريخ ٢٠١٩م، من موقع - https://islamqa.info/ar/answers/97732، وشاعرنا لم يبلغ هذه الدرجة فهو يقدم الإسلام على العروبة وهذا يلاحظ في عامة شعره الذي يظهر منه التصور الإسلامي في تناوله وطرحه الشعري للقضايا التي تناولها بصورة عامة.

[٩٥] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٦٦

٢- ديوان (نبوءات الجائعين): وهو عبارة عن اثنتين وثلاثين قصيدة كتبها في السّجن، وتحمل عشق الوطن وهموم المواطن. صدر منه أربع طبعات، عدد صفحاته مئة وواحد وأربعون صفحة.

٣- ديوان (قلبي عليكِ حبيبتي): وهو قصائد في الحبّ والوطن والتّصوّف. صدرتْ منه خمس طبعات، عدد صفحاته مئة وواحد وثلاثون صفحة.

٤- ديوان (الزّنابق): وهو قصائد في العشق. صدرتْ منه أربع طبعات، وعدد صفحاته مئة وستة عشر صفحة.

٥- ديوان (طيور القدس): وهو قصائد عن القدس وعن الوطن. صدرتْ منه ثلاث طبعات، وعدد صفحاته مئة وستٌ وعشرون صفحة"[٩٦].

ثانيًا: الرّوايات:

١- "رواية (يا صاحبي السّجن): وهي رواية يروي فيها أيمن العتوم تجربة اعتقاله في السّجون الأردنيّة، بين عامَي ١٩٩٦ – ١٩٩٧م. وقد صدرت الطّبعة الأولى في مارس ٢٠١٢م عن المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ونفدت في أقلّ من شهرين، فصدرت الطّبعة الثّانية في يونيو ٢٠١٢م، صدر منها سبع عشرة طبعة.

٢- رواية (يَسمعونَ حَسيسَها): وهي تروي قصّة طبيبٍ قضى في سجن تدمر أكثر من سبعة عشر عامًا، بين العذاب والموت والجنون والرّعب والهذيان، واستطاع هذا السّجين أن يُحافِظَ على عقله ويخرج حيًّا لأنّ ابنته الّتي تركها وهي ذات ربيعٍ واحدٍ ظلّتْ تشدّه إلى الحياة بخيطٍ متينٍ.

قرأ الكاتب قبل هذه الرواية خمسةً وعشرين كتابًا ورواية ودراسةً تتحدّث عن السّجون السّوريّة وذلك في غضون شهر، ثمّ كتب روايته هذه في غضون شهرٍ آخر، صدر منها ثماني عشرة طبعة.

٣- رواية (ذائقة الموت): صدرتْ عام ٢٠١٣م. وهي رواية في فلسفة الموت والحياة. صدر منها ثلاث عشرة طبعة.

٤- رواية (حديث الجنود): وهي رواية عن انتِفاضة الطّلاّب في جامعة اليرموك في الأردن عام ١٩٨٦م، صدرتْ عام ٢٠١٤، صدر منها اثنتا عشرة طبعة.

٥- رواية (نفر من الجنّ): صدرتْ عام ٢٠١٤م. وتتحدّث عن النّهايات الكُبرى للكون، وعن المفاضلة بين الإنس والجنّ، صدر منها ثلاث عشرة طبعة.

٦- رواية (كلمة الله): صدرتْ عام ٢٠١٥م. وهي رواية عن فتاة مسيحيّة أسلمت. وهي تتحدّث عن التّعصّب الدّينيّ الّذي يُؤدّي إلى القتل، صدر منها اثنتا عشرة طبعة.

[٩٦] العتوم، أيمن، المدارس الأردنية الدولية بعمان، ٢٠١٧م، "اتصال شخصي".

٧- رواية (خاوية): صدرتْ عام ٢٠١٦م. تتحدّث في قسمها الأوّل عن مريضٍ بالتّوحّد، وفي قسمها الثّاني عن الحرب في سوريّة، وفي القسم الثّالث تجمع بينهما، صدر منها عشر طبعات".[٩٧]

ثالثًا: الأعمال المخطوطة:

١- "بوراق الفجر (ديوان شعر) البدايات، ١٩٨٩م.

٢- البيارق، (ديوان شعر) قصائد في الحريّة والمقاومة والوطنيّة، ١٩٩٥م.

٣- الأقمار: (ديوان شعر)، قصائد في الشّهداء والرّاحلين، ١٩٩٨م.

٤- المشرّدون: مسرحيّة شعريّة، ١٩٨٩م.

٥- مملكة الشّعر: مسرحيّة نثريّة، ٢٠٠٢م.

٦- مدينة لا تموت، مسرحيّة نثريّة، ٢٠١١م.

٧- يا وجه ميسون، نصوص نثريّة في فلسفة الحبّ، ١٩٩٩م"[٩٨].

[٩٧] العتوم، أيمن، المدارس الأردنية الدولية بعمان، ٢٠١٧م، "اتصال شخصي".
[٩٨] المرجع السابق.

الفصل الثاني: التماسك النصي على المستوى الشكلي في شعر أيمن العتوم

المبحث الأول: التماسك النحوي

المبحث الثاني: التماسك المعجمي

المبحث الثالث: التماسك الصوتي

الفصل الثاني: التماسك النصي على المستوى الشكلي:

التماسك النصي على المستوى الشكلي هو ترابط الجمل بعضها مع بعض في النص بوسائل لغوية معينة، وهذه الوسائل تجعل من الكلمات جملاً، ومن الجمل نصوصاً.

إن المستوى الشكلي يهتم بالروابط السطحية للنص أكثر من اهتمامه بالدلالة، وهذه الروابط الشكلية للنص هي بالضرورة تحتوي على دلالة جاء الربط وفقاً لها.

ويكون التماسك الشكلي من خلال أدوات تعمل على ترابط الكلمات بشكل صحيح من الناحية النحوية والمعجمية والصوتية، ولكل منها وسائل يتحقق بها.

المبحث الأول: التماسك النحوي:

يعد التماسك النحوي من أهم الدعائم التي يقوم عليها التماسك النصي على المستوى الشكلي وفي هذا المبحث سوف يلقي البحث الضوء على الوسائل النحوية التي ساعدت على التماسك النصي في شعر العتوم ويبين دورها في إجلاء المعنى الذي طمح العتوم إلى إيصاله للمتلقي.

والتماسك النحوي ناتج عن التشكيل النحوي وهو ترابط قائم على علم النحو، أي التشكيل النحوي للجمل، وما يرتبط بها: كالإحالة، والربط بالأداة، والحذف، والاستبدال.

وسوف أوضح فيما يلي دور كل عملية نحوية في التماسك النحوي في شعر العتوم بعد الوقوف عليها نظرياً.

أولاً: الإحالة

هي العملية التي عن طريقها يُربط بين الجمل، فتحيل هذه اللفظة المستخدمة إلى لفظة أخرى متقدمة أو متأخرة عنها، أو تحيل إلى خارج النص.

يقول ديبوجراند الإحالة هي:" العلاقة بين الألفاظ والأشياء والأحداث والمواقف"[٩٩].

[٩٩] ديبوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ص٣٢٠.

و"تطلق تسمية العناصر الإحالية على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة؛ بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب، فشرط وجودها هو النص، وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما، وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر" [١٠٠].

إن الإحالة هي الأداة الأكثر شيوعاً في الربط بين الجمل المكونة للنصوص.

"ولذلك كانت الإحالة أهم الروابط بين مكونات النص، وهي ذات مرونة كبيرة؛ إذ لا تلتزم بالحدود التركيبية فتربط بين متباعدين منفصلين، وتخرج عن البنية التركيبية فهي بنية عابرة للتركيب، ومرونتها هذه جعلتها من أهم عناصر الدلالة في النصوص" [١٠١].

ومما يميز الإحالة قدرتها على الربط بين أجزاء النص المتباعدة ربطاً واضحاً، وهذا مما يؤكد على أهميتها في التماسك النصي، ومما يظهر أهمية الإحالة في النصوص عامة والأدبية خاصة أن الإحالة أيّاً كان نوعها ليست مكتفية بذاتها من ناحية التأويل، فلا بد لنا من الرجوع إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها كما قال بذلك هاليداي ورقية حسن.[١٠٢]

فالإحالة –إذن– ترتكز على عنصرين هما المحيل، والمحال إليه. ويجب تطابق الخصائص الدلالية بينهما.

وتنقسم الإحالة إلى قسمين:

١- الإحالة المقامية: وهي الإحالة إلى خارج النص؛ أي: الإحالة لعنصر لم يذكر داخل النص، وذلك بواسطة أدوات معينة؛ مثل: الضمير الموجود في النص الذي يعود على شخص خارج النص، وبواسطة السياق يتضح المعنى، وذلك لا يكون لكل قارئ؛ بل القارئ المتفاعل مع النص الذي يحلله ويدرسه بعمق، ويكون ذا قدرة عالية في الفهم والتأويل.

" وهي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي؛ كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم، حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم" [١٠٣]، ويلزم هذا النوع من الإحالة معرفة سياق الحال أو المواقف والأحداث المحيطة بالنص حتى يتسنى له معرفة المحال إليه.

وهذا النوع من الإحالة لا يسهم بتماسك النص بشكل مباشر؛ لكن له دور في النص حيث يقوم بالربط بين النص والمقام الذي ورد فيه.

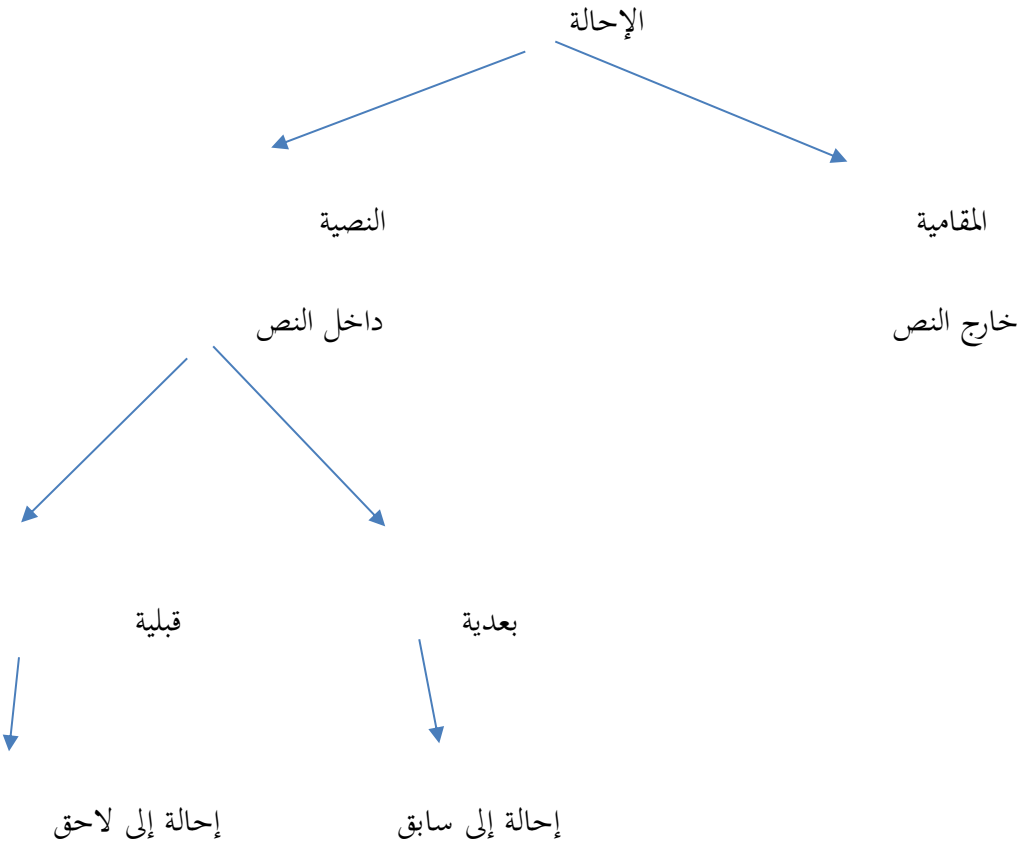
[١٠٠] الزناد، الأزهر، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣م، ص١١٨.
[١٠١] المرجع السابق، ص١٧١.
[١٠٢] انظر، خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٦،١٧.
[١٠٣] الزناد، الأزهر، نسيج النص، ص١١٩.

٢- الإحالة النصية: وهي التي تحيل إلى عنصر داخل النص، فإما أن تحيل إلى سابق (أي ما سبق التلفظ به)، أو تحيل إلى لاحق (عنصر مذكور بعدها في النص)، وهو ما عُرف في النحو العربي بعودة الضمير على متأخر.

إذن في النص عناصر تحيل إلى عناصر أخرى، وهذا ما يجعل النص متسلسلاً مترابطا متماسكاً.

ولعل في هذا العرض الموجز ما يبين أهمية الإحالة النصية ودورها الفعّال في تماسك النص.

وهذا التقسيم لنوعي الإحالة هو ما جاء به هاليداي ورقية حسن وقدماه عن طريق المخطط التالي[١٠٤] :



وللإحالة وسائل عديدة منها الضمائر، وأسماء الإشارة، والظروف، والمقارنة، وفيما يلي سأبدأ بأول وسيلة من وسائل الإحالة، وهي:

١-الضمائر:

[١٠٤] خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٧.

يقول ديبوجراند:" الضمائر أشهر نوع من الكلمات الكنائية" [١٠٥].

إن الضمائر هي الوسيلة الأهم والأكثر استعمالاً لدى المتكلمين عندما يريدون الإحالة، وهذه الضمائر إما أن تكون للمتكلم أو المخاطب أو الغائب، فالضمائر الدالة على المتكلم أو المخاطب هي إحالة خارجية؛ أي: تحيل إلى خارج النص كما قال الخطابي: "جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب هي إحالة لخارج النص بشكل نمطي" [١٠٦]، وبناء على ذلك يمكننا القول إن الضمائر التي لها دور فعّال –غالباً– في تماسك النص هي ضمائر الغيبة، سواء كانت إفراداً أو تثنية أو جمعاً؛ لأنها تحيل إلى عنصر موجود في النص فتجعله مترابطاً يشد بعضه بعضاً.

ثم إن من المفارقات العجيبة أنه كلما كثرت الإحالات في الجملة زاد اعتمادها على غيرها في الفهم وقلّ استقلالها بنفسها، فتزيد بذلك قوتها الربطية مما يدعم سمة النصية فيها[١٠٧].

ولتلمّس أثر الضمائر في التماسك النصي في قصائد أيمن العتوم، سنسلط الضوء على قصيدته (ملحمة الأقصى)، التي يعبر فيها الشاعر عن وضع فلسطين والواقع المر الذي يعيشه شعب فلسطين، واستنجاد الأقصى بالمسلمين الذين خذلوه، ورفض الشاعر للسّلام وعدم قبول التفاوض مع اليهود؛ حيث يدعو للثورة وللجهاد ضد المحتلين، ومع شدة وطأة هذا الواقع المخزي والمهين والمؤلم إلا أنه متفائلٌ بالنصر، فهذه القصيدة مزيج من الألم والأمل، يقول:

عظمت فشقَّت في الجوى الآهات　　من أين تبدأُ يا تُرى المأساةُ؟

من نكبة؟ من نكسة؟ من صمتِكُم　　وأمامهُ تتقزّمُ النّكباتُ

من طعنة في القلب ظلّ نزيفُها　　بِأُوارِهِ[١٠٨] تتوسّلُ الطّعناتُ

سالت فصارت أنهُراً فوّارة　　عنهُنّ يقصُرُ دجلةٌ وفراتُ[١٠٩]

جاء ضمير الغائب "هي" مستتراً في قوله: (عظمت، شفت) إحالة قبلية للاحق وهي (الآهات)، ولقد استخدم الشاعر ضمير الغائب تحديداً ليتناسب مع زمن حدوث النكبة التي بدأت منذ عشرات السنين، ثم استخدم الشاعر ضمير المخاطبين الكاف في قوله: (صمتكم) ليخاطب كل العرب؛ فالإحالة –هنا– مقامية تحيل لخارج النص، و"الهاء" في قوله: (نزيفها) إحالة نصية

[١٠٥] ديبوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ص٣٢١.
[١٠٦] خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٨.
[١٠٧] انظر، بوترعة، عبد الحميد، الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني، جامعة الوادي الجزائر، مجلة الأثر، عدد خاص، ٢٠١٢م، ص٩١.
[١٠٨] أُوار الشمس شدة حرها، ابن منظور، لسان العرب، ج٤، مادة (وأر)، ص٣٥، ويقصد الشاعر من شدة حرارة وألم الطعنة التي في القلب وكأن الطعنات الباقية تقول يكفي ما حصل له.
[١٠٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٣٣.

بعدية لسابق ويقصد الطعنة، ثم استخدم ضمير الغائب "هي" المضمر في الفعل الماضي في قوله: (سالت، فصارت) للدلالة على أن الجرح قديم، وهي إحالة نصية بعدية لسابق، ويقصد الدماء الناتجة عن الطعنة.

ثم يكمل فيقول:

من أين أبدأُ والمنايا حُفّلٌ حولي أُؤمّلُ أن تعُود حياةُ

من قصّة بخُرافة منسُوجة قد حاكها التّلمُودُ والتّوراةُ؟

من نبشِ أحشائي أصيحُ فلا أرى إلاّ قطيعاً قطعّتهُ رعاةُ

وعلى جدار الصّمت علّقت الأسى وعلى جداري تزحفُ الحيّاتُ

كم أشتهي أن أستظلّ بمأمن من غدرهم أو تُشرِق القسماتُ

ويزُورني بالأمنِ كُلُّ مُوحّدٍ وتُقامُ في ساحاتي الصّلواتُ[١١٠]

الشاعر وظّف "ياء المتكلم" في قوله: (حولي، أحشائي، جداري، أشتهي، يزورني، ساحاتي) فأتاح المجال للأقصى ليتكلم ويظهر ما يحسه ويتمناه وهي إحالة نصية بعدية لسابق؛ فقد وردت كلمة (الأقصى) في عنوان القصيدة، وقد استعمل ضمير الغائبين "هم" في قوله: (غدرهم) ويقصد اليهود، ولم يستعمل ضمير المخاطبين لأنه لا يريد أي خطاب بأي شكل مع اليهود، ما يريده -فقط -أن يتركوه وشأنه ويرحلوا.

ثم ينتقل إلى استخدام ضمير المتكلم المنفصل فيقول:

أنا شمسُكُم أنا بدرُكُم أنا أنتُمُ أنا رمزكم إن ضلت الغاياتُ

أنا فلذةٌ سلّمتُمُ أوصالهَا أ إلى الذّئابِ تُسلّمُ الفلذاتُ؟

أنا غادةٌ فرّت لِفرطِ مصابِها فتلقّفتهَا أكلُبٌ وعُداةُ[١١١]

حيث كرر "أنا" أكثر من خمس مرات ليبين مكانة المسجد الأقصى وتفرده وقوته وصموده وقدرته على الثبات أمام العدو، والارتباط القوي في قوله: (أنا أنتم) ليظهر امتزاج الأقصى بالمسلمين وعقيدتهم. و(أنا) إحالة نصية بعدية لسابق في عنوان

[١١٠] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٣٣، ٣٤.
[١١١] المرجع السابق، ص٣٤.

القصيدة، ثم استخدم ضمير المخاطب الكاف و "أنتم" في قوله: (شمسكم، بدركم، رمزكم، سلمتم)، وهي إحالة مقامية تحيل لخارج النص وهم المسلمون.

ولقد استخدم الشاعر في هذه القصيدة ضمير الغائب بصيغتين مرة (هم) في **قوله**:

ها أراهُم نزلُوا

ألفُ مجنونٍ على ساحاتِهِ قد مَثَلُوا

منزلُ الرّبِ دعاهُم كي يُقام الهيكلُ

ألفُ قرن في يديهم .... ألفُ بُوق[١١٢]

ومرة (هي) المضمرة في موضع آخر **فيقول**:

إنّها أجيالُهُم من بعد عشرات القُرُون

جاءتِ اليوم لِتثأر

صارِخات: يا لخيبر

أغمدت في قلبِنا المثقُوبِ والمنكُوبِ والمرعُوبِ.. خِنجر[١١٣]

استخدم الشاعر ضمير الغائبين "هم" في قوله: (أراهم، دعاهم، يديهم، أجيالهم) وضمير الغائب "هي" في قوله: (جاءت، صارخات، أغمدت) وهي إحالة مقامية تحيل لخارج النص ويقصد اليهود وأجيالهم. واستخدم الشاعر ضمير الغائب مع وجود اليهود في الأقصى بدلاً عن ضمير المخاطب وذلك من باب التقليل من شأنهم.

ثم يقول:

وأرى أهلي وما قد فعلُوا

فهُمُ مليُونُ بوق

تتنامى بينهُم كلُّ الخُرُوق

[١١٢] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٣٩.
[١١٣] المرجع السابق، ص٤٠.

لهثُوا خلف سرابِ السّلمِ من ستّين عاماً

وإلى اليوم وما قد وصلُوا

ولقد باعُوا وباعُوا ...

ثم باعُوا واشتروا في كُلُّ سوق

وتولاّهُم غُروبٌ ... وتولّى عنهُمُ كُلّ شُروق[١١٤]

استخدم الشاعر ضمير الغائبين "هم" في قوله: (فهم مليون، بينهم، تولاهم، عنهم) وهي إحالة نصية بعدية لسابق والمحال إليه (أهلي) ويقصد كل المسلمين، وقد استخدم ضمير الغائبين تحديدا ليتناسب مع غياب المسلمين عن هذه القضية والمصيبة العظمى.

ويكمل فيقول:

أي عار إن تركنا المسجد الأقصى وحيداً

وحدهُ يبلعُ حدّ السّيف جهراً

ويُعاني قاتِلاً مُرّاً حقُوداً

ومضينا في طريق الذُّلّ والخزي عبيداً

وتنافخنا افتِخاراً ... وتنافرنا عديداً

ثُم كُنّا زبداً ... مِلحاً أُجاجاً ... وغُثاء

وتأمّلنا سراب الكُفر أن يُصبح ماء[١١٥]

واستخدم "نا الدالة على الفاعلين" في قوله: (تركنا، مضينا، تنافخنا، تنافرنا، كنا، تأملنا) للدلالة على كثرة المسلمين مقابل الأقصى الوحيد، ونوع الإحالة –هنا– مقامية تحيل لخارج النص ويقصد المسلمين، فالشاعر يشحن هذه القصيدة بطاقة تحريضية كبيرة لدفع المواطنين إلى الوقوف في وجه العدو الغاصب، وهي تحيل عن طريق التناص إلى الحديث النبوي الذي يذكر كثرة

[١١٤] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٣٩.
[١١٥] المرجع السابق، ص٣٩،٤٠.

المسلمين وعدم فاعليتهم الإيجابية، فقد أحال الشاعر إلى قول الرسول: (يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها، فقال قائل: من قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل).[١١٦]

ثم يخاطب الأقصى قائلاً:

ويا أقصى المنى لِلشُّرفاء

إن تكُ اليوم على أيدي قُرُود الأرض تُنحر

فسيأتي جيلُ تحرير ونصر بصلاح والمظفّر

إن أرضاً شرّفتها الأنبياء

وبنى مسجِدها جبريلُ من ربّ السّماء

وتولّى بيعة الإسلام فيها الخُلفاء

واستراحت في ثراها الثّرّ كُلُّ الشُّهداء

وسقتها بِالدّماء

سوف تُنصر

وستعلو في سماها اللهُ أكبر[١١٧]

استعمل ضمير المخاطب "الكاف" في قوله: (إن تك اليوم) موجهاً الخطاب للأقصى وكأنه يواسيه ويخفف عنه، وهي إحالة نصية بعدية لسابق وهو (يا أقصى) في السطر السابق. ومع ما يمر به الأقصى إلا أن الشاعر متفائلٌ بالنصر حيث قال: (فسيأتي جيل تحرير... إلى آخر المقطع). واستخدم الضمير "الهاء" في قوله: (شرفتها، مسجدها، ثراها، سقتها، سماها)، وهي إحالة نصية بعدية لسابق تعود على (أرضاً) حيث ربط الضمير (الهاء) بين ستة سطور في هذه القصيدة.

ثم يقول:

هُو المسجِدُ الأقصى عقِيدة أُمة تظلُّ بهِ للهِ مشدُودة العُرى

[١١٦] أبو داود، السجستاني سنن أبي داود، ج٤، حديث صحيح رقمه ٤٢٩٧، باب في تداعي الأمم، ص١١١.

[١١٧] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤١.

وإنّي وإن نامت على الذُّل أُمّتي لأرجُو لها نصراً مبيناً مُؤزّرا

فلا يأس يغزونا إذا اسودّ ليلُنا سنجعلُ ليل اليأسِ صُبحاً مُنوّرا

حملنا جراحاً في القُلُوب عميقةً فزادت بنا عزماً وبأساً مسعرا[١١٨]

استخدم الشاعر ضمير الغائب "هو" ليتناسب مع نسيان المسلمين للأقصى، وهنا إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها. و"الهاء" في قوله: (به) إحالة نصية بعدية لسابق وهو الأقصى، واستخدم الشاعر الهاء هنا للاختصار. وفي استخدام الشاعر للضمير المتصل (به) دلالة على ارتباط المسجد الأقصى ارتباطاً وثيقاً بالعقيدة الإسلامية، فالمسجد الأقصى مرتبط برسالة السماء على مر الزمان. ونلاحظ الارتباط بين البيت الثاني والثالث حيث يظهر التفاؤل الذي يملأ نفس الشاعر وثقته بالنصر حين قال: (لأرجو لها نصراً مبيناً مؤزراً، سنجعل ليل اليأس صبحاً منوراً). ولقد وظف الشاعر "ياء المتكلم" في: (إني، أمتي) وهي إحالة مقامية تحيل لخارج النص وهو الشاعر، ونلاحظ أن الشاعر نسب الأمة لنفسه ليبين شدة حبه وارتباطه بهذه الأمة الإسلامية. و"تاء الفاعل" في قوله: (نامت) –هنا– إحالة نصية قبلية للاحق وهي الأمة. واستخدم الشاعر "الهاء" في قوله: (لها) منعاً للتكرار، وهي إحالة نصية بعدية لسابق وهي الأمة، و"ناء الدالة على الفاعلين" في قوله: (يغزونا، ليلنا، سنجعل، حملنا، بنا) هي إحالة مقامية تحيل لخارج النص ويقصد أبناء الأمة الإسلامية؛ ليؤكد قدرتهم على تغيير حال الأمة للأفضل بعون الله. وساهمت "نا" في الربط بين البيت الثاني والثالث والرابع؛ لأن كل الإحالات تعود إلى أبناء الأمة في قوله: (أمتي).

ويدعو للجهاد قائلاً:

فقُل لخيول الله في المسجدِ اركبِي وعسكِر لها في ساحةِ القُدسِ عسكرَا[١١٩]

وفي قوله: (اركبي، لها) إحالة نصية بعدية لسابق وهي (الخيول).

ثم يقول:

أيّها الأقصى الذي مازال أقصى في عُلاه

أنت مُذ كُنت

على كفّيك تخضرُّ تباشيرُ الحياة

[١١٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤٦.
[١١٩] المرجع السابق، ص٤٦.

أنت ما لِنت وإن لِنّا

وما هنت وإن هُنّا

وما طأطأت لِلعادي الجِباه[١٢٠]

وضمير المتكلمين "نا" في قوله: (لِنّا، هُنّا) هذه إحالة مقامية تحيل لخارج النص ويقصد المسلمين.

ويواصل حديثه مخاطباً الأقصى فيقول:

إنك الغائبُ والحاضرُ... والمبكيُّ والبَاكِي

وأنت الشّاهِدُ والمشهُودُ ... والمزرُوعُ في طُهر الصّلاة

إنّك الرّاسخُ في الأنفُسِ ... والساخرُ من كل العُتاه

إنك القائلُ فيك اللهُ ... جل اللهُ في آيِ هُداه

قال: (سبحان الذي أسرى) به

وتجلت آية الرحمن في أسرَابِهِ

إنّك البيتُ المقدّس

إنّك الطُّهر الذي رَغم نجاساتِ الصليبيّين يوماً ما تنجّس

في قلوبِ الأولياء[١٢١]

ثم يوظف الشاعر ضمير الغائبين "هم" قاصداً اليهود في قوله:

إنّك الصُّبحُ إذا ما قد تنفّس

فلنا شمسٌ ... لنا حقٌ وإنّ الحقّ أبلج

ولهُم ليلٌ شديدٌ حالِكُ الظُّلمةِ عسعس

[١٢٠] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤٧.
[١٢١] المرجع السابق، ص٤٧، ٤٨.

ولهُم باطِلُهُم مهما تلجلج[١٢٢]

وهي إحالة مقامية تحيل لخارج النص(اليهود)، ولقد استعمل ضمير الغائبين مع وجودهم في الأقصى؛ وذلك للتقليل من شأنهم واحتقارهم.

ثم يختتم حواره مع الأقصى بمواساته ودعوته للتفاؤل والثقة بنصر الله قائلاً:

لك طُهرُ الله في ذرّاتِك اللاتي تُدنس

سوف يأتيها من الظُّلمة مَخرج

وستُفرج ...

إن يشأ ربّك ... تُفرج

وتعُودُ الجنباتُ الخُضرُ

بالعنبرِ والحنّاءِ والليمونِ تَأرَج[١٢٣]

فقد أعاد الشاعر وكرر التفاؤل – مرة وسط القصيدة ومرة آخرها– وذلك من باب التأكيد على أن النصر قادم لا محالة، وهذا النصر –بالطبع– مرتبط بالدفاع عن الأرض لصد العدو حتى ينعموا بحياة أفضل يستحقونها.

إن هذه المقطوعة هي خطاب للأقصى فكلّ ضمائر المخاطب التي وردت في هذا النص: (أنت، الكاف) في قوله: (أنت مذ كنت، أنت ما لنت، إنك الغائب، وأنت الشاهد، إنك الراسخ، إنك القائل فيك الله، إنك البيت المقدس، إنك الطهر، إنك الصبح، لك طهر الله) هي إحالة نصية بعدية لسابق وهو الأقصى في قوله: (أيها الأقصى)، فنلاحظ الدور الذي قامت به الضمائر حيث ربطت أول المقطوعة بآخرها. ولاستخدام ضمير المخاطب دلالات تعني الحضور والقرب وتأكيد النصر والخلاص الذي يؤكده عنوان القصيدة (ملحمة الأقصى)، فضمير المخاطب يحمل دلالات التحدي والجهاد والقتال والإصرار.

وفي اختيار الشاعر لكاف الخطاب دلالة على أن الأقصى يقف وحيداً ضد جماعة اليهود (هم)، وخذلان المسلمين (نا).

ونقف مع مثال آخر هو قصيدة (لا تعجبي فأنا القتيل) التي يشكو فيها لمحبوبته ما يلاقيه من لهيب الحب، ونار الشوق، ورجاء الوصل والحزن الدفين؛ فيقول:

[١٢٢] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤٩.
[١٢٣] المرجع السابق.

قولي: أتنتظرين دمعتي التي سفحت شُجوني؟!

لا تفعلي لن تكشف الدّمعاتُ عن حُبّي الدّفين

لولا هواكِ لما أذاب القلبَ زهرُ الياسمين

أنا فوق ما أهوى وأكثرُ من مُقرّحة جُفُونِي

أهواكِ أقربُ ما يكونُ إلى الخيالِ من الظُّنُونِ

لا تشمتِي بي، هاربٌ منّي إليكِ، ومن جُنُونِي

هي نظرةٌ في القلبِ لم ترأف بِجُرح لي طَعِين

يا حلوتي هذا فؤادِي قبّليهِ أو دعيني[١٢٤]

وفي موضع آخر يقول:

وأنا المعذّبُ ما بقيتِ وما بقيتُ ولا يزُولُ

ورسُولُ عينيكِ زاد في جُرحِي وما سكت الرّسُولُ

لا تعجبي مِنّي فحُبُّكِ قاتِلِي وأنا القتيلُ[١٢٥]

وظف الشاعر "ياء المتكلم" في قوله: (دمعتي، شجوني، حبي، جفوني، بي، مني، جنوني، حلوتي، فؤادي، دعيني، جرحي، قاتلي)، وضمير المتكلم "أنا" في قوله: (أنا فوق، أنا المعذب، أنا القتيل)؛ حتى يتاح له التعبير عن تجربته الشخصية والحقيقية في الحب وليس كلاماً فقط. وهنا إحالة مقامية تحيل لخارج النص؛ أي: للشاعر.

واستخدم ضمير المخاطب "الكاف" في قوله: (هواكِ، إليكِ، أهواكِ، عينكِ، فحبكِ) في أكثر من موضع؛ لأن المحب يحب أن يكثر من مخاطبة محبوبه. ونوع الإحالة مقامية تحيل لخارج النص ويقصد محبوبته. ونلاحظ أن ضمير المتكلم جاء متصلاً ومنفصلاً؛ بينما ضمير المخاطب جاء متصلا فقط في كل القصيدة؛ وذلك ليبين شدة تعلقه بمحبوبته، فهي مرتبطة ومتصلة بروحه ليست منفصلة عنه.

[١٢٤] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٣٥.
[١٢٥] المرجع السابق، ص٣٦.

ونلاحظ البيت الأخير في القصيدة: (لا تعجبي مني فحبك قاتلي وأنا القتيل) جاء كأنه تفسير لعنوان القصيدة؛ فربط بين العنوان والقصيدة التي جاءت مفصلة فصول الحب ودقائقه وجزئياته، وجاء التذييل بهذا السطر مجملاً ومختصراً لها.

ولقد استخدم في نفس القصيدة السابقة ضمير المخاطبين "الكاف" في قوله:

حُبّي لكُم مهما وصفتُ بهِ العُباب فما أُحيط[١٢٦]

فهو في قوله:(حبي لكم) يقصد محبوبته؛ واستخدم هذا الضمير مع ميم الجمع للرفع من شأن محبوبته ولعلو قدرها عنده.

وهكذا نلاحظ أن الروابط الضميرية هي وسيلة مهمة وشرطٌ أساسيٌ لتماسك النص، فالنص يُعرّف بأنه: "نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض عن طريق تسلسل ضميري تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد" [١٢٧]، وهذا التعريف للنص يبين أهمية الضمائر في التماسك النصي.

ونلاحظ –أيضاً– أنه في كل إحالة ضميرية دلالات مختلفة، وذلك بحسب السياق الذي وردت فيه؛ كما أن هذه الضمائر تنبه المتلقي لإدراك ما تعود إليه مما يؤدي دوراً هاماً في ترابط النص، وتجسيد المعنى الذي أراده الشاعر بدقة ليؤثر في الذات المتلقية.

٢–أسماء الإشارة والظروف:

صنف كل من هاليداي ورقية حسن أسماء الإشارة إما بحسب الظرفية الزمان (الآن، غدا) والمكان (هنا، هناك)، أو بحسب البعد (ذاك، تلك) أو القرب (هذا، هذه)، أو الانتقاء (هذا، هؤلاء) [١٢٨].

ولإجلاء أثر اسم الإشارة في تماسك النص سنقف على بعض المقتطفات من قصيدة (يا زهرة الدّحنُون).

ذكر الشاعر سبب كتابته لهذه القصيدة أنه كان يجلس في ربوة جميلة مزدانة بالأزهار ولفتت انتباهه زهرة الدحنون وما إن نظر إليها حتى عادت به الذاكرة إلى حبه القديم، فكتب قصة حبه مخاطباً بها زهرة الدحنون:

في هذه الأرضِ الطهورةِ كان لي حبٌ وذقتُ على ثراكِ منوني[١٢٩]

استخدم الشاعر اسم الإشارة (هذه) ليبين قربها من قلبه؛ حيث ضمت هذه الأرض أول حب له، فالمحيل هو (هذه)، والمحال إليه هي(الأرض)، ونوع الإحالة هي إحالة نصية قبلية للاحق.

---

[١٢٦] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٣٦.
[١٢٧] انظر نائل محمد إسماعيل، الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد ١٣، العدد B١، ٢٠١١م، ص٩.
[١٢٨] خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٩.
[١٢٩] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٣٧.

ثم يقول:

وأنا الغريب هنا فأي حبيبة ستجيئ بعد غياب عشر سنين؟![١٣٠]

المحيل (هنا)، والمحال إليه المكان القريب. واختار اسم الإشارة "هنا" ليبين أنه مازال ينتظرها حتى الآن في المكان ذاته.

لقد أحسن الشاعر في توظيف الإحالة المقامية التي أحالت لخارج النص، وذلك لأن اسم الإشارة القريب يؤكد على القرب الجسدي والنفسي لهذا المكان.

ثم يقول:

تمضي السنونُ وما تغيرَ في دمي شيءٌ فلا امرأةٌ هنا تغريني[١٣١]

المحيل (هنا)، والمحال إليه المكان ليؤكد أنه مازال يحبها ولا يرى غيرها، وأنه ينتظرها في ذات المكان، فلم تغير هواه كرات السنين، ولم ينصرف هواه لامرأة أخرى مع كثرة النساء اللاتي يراهن في هذا المكان.

ويقول في قصيدة (هل أرى وطني):

أليس فينا حواريُّون تسألُهُم أم أنّ هَذي وُجُوهٌ كُلُّها خِدَعُ[١٣٢]

المحيل هو(هذي)، والمحال إليه (وجوه)، والإحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها، ولقد اختار الشاعر (هذي) للدلالة على قرب المخادعين فهم موجودون فعلاً حوله ليسوا بعيدين عنه.

وتبلغ الإحالة درجة عالية من الدقة في قول الشاعر:

قد لطّخُوا في وُحُولِ الطّينِ سَعفَتنَا وبخّسُونا فَذي أجسادُنا سِلَعُ[١٣٣]

فالمحيل (ذي)، والمحال إليه (أجسادنا)، ونوع الإحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها، ولقد اختار هذا الاسم ليتناسب مع الجسد، فلا يعقل أن يستخدم اسم إشارة للبعيد وهو يتحدث عن جسده وأجساد إخوانه المسلمين، وكلمة (أجسادنا) تدل على الاتحاد والتقارب بين أبناء الأمة؛ لذا تناسب المحيل والمحال إليه.

---

[١٣٠] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٣٨.
[١٣١] المرجع السابق، ص٤٠.
[١٣٢] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٨٩.
[١٣٣] المرجع السابق، ص٩١.

ثم يقول:

يد هُنا وهُنا قلبٌ وأوردة هُناك والصّدرُ والأحشاءُ والمِزَعُ[١٣٤]

كرر الشاعر المحيل (هنا) ويقصد به المكان القريب منه، فأحال إلى (يد) إحالة نصية بعدية لسابق.

والمحيل (هنا) ويقصد المكان القريب ثم أحال إلى (قلب) إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها.

واختار اسم الإشارة الذي يدل على القرب ليبين وجوده في موقع المجزرة حيث يرى كل شيء، ويصف المشهد المروع الذي رآه.

و(هناك) هو المحيل ويقصد به المكان البعيد، والمحال إليه الأوردة؛ فالإحالة هي نصية بعدية لسابق جاء قبلها. واختار اسم الإشارة(هناك) لما يحمله من دلالات البعد ليظهر أن الضحية مُثّل بها وقطّعت إرْباً حتى تناثرت الأشلاء في كل مكان قريباً وبعيداً، فجاءت الإحالات متنوعة ما بين قبلية وبعدية وقريبة وبعيدة.

وفي قصيدته (السراج الخابي) التي كتبها في السجن، وسجل فيها كل ما يشعر به، وأهداها للمحزونين والبؤساء، يقول فيها:

وألعق في غامضات الطريق جراحي كذئب عجوز

وأحلم

أني بآخر هذا العذاب سأنجو[١٣٥]

المحيل هو (هذا)، والمحال إليه ما سبق ذكره، وهنا إحالة نصية بعدية لسابق. واستخدم (هذا) تجنباً للتكرار، ويقصد ما يمر به في الطريق الغامض المجهول، والجراح التي تنزف منه، وجسده المتعب. ويُلحظُ أن الشاعر يعبر عما يحسه بواسطة التشبيه ليجسد لنا معاناته.

ثم يقول:

غداً سيجيئ ...

أكنت تشُكّين حِيناً بهذا؟![١٣٦]

[١٣٤] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٩٢.
[١٣٥] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٤، ٢٠١٧م، ص٨٣.
[١٣٦] المرجع السابق، ص٨٤.

المحيل (غدا)، والمحال إليه الزمان، وهنا إحالة مقامية تحيل إلى خارج النص، ويقصد المستقبل الذي ينتظره بروح متفائلة واثقة بالفرج. والمحيل الثاني(هذا)، والمحال إليه ما سبق وهو مجيء الغد، وهنا إحالة نصية بعدية لسابق جاء قبلها، واستخدم الشاعر(هذا) للاختصار.

ونقف أمام مثال آخر من قصيدة (ملحمة الأقصى) التي يتكلم فيها الأقصى، ويشرح معاناته وجروحه وآلامه وآماله، ثم يرد الشاعر عليه ليواسيه، متفائلاً بالنصر، وداعياً للجهاد ضد المحتلين، رافضاً أي دعوة للسلام مع اليهود، يقول فيها:

فيا(صلاحُ) و يا (بيبرسُ) يا(قُطُز)　　إنا على إرثِكم لليوم نعتاشُ

أحفادُكُم ها هُمُ: (القسّامُ)[١٣٧] مُنتفضاً　　ضمتهُ في (يعبِدِ) [١٣٨]الأبطالِ أحراشُ

وتلك قافلةُ الأحرارِ ماضيةٌ　　(عبد العزيزِ)[١٣٩]و(ياسينٌ) [١٤٠](وعياشُ)[١٤١]

أولئِك الصّيدُ آبائي لقد علِمُوا　　أن اليهُود ثعابينٌ وأحناشُ[١٤٢]

المحيل(تلك)، والمحال إليه (قافلة الأحرار)، وهي إحالة نصية قبلية للاحق. والمحيل الثاني(أولئك)، والمحال إليه كل من ذكر أسماءهم وهم: (صلاح، وقطز، وبيبرس، والقسام، وعبد العزيز وياسين وعياش)، وهي إحالة نصية بعدية لسابق جاءت من باب الاختصار ومنعاً للتكرار. وفي هذه الأبيات يستند إلى التاريخ معبراً عن أبطال الأمة الإسلامية قديماً ومن سار على نهجهم اليوم.

وفي قصيدته (أفدي بلَاءَكَ) التي يصف فيها حال العرب اليوم، وما تمر به الأمة الإسلامية من الضياع والشتات والفرقة والجراح، فكأنه في هذه القصيدة يترحم عليها ويقيم عليها الحداد، ويستنكر قبول الصلح مع اليهود فكأنهم باعوا بلادهم بلا ثمن، ويدعو إلى الثورة ضد المحتلين والعودة إلى شرع الله حيث كان هناك جهاد، ثم يتذكر الأبطال السابقين في عصور مضت كان الإسلام فيها عزيزاً منصوراً، يقول فيها:

واستفتِها هذا الرُّضُوخ لحفنة　　باعت بِلادي في قليلِ مزادِ[١٤٣]

المحيل (هذا)، والمحال إليه (الرضوخ)، وهي إحالة نصية قبلية للاحق.

---

[١٣٧] هو محمد عز الدين بن عبد القادر القسام، رئيس جمعية الشبان المسلمين في حيفا، ورائداً مثالياً من رواد المقاومة الشعبية في الوطن العربي، (الدباغ، مصطفى مراد)، بلادنا فلسطين، دار الهدى، ج٣، القسم٢، ١٩٩١م، ص١٠٣، ١٠٤،١٠٥.

[١٣٨] قرية فلسطينية تقع في الجهة الغربية من جنين، المرجع السابق، ص٩٦.

[١٣٩] هو عبد العزيز الرنتيسي من قادة حماس الكبار، (صالح، محسن محمد)، حركة المقاومة الإسلامية حماس دراسات في الفكر والتجربة، مركز الزيتونة، بيروت، ٢٠١٥م، ص٤٧.

[١٤٠] هو الشيخ أحمد ياسين، مؤسس حماس وزعيمها الروحي، المرجع السابق، ص٥٤.

[١٤١] هو يحيى عياش، الذي عَد مسؤولاً عن العمليات الاستشهادية التي اشتهرت بها حماس، المرجع السابق، ص٤٨.

[١٤٢] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤٢.

[١٤٣] المرجع السابق، ص٨٨.

ثم يقول:

ونقول هذا الصُّلحُ صُلحٌ جائزٌ ونقُولُ ذاك الكُفرُ كُفرٌ عادي[١٤٤]

المحيل (هذا)، والمحال إليه (الصلح)، وهي إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها، وفي اختياره لـ (ذاك الكفر) للبعيد يومئ إلى براءته من الكفر.

ويكمل فيقول:

وابن الوليدِ على ثرى صحرائِنا وكذاك مُعتصمٌ على بغدادِ[١٤٥]

المحيل (ذاك)، والمحال إليه (معتصم)، وهي إحالة نصية قبلية للاحق، وفي قوله: (كذاك) دلالة على بعد المعتصم وبعد عصره الحافل بالنصر والتمكين، ولعله يقصد في استخدامه للبعيد أنه بعيدٌ كل البعد عن أبناء الأمة اليوم فلم يعد له شبيه الآن.

ويقول:

قد جِئتُ هذا اليوم أقرأُ قِطعةً أبيَاتَهَا يدمَي بِهنّ فؤادي[١٤٦]

المحيل (هذا)، والمحال إليه (اليوم)، وهي إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها، وعمَّق تكرار اسم الإشارة (هذا) دلالة القرب؛ لإجلاء ما يتعرض له الصف العربي من رضوخ وذل جراء الموافقة على الصلح.

هكذا يتضح أن أسماء الإشارة قامت بالربط النصي عندما ربطت اللاّحق بالسّابق؛ مما ساعد على تماسك النص، فقد أظهرت أسماء الإشارة الدلالة بشكل جيد، حيث أبرز اسم الإشارة "هذه" القرب الجسدي والنفسي. كما أن اسم الإشارة "هنا" بيّن أنه موجود في المكان نفسه، ونلاحظ الدور العظيم الذي جسده الظرفان "هنا، هناك" في تصوير المشهد البشع بشكل دقيق.

ومن الأمثلة التي تبرز أثر الظروف في التماسك النصي قصيدة (أنا الشوق)، التي كتبها في رحلته للحج وهو بالقرب من قبر الرسول محمد –صلى الله عليه وسلم– يصف مشاعر الحب والشوق لرسول الله صلى الله عليه وسلم، فيقول:

وطرفي كان قبل اليوم أعمى فلمّا عاين القبر استفاقا [١٤٧]

[١٤٤] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٩٠.
[١٤٥] المرجع السابق، ص٩١.
[١٤٦] المرجع السابق، ٩٧.
[١٤٧] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٣٠.

المحيل ظرف الزمان(قبل)، والمحال إليه (اليوم)، وهذه إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها، ويقصد قبل زيارته لقبر المصطفى – عليه أفضل الصلاة والتسليم– ليبين تغير حاله بعد هذه الزيارة.

ثم يقول:

يرفُّ القلبُ طيراً من هُيام وفوق الوِردِ حطّ وما أفاقا[١٤٨]

المحيل ظرف المكان(فوق)، والمحال إليه (الوِرد)، وهذه إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها، ويقصد أن قلبه معلق بالصلاة على النبي حتى يرد حوضه ويحظى بشربة من يد النبي صلى الله عليه وسلم.

حتى قال:

وصِرن بها بُدوراً نيرات وِضاءً بعد أن كانت مُحاقا[١٤٩]

المحيل ظرف الزمان(بعد)، والمحال إليه (محاقا)، وهنا إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها، ويقصد النفوس التي وردت على الحوض تغير حالها للأفضل؛ فكأنها كانت كالمحاق ثم أصبحت كالبدر المضيء.

ونقف أمام مثال آخر لتلمس أثر الظرف في التماسك النصي من قصيدة (السنديانة)، حيث أشاد فيها بموقف أم كامل التي لم ترض الذل ولم تتنازل عن بيتها مع كل محاولات اليهود لشرائه حتى هدموه، وظلت على موقفها مناضلة لأكثر من عشر سنوات، فيقول:

فلن نُفارق شبراً من منازلِنا وفوق أنقاضِها كالطير نجتمعُ[١٥٠]

المحيل ظرف المكان (فوق)، والمحال إليه (أنقاضها)، والإحالة –هنا– نصية قبلية للاحق جاء بعدها.

ثم يقول:

فابقي على الحقّ نبراساً ودرب فِدا فالفجرُ فوق قِباب القدسِ يرتفعُ[١٥١]

المحيل (فوق)، والمحال إليه (قباب القدس). إن ظرف المكان (فوق) جاء –هنا– بمعنى الزمان القادم، وذلك من باب التفاؤل؛ حيث جعل قدوم الفجر فوق القباب كقدوم الفرج وهو النصر عاجلاً غير آجل. ونوع الإحالة –هنا– نصية شكلاً ومقامية

[١٤٨] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٣١.
[١٤٩] المرجع السابق.
[١٥٠] المرجع السابق، ص٣٦.
[١٥١] المرجع السابق، ص٣٧.

دلالة. ولقد اختار الشاعر(فوق) ليتناسب مع الإباء والصمود وعزة النفس التي تميزت بها أم كامل، ومقاومتها وعدم استسلامها، فلم ترض الذل والهوان، وبقيت صامدة شامخةً فوق ما يمكرون.

وفي قصيدة (حبيبتي كيف أنسى) التي يبث فيها مشاعره تجاه محبوبته ميسون يقول:

ميسونُ ميسونُ أنتِ الحُبُّ أجمعُهُ فقبل حبك شعري في الهَوَى مِزقُ!![١٥٢]

المحيل ظرف الزمان(قبل)، والمحال إليه (حبك)، وهي إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها. وفي اختيار الشاعر للظرف (قبل) بيانٌ للتحول الذي حدث في قلبه وحياته وشعره نتيجةً لحبها.

وفي قصيدة (تائه مثل جراحي) التي كتبها وهو في رحلة سفر يقطع الصحراء ويخاطب بشعره ميسون، ويبين مدى حبه لها، ويشكو إحساسه بالضياع بعيداً عنها فيقول:

هذه الصحراء لا تعرف غيري

والرياح السود لا تعرف غيري

وأنا ألقيت فيهن الرحال

خلفي الرّملُ ... أمامي

ويميني والشّمال

أنا لا أكتُبُ شعري فوقهُ [١٥٣]

المحيل ظرف المكان (خلفي)، والمحال إليه (الرمل). وهي إحالة نصية قبلية للاحق جاء بعدها، والمحيل: (أمامي، يميني، الشمال، فوقه)، والمحال إليه (الرمل)، والإحالة –هنا– نصية بعدية لسابق جاء قبلها. وفي اختيار الشاعر لكل هذه الظروف دلالة على ضياعه من جميع الجوانب بعد فراق محبوبته، ويقصد الصحراء التي ذكرها في السطر السابق.

ونأخذ مثالاً آخر من قصيدة (هل أرى وطني) التي يتكلم فيها عن العراق، هذه البلاد العربية الإسلامية وما تمر به من ظروف وأوضاع مؤلمة، ويصف حال الشعب هناك، ويصور مشاهد القتل البشعة فيها نتيجة الصراع بين الأحزاب الدينية، ويدعوهم للاجتماع ليكونوا يداً واحدة تحت لواء الإسلام، حيث لا مكان للأحزاب الدينية، فيقول في مطلعها:

---

[١٥٢] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٨.
[١٥٣] المرجع السابق، ص١٨.

كن في دمي فالجراحُ الآن تتسعُ وأيقظ الحزنَ فالأعرابُ قد هجعوا [١٥٤]

اختار الشاعر(الآن) للدلالة على الزمان الحالي الذي يعيشه الشاعر، وما تمر به البلدان العربية من أحداث مؤلمة وتحديداً العراق، فالإحالة –هنا– مقامية حيث تحيل لخارج النص.

وهكذا نلاحظ أن أيمن العتوم أجاد في توظيفه لظروف الزمان والمكان؛ مما أسهم في تماسك النص حيث قامت بالربط بين المحيل والمحال إليه.

ولقد خدمت هذه الظروف المعنى بشكل دقيق، وساعدت على إبرازه، فمرة يوظف ظرف المكان "فوق" للدلالة على الرفعة وعلو المنزلة، ومرة يوظف "قبل، بعد" للدلالة على تغير الأحوال، ومرة يوظف جميع ظروف المكان للدلالة على الإحاطة التامة.

٣–المقارنة:

ومن وسائل الإحالة التي لها دور في التماسك النصي المقارنة، وهي وجود طرفين يظهر في النص مقارنة بينهما، وتكون إما "بالتشابه باستخدام: (مثل، يشبه...)، أو الاختلاف: (على العكس، يختلف عن ...)، أو المفاضلة: (أفضل من، أجمل...) أو الكمية: (أكثر من...)"[١٥٥]، وهذه –بلا شك– تسهم في تماسك النص وترابطه.

وسنأخذ مثالاً على المقارنة في شعر أيمن العتوم وذلك في قصيدته (تائه مثل جراحي) التي قال فيها:

أنا لا أكتب شعري فوقهُ

لكنني أدركت أن الحُبّ مِثلُ الرّملِ

بحرٌ واسعٌ يمتدُّ في أفقِ الظلام[١٥٦]

المحيل (الحب)، والمحال إليه (الرمل)؛ حيث عقد بينهما مقارنة وشبّه الحب بالرمل.

ثم قال:

واقفٌ والبردُ يغتالُ عِظامِي

[١٥٤] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٨٩.
[١٥٥] خطابي، محمد، لسانيات النص، ص١٩.
[١٥٦] العتوم، أيمن، الزنابق، ص١٨.

وأنا أَرجُفُ مثل الورقِ الأصفرِ في عصفِ الرياحِ[١٥٧]

المحيل(أنا)، والمحال إليه (الورق) شبّه نفسه وهو يرتجف من شدة البرد بالورق الأصفر الذي يهتز في غصن الشجرة استعداداً للسقوط.

ويكمل قائلاً:

أعصِرُ القَلبَ لأجلِ البسمةِ السّكرَى

كما يُعصرُ جَوفُ البُرتقَال[١٥٨]

المحيل (القلب)، والمحال إليه (البرتقال)؛ حيث شبّه اعتصار قلبه من أجل أن يرى ابتسامة محبوبته بالبرتقال حينما يعصر. إن مقارنة الشاعر القائمة على التشبيه المادي جسدت حالته النفسية مع محبوبته.

وفي قصيدة (قالوا حجابك) التي كتبها لملهمته كما ذكر ذلك في الإهداء، وتحدث فيها عن الحب العفيف قائلاً:

ولها صباحٌ لو يغيبُ صباحُنا لأظلّنا نُوراً كألفِ شهابِ

ولها كيُوسُف عرشُ حُسن سافِر سجدت لهُ الأنوارُ في المِحرابِ[١٥٩]

عقد الشاعر مقارنة بين محبوبته والشهب؛ حيث جعل لها نوراً يعادل ويشابه نور ألف شهاب، وشبه –أيضاً– حسنها وجمالها بجمال يوسف –عليه السلام– وهي مبالغة تصور ما تحظى به المحبوبة عند الشاعر.

ويؤخذ على الشاعر مبالغته في تصوير جمال المحبوبة مبالغة لا نوافقه عليها، سواء في تشبيهه لجمالها بجمال يوسف، أو تصويره سجود الأنوار لجمالها، فالسجود لا يكون إلا لله وحده جل في علاه.

ثم يقول:

وأنا الذي ما زِلتُ أرجُفُ كُلّما خطرت إليّ كجدولٍ منسابِ[١٦٠]

شبّه حالته عندما يتذكر محبوبته فيرتجف قلبه بالماء الذي يتدفق ويهتز وهو ينساب.

[١٥٧] العتوم، أيمن، الزنابق، ص١٩.
[١٥٨] المرجع السابق، ص٢٠.
[١٥٩] المرجع السابق، ص٢٥.
[١٦٠] المرجع السابق، ص٢٦.

وفي قصيدة (زهرة في رياض المحبة) وهي رسالة كتبتها محبوبته منذ زمن طويل ثم عثر عليها، وكانت هذه كلماتها فيقول:

كأنا

وهذا المساء حزين ... يتامى

وحيدة حزن أفتش عن جرح قلبي[١٦١]

شبهت المحبوبة مشاعرها تجاه من تحب في حالة الفراق بمشاعر اليتامى الذين يشكون فقد والدهم، وهذا تشبيه بليغ جسّد شدة ألم الفراق.

ويظهر أثر المقارنة في التماسك النصي في قصيدة (خذني إلى المسجد الأقصى) التي يبين فيها مكانة الأقصى، ويدعو للجهاد ضد المحتلين وعدم الاستسلام وقبول الصلح معهم يقول:

والحالِمُون بترويضِ الذئابِ كمن يُروّضُ الذّئب في شعب من الغنمِ[١٦٢]

شبّه من يريدون السلام مع اليهود بمن يروض ذئباً في قطيع غنم، فهذا من الغباء حيث إن الذئاب لا تستأمن.

ويتناص العتوم مع عمرية حافظ إبراهيم تناصاً موسيقياً في قصيدته (حبيبي يا رسول الله) التي يخاطب فيها رسول الله، ويبين مشاعر الحب والشوق لرؤيته، ويذكر فيها من أعماله الفاضلة النبيلة المؤاخاة بين المهاجرين والأنصار، ثم يشكو إليه حال الأمة الإسلامية اليوم فيقول:

ألفت بين قلوب المؤمنين بما وجهتهم لهدى الرحمن توجيها

والغرب لو أنفقت في الأرض ما حملت ما ألفت بين فرد في نواحيها[١٦٣]

وفي ذكره لمؤاخاة الرسول –صلى الله عليه وسلم– بين المؤمنين يقارن بين تأليف رسول الله للقلوب وبين الغرب في تفرقهم وشتات قلوبهم مصداقاً لقول الله –تعالى–: (بأسهم بينَهُم شديدُ تحسبُهُم جميعاً وقُلُوبُهُم شتّى) [١٦٤]، وهذه المقارنة استقاها من كتاب الله؛ حيث قال –سبحانه–: (وألّفَ بين قُلُوبِهِم لَو أنفقتَ ما في الأرض جميعاً ما ألّفتَ بين قُلُوبِهِم ولكنّ الله ألف بينهُم إنّهُ عزيزُ

[١٦١] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٢٩.
[١٦٢] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٧.
[١٦٣] المرجع السابق، ص١٤.
[١٦٤] سورة الحشر، الآية: ١٤.

حكيمُ) [١٦٥]، كما أن التناص الموسيقي واللغوي مع عمرية حافظ إبراهيم أبرز جمال هذه المقارنة وزاد من قوة وقعها في الذات المتلقية.

وفي قصيدة (ملحمة الأقصى) يقول:

كأنّ فتِيتَ المِسكِ رَملُ تُرابِهِ تنازعتِ الآفاقُ طِيبَ ملابِهِ [١٦٦]

عقد مقارنة بين رمل الأقصى وفتات المسك من باب التشبيه.

ثم يقول:

إنّهُ القُرآنُ في وجهِ أساطِير تُؤلّف

إنّهُ مُصحفُنا في وجهِ توراة مُحرّف

وأحاديثُ النّبيّ المصطفى في وجهِ تلمُودٍ[١٦٧] ومِشنَاه[١٦٨]

ومِكرَاه مُزيّف

إنه الأقصى أمام الهيكلِ

إنّها الحُرمةُ للجُمعة في وجهِ خياناتٍ لسبتٍ مخجلِ[١٦٩]

الشاعر يعقد مقارنة تبين الاختلاف الشاسع بين عقيدة المسلمين واليهود، فيبدأ بالقرآن مقارناً بينه وبين أساطير وخرافات اليهود التي يؤلفونها، فالقرآن محفوظ من التحريف لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد، حيث تكفل الله بحفظه؛ قال –سبحانه–: (إنّا نَحنُ نَزّلنَا الذِكرَ وإنّا لهُ لحَافِظُونَ) [١٧٠]، ويقارن بين التوراة المحرفة والأحاديث النبوية والتلمود والمشناه والمكراه وهي كتب اليهود المزيفة، وبين المسجد الأقصى والهيكل المزعوم، وبين الجمعة التي لها مكانة خاصة لدى المسلمين؛ حيث يغفر للمسلم ما بين الجمعتين، وبين يوم السبت المشؤوم الذي عصى فيه اليهود ربهم فعاقبهم ومسخهم قردة خاسئين.

---

[١٦٥] سورة الأنفال، الآية: ٦٣.

[١٦٦] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤٣، والملاب: ضرب من الطيب كالخلوق والزعفران، مادة (لوب)، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م، ص٨٤٤.

[١٦٧] كتاب تعليم الديانة اليهودية، وهو عبارة عن المشناه بعد إدخال الحاخامين التعديلات عليه، استرجعت بتاريخ٢٠١٨م، (النصوص اليهودية المقدسة) من موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية
https://mfa.gov.il/MFAAR/InformationaboutIsrael/TheJewishReligion/TheJewishHolyScriptures/Pages/jewish%20sacred%20texts.aspx.

[١٦٨] هي التوراة الشفاهية وهي تفسير تحليلي للتوراة المدونة، ويسمى المشناه وهي كلمة تعني التكرار أو التعليم، المرجع السابق.

[١٦٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤٦،٤٧.

[١٧٠] سورة الحجر، الآية: ٩.

ثم يكمل فيقول:

إنك الطُّهر الذي رَغم نجاساتِ الصّليبيّين يوماً ما تنجّس

في قُلوبِ الأولياء [١٧١]

مقارنة الشاعر بين طهر الأقصى ونجاسة الصليبيين تظهر البون الشاسع بينهما.

ومن ناحية المقارنة بالكمية يقول في قصيدته (أحبك يا وطني) التي يصرح فيها بحبه لوطنه داحضاً بذلك كل الادعاءات والاتهامات الباطلة الموجهة له بأنه لا يحب وطنه، ويؤكد على أنه ووطنه شيء واحد مهما قالوا، ثم يخاطب وطنه ليعبر له عن كل ما يكنّه له من حب ووفاء:

أُحِبُّكَ

أكثر مِمّا يُحِبُّ الربيعُ الهواء[١٧٢]

إن المقارنة القائمة على الكم تظهر الامتزاج والارتباط بين الشاعر والوطن كما يرتبط الهواء المنعش اللطيف بالربيع.

ويزيد من تسليط عدسته الشعرية على مشاعره تجاه الوطن بمقارنة بديعة تقارن بين حب الشاعر لنفسه وحبه لوطنه فيقول:

متى يُدرِكُون بأنّي أُحِبُّك أكثرَ منيّ[١٧٣]

ويظهر أثر المقارنة بالكيفية في التماسك النصي في قوله:

فإنّا بلا شكّ أكبرُ مِنهُم

وأكبر من ثاعِباتِ الجِراح[١٧٤]

فالشاعر يوضح أنه ووطنه أكبر ممَّن يتكلمون عنهم بالسوء فلا يلتفتون لهم، وأكبر -كذلك- من كل الجروح.

وفي قصيدة (أنفقت عمري في هواك) التي يشكو فيها الغربة في وطنه مع وجود المحتلين؛ حيث أصبح وطنه لهم وهو بلا وطن، فيخاطب وطنه معبراً عن مشاعر الحب تجاهه، ويتحسر على بيع هذه البلاد فيقول:

[١٧١] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٤٨.
[١٧٢] العتوم، أيمن قلبي عليك حبيبتي، ص٤٥.
[١٧٣] المرجع السابق، ص٤٦.
[١٧٤] المرجع السابق، ص٤٧.

قَبَضُوا على ثَمَنِ البِلادِ وَرَوّحُوا[١٧٥] وَقَبَضتُ منفرِداً على قُضباني[١٧٦]

المقارنة تظهر البون الشاسع بين الشاعر وبين من باعوا البلاد؛ فقد شبههم بالبائع الذي يقبض الثمن بينما هو يقبض على قضبان السجن، بسبب رفضه لهذه البيعة.

ثم يقول في نهاية هذه القصيدة وهو متفائلٌ بالنصر والفرج:

فجرِي أمانٌ والذين تقافزُوا حولِي لهُم ليلٌ بغيرِ أمانِ[١٧٧]

المقارنة تظهر الفرق بين نهايته ونهاية الظالمين؛ تلك النهاية المأساوية المحملة بالأخطار، وهو يعتمد في مقارنته على الزمن: الفجر والليل، ومع دلالة الزمن الذاتية إلا أنه ينص في شعره موضحاً: (أمان، بغير أمان).

وفي قصيدة (يا قلعة العز) التي كتبها في ذكرى فتح القدس على يد صلاح الدين، ويقصد بالعنوان "قلعة عجلون" في الأردن التي بناها أحد قادة صلاح الدين، ويتذكر الأيام الماضية لعز المسلمين، ثم يخاطب صلاح الدين طالباً منه العودة لتعود القدس حرة، ويثني على صلاح الدين فيقول:

وُلِدتَ فَوقَ عِتاقَ الخيلِ عاديةً والنّاسُ تحتَ جناحِ الذُّلّ قَد وُلِدُوا[١٧٨]

الشاعر يعتمد المكان وظرف المكان (فوق، تحت) في مقارنته بين مولد صلاح الدين ومولد غيره، فبينما ولد صلاح فوق ظهر الخيل بكل شموخ؛ ولد غيره من الناس تحت جناح الذل خانعين.

ثم يكمل فيقول:

فالرُّعبُ يجثُو جُثُوّ اللّيلِ في دَمِهِم وأنت بالأمنِ والإيمانِ تبترِدُ

إن كان مُعتصم لبّى نِدا امرأة فأنتَ لبّيتَ أقصاكَ الّذي اضطَهَدُوا[١٧٩]

عقد الشاعر مقارنة ليبين لنا اختلاف حال صلاح الدين عن حال أعدائه؛ فهو ينعم بالأمن والإيمان؛ أما هم فالرعب يسيطر عليهم. ثم في البيت الثاني يقول: إذا كان المعتصم يُشكر لأنه لبّى ندا امرأة واحدة؛ فأنت تستحق الشكر أكثر لأنك أجبت نداء المسجد الأقصى وحرّرته من براثن المحتلين.

---

[١٧٥] راح القوم وتروّحوا إذا ساروا أي وقت كان، مادة (راح)، ابن منظور، لسان العرب، ج٢، ص٤٦٤.
[١٧٦] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٠٠.
[١٧٧] المرجع السابق، ص١٠٢.
[١٧٨] المرجع السابق، ص١٢٢.
[١٧٩] المرجع السابق، ص١٢٣.

ويقول في قصيدة (يا شعلة الحزن) التي كتبها إهداء لروح الشهيد أحمد الدّقامسة ويثني فيها على هذا البطل، ثم يتحدث عن حزنه على وطنه الذي يباع باسم السلام:

كأسي تجف وكأس الآخرين ندى وليس تصفو بغير الخمر ليلات[١٨٠]

هنا عقد مقارنة ليبين الاختلاف بين حياته وحياة الآخرين؛ حيث شبّه حياته بالكأس الجاف الذي لا شيء فيه، وحياة الآخرين بالكأس الندي كناية عن جمال حياتهم.

ويكمل قائلاً:

كُلُّ الطُّيورِ إذا كانت مُهاجرةً تَؤُوبُ يوماً وأطياري غريباتُ [١٨١]

عقد مقارنة بينه وبين الآخرين؛ حيث شبههم بالطيور التي مهما هاجرت فإنها تعود لموطنها؛ أما هو كالطائر الغريب الذي لا وطن له.

وهكذا يتضح لنا مما سبق الدور الفعّال الذي تقوم به المقارنة في النص؛ لكونها وسيلة من وسائل ترابطه وتماسكه؛ حيث تربط بين مجموعتين من الجمل للمقارنة إما من باب الاختلاف، أو من باب التشابه، أو للمفاضلة، أو لبيان الكمية، ويتجلى ذلك واضحاً في قصائد أيمن العتوم.

وقد ساعدت المقارنة على تقريب المعنى؛ حيث كان يشبّه الشي المعنوي بشيء محسوس ليجسّد المعنى ويوضحه، واعتصار قلبه شبّهه بعصر البرتقال؛ مما يجعل المتلقي يشعر بإحساس الشاعر، وأحياناً كان يوظف المقارنة للمبالغة.

ثانياً: الربط بالأداة

يعد النص سلسلة متتالية من الجمل، لذا كان لا بد من وجود روابط تسهم في تماسك هذه المتتاليات، ويعد الربط بالأداة أحد الطرق التي تربط بين الجمل.

ويعرف كل من هاليداي ورقية حسن الربط بالأداة بأنه: "تحديد للطريقة التي يترابط بها السابق مع اللاحق بشكل منظم" [١٨٢].

وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

أ-الربط الإضافي: ويكون عن طريق " الواو، أو"

[١٨٠] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١١٦.
[١٨١] المرجع السابق، ١١٧.
[١٨٢] خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢٣.

ب–الربط العكسي: ويكون بـ "بل، لكن".

ج–الربط السببي: ويكون بـ "الفاء"

ولتتبع دور هذه الأدوات على اختلافها في التماسك النصي نقف على قصيدة شاعرنا: (لنا صبح نؤمله) التي يخاطب فيها والدته ويخبرها عن ثباته على دينه ومبادئه مهما فعلوا به، فعزة نفسه تأبى الخضوع والاستسلام، مؤكداً على حبه لوطنه وأبناء وطنه:

يا أُم أيمن لا شكوى تُردّينا إلاّ إلى اللهِ إنّ الله يحمينا

نمُوتُ مِن أَجلِ أَن تَحيا عقيدتُنا ولا نذِلُ لجبّارٍ وطاغِينا

لَقَد وَرَدنا على حوضِ الهُدى شَرَفاً فلا السُّجُونُ ولا التّعذيبُ يَثنِينا

لنا نُفُوسٌ يهابُ الموتُ عِزّتَها ولا تنامُ على ذُلّ مآقِينا [١٨٣]

الشاعر في ربطه يتكئ على الواو –وهو من الربط الإضافي– في قوله: (ولا نذل لجبار وطاغينا، ولا التعذيب يثنينا، ولا تنام)، ومن المعلوم أن العطف بالواو يعني المشاركة. وهذه الأبيات –أيضاً– مرتبطةٌ دلالياً؛ فالشاعر وأصحابه لديهم مبدأ لا يثنيهم عنه أي شيء، وهو الدفاع عن العقيدة، ولديهم عزة نفس فلا يشكون إلا لله وحده.

ثم يقول مطمئناً والدته مبيناً لها قوته وقوة سلاح الصبر الذي يتسلح به لمواجهة الخطوب:

إنّا صَبَرنا على ضيم نُساقُ لهُ وإن يكُ الصّبرُ في الأحشاءِ سِكّينا

فلا تخافي لَنا صُبحٌ نُؤمّلُهُ يهدي السّراة الحيارَى حِين يَهدِينا [١٨٤]

في هذين البيتين جمع الشاعر بين الربط الإضافي بالواو والربط السببي بالفاء؛ حيث ربط الشاعر الشطرين في البيت الأول "بالواو" (وإن يك الصبر)؛ لارتباط معاناة الصبر في الشطر الثاني بالشطر الأول، وربط البيت الثاني بالبيت الأول بـ "الفاء" فقال: (فلا تخافي). والفاء تدل على الترتيب متفقة مع المعنى الذي أراده الشاعر وهو طمأنة والدته، فلا شك أن قوله: (فلا تخافي) فعل يترتب على ما حمله السبب السابق؛ فهو واثق من حتمية النصر، فهذا البيت مهدئاً لوالدته ومخففاً لحزنها وألمها.

[١٨٣] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص ١١.
[١٨٤] المرجع السابق.

ويتابع الشاعر فيضه الشعري متكئاً على الواو في ربط معانيه وأبياته فيقول:

أوّاهُ يا بلداً تُشرى كرامتُهُ ويستبيحُ حِماهُ المستبدُّونا

أنا الأسِيُّ على جُرح يُمزّقُهُ وإنْ يصِح كُنتُ مِن بلواهُ مطعُونا

وإن يقُل: آهِ يلمَس حَرّها بِدَمِي وإنّ كُلّ الّذي يُبكِيه يُبكِينا[١٨٥]

إن هذه الأبيات يربطها معنى واحد، فالشاعر يتحسر على بلده، ويشعر بالأسى تجاه جراح وطنه، فكل ما يحزن وطنه يحزنه، فهو ووطنه شيء واحد لا يتجزأ.

إن الربط بالواو في الأبيات السابقة أعطى شحنة انفعالية تستقصي العمق الدلالي الذي يتتبع العلاقة بين الشاعر ووطنه.

ويزداد تقصيه للعمق الدلالي الخاص بعلاقته مع الوطن، تلك العلاقة القائمة على الحب، ويكرر "الواو" أربع مرات في بيت واحد ليربط بين مفردات هذا الحب، فيقول:

أُحبُّ أرضي وأهلي والهوى أبداً وذُبتُ في الحُبّ حتّى صِرتُ مجنُونا

فلا أقُولُ: أساؤُوا لي، على مضض ولا أقُولُ: هم الأدنون تهوِينا

ولا أقُولُ: انتُقصنا من كرامتِنا ولا أقُولُ: ذُبِحنا عن أمانِينا

لقد برِئنا من الأَحقادِ يا وطنِي وكُلُّنا صارَ بِالتّحنانِ مَسكُونا [١٨٦]

العتوم في البيت الثاني يوظف حرف العطف (الفاء) بمهارة، إن المعنى الدلالي الذي يريده مترتب على ما حمله البيت السابق؛ لذا جاء استخدامه للفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب مناسباً، وفي تكراره للنفي (لا أقول) أربع مرات بصورة متوالية مسبوقة بالرابط "الواو" تعميق لمعنى حب الوطن والتسامح في أسمى الصور.

إن الأبيات تعلن عن حب الشاعر لوطنه وأرضه وأهله لدرجة أنه نسي الإساءة منهم، ومع كل ما حصل له من انتقاص الكرامة وقتل الأماني إلا أنه يتبرأ من الحقد والضغينة، فلا يحمل في قلبه إلا الحب والولاء والإخلاص.

[١٨٥] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص١٢.
[١٨٦] المرجع السابق، ص١٢، ١٣.

ويختم مصبّراً والدته، مبيناً لها عدم حزنه فكل ما لاقاه لا يضيع؛ لأنه في ميزان حسناته عند رب العالمين فيقول متكئاً على "الواو" التي تظهر ثقته بموعود الله للصابرين:

يا أم أيمن أجرٌ لا نُضيّعُهُ والله يختِمُ بالحُسنَى ويجزِينا

أنا سجنتُ لأشعارِي وإنّ دمي شِعري ولستُ على ما فاتَ محزُونَا [١٨٧]

يتجلى لنا بوضوح الدور الذي قامت به أدوات الربط مع تكرارها؛ مما جعل النص كلّاً واحداً متماسكاً من أول القصيدة حتى آخرها، فقد جعل الشاعر النص – بسبب استخدامه هذه الأدوات – سلسلة مترابطة يشد بعضها بعضاً.

ونتلمس دور أدوات الربط في التماسك النصي في قصيدة أخرى هي قصيدة (نبوءات الجائعين) التي يتنبأ فيها بما سيحصل لوطنه لو استمر الحال على ما هو عليه اليوم، فسينقسم الشعب إلى أحزاب وفرق عديدة، فكأن قدر هذا الشعب أن يدخل في ساحات النزاع، ثم يتفشى الجوع إلى أن يلقى الشعب مصرعه، ويتساءل عن السبب الذي من أجله سجن: هل لأنه نقل معاناة الشعب في شعره؟ وفي آخر القصيدة يدعو للثورة ضد اليهود دفاعاً عن الوطن، وعدم قبول السلام؛ لأنه بمثابة بيع الثمين بلا ثمن فيقول:

ستمُرُّ أعوامٌ كأعوامِ الرمادةِ في بلادي

لا شيء غير الجُوع والفحشاءِ

والأحزابِ والفِرق العديدة[١٨٨]

ربط الشاعر بين السطر الثاني والثالث "بالواو" حين قال: (والأحزاب)، لترابطها الدلالي، فالشاعر لديه حدس فهو يتنبأ بمستقبل بلاده أنها ستمر عليهم سنين عجاف كعام الرمادة فيتفشى الجوع وتنتشر الأحزاب الطائفية.

ويكمل فيقول:

قدرٌ يُلاحِقُنا وما علّمتني معنى الرُّجُوع ولا الخُضُوع ولا الخُنوع

بلِ اندِفاعٌ لاندِفاعْ[١٨٩]

[١٨٧] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص١٣.
[١٨٨] المرجع السابق، ص١٩.
[١٨٩] المرجع السابق، ص٢٢.

وظف الشاعر هنا الربط العكسي بـ "بل"؛ حيث ربط الشاعر بين السطرين بـ "بل" الدالة على الإضراب حين قال: (بل اندفاع)؛ مما زاد التحدي توهجاً، فقد عمق المعنى الدلالي الرافض للخضوع والخنوع والمثبت للمواجهة والاندفاع.

ثم قال:

من أين صارت كلمة الأحرار خائنةً

وصار الشعر جرماً

والقصيدة قنبلة؟!

من أين صار الحرف سفاحاً

وصرت المشكلة؟![١٩٠]

ربط الشاعر بين أسطر القصيدة "بالواو"، فهو يصدّر كل سطر بالواو، وقد جمع بالرابط "الواو" سطور القصيدة لفضياً ودلالياً؛ حيث جاءت تعبر عن التعجب والاستنكار؛ لأن الشعر هو المساحة الحرة للشاعر ليعبر عن رأيه.

ثم يكمل فيقول:

هي أرضك السمراء إما أن تموت لأجلها

أو لا تموت ... كلاكما للموت

لكن أنت لن تُشرَى وأرضك لن تُباع

قف في وجوه الظالمين مدجّجًا بالزحف نحو الشمس[١٩١]

جمع الشاعر في هذه الأسطر بين الربط الإضافي بـ " أو، والواو" والربط العكسي بـ "لكن" الاستدراكية وقد ساعدت هذه الأدوات على الترابط الشكلي وعلى الترابط الدلالي.

وفي قصيدة (لن تسقط الرايات) تحدث العتوم عن المعارك التي دارت لتحرير القدس، وحرض على استمرارها حتى يُحرّر الأقصى يقول فيها:

[١٩٠] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص٢٣.
[١٩١] المرجع السابق، ص٢٨.

لن تسقُط الراياتُ من يدِ حامِل حتّى ولو عقَرَ الحِصان الحاملُ

فاشدُد عِنان الحربِ لابنِ رواحة كي لا يَشُد بِنا الأعِنّة خاذِلُ[١٩٢]

هنا وُظّف الربط السببي حيث ربط الشاعر البيتين "بالفاء" حين قال: (فاشدد)، والفاء تدل على الترتيب والتعقيب فناسبت المعنى المقصود وهو أن الحرب ضد اليهود مستمرة ولن تتوقف حتى لو مضى زمن البطولة الإسلامية الحافل بالنصر، فيجب أن تُشد عنان الحرب بأبطال كابن رواحة حتى لا يتسلم زمام الأمور أي متخاذل عن نصرة الأقصى وإعانته. ونلاحظ أن البيت الأول مرتبطاً ارتباطً وثيقاً بعنوان القصيدة، وكأنه مفسرٌ للعنوان الذي جاء مجملاً فجاء هذا البيت وما يليه مفصلاً. إن هذه القصيدة مليئة بالتفاؤل؛ فالعتوم يوقظ حلم التحرير لدى الفلسطينيين حتى يستطيعوا مواجهة الواقع المر بقوة ولا يستسلمون، فلابد من المواجهة حتى يحصل النصر.

وفي قصيدة (هياكل شاعر) ولعله يقصد بها هياكل قصائده[١٩٣]، هذه القصيدة تندرج تحت الهيكل الهرمي؛ لأنها مستندة إلى الحركة والزمن، حيث تحدث فيها عن عواطفه ومشاعره تجاه محبوبته، وهو نوع من أنواع الحركة مع ذكره للزمن القديم والبداية؛ فقد قال في أول القصيدة: "أبدأ من هنا"، والنهاية قال في آخر القصيدة: "وهنا انتهيت"، ومن هذه القصيدة قوله:

أهوى كل ما قلبتِ ... أو سطرتِ ... أو بعثرتِ ...

فوق دفاتري

وأموت فيكِ ...[١٩٤]

هنا وُظّف الربط الإضافي باستخدام "أو"؛ حيث ربط الشاعر بين كلمات السطر الأول بـ "أو" وذلك ليدلل على أنه يعشق محبوبته في كل حالاتها.

وفي قصيدة (غياب العودة) التي يتحدث فيها عن لحظة خروجه من السجن، وكيف تغيرت الحياة بعده؛ مما جعله يتمنى أنه لم يخرج أبداً يقول:

ما عدت لا، لا ... وهل قد عاد مبتئسٌ من سجنه ليرى شعبا به قبرُوا؟!

[١٩٢] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٨٥.

[١٩٣] القصيدة المعاصرة ينظمها ثلاثة هياكل: "الهيكل المسطح: وهو الذي يخلو من الحركة والزمن، الهرمي: يستند إلى الحركة والزمن، الذهني: يشتمل على حركة لا تقترن بزمن."، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط٣، مكتبة النهضة، ١٩٦٧م، ص٢٠٩.

[١٩٤] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٧٢ إلى ٧٢.

سجنٌ لسجنٍ إلى سجنٍ ومحكمةٌ لمحكمات على الأرباضِ[١٩٥] تنتشرُ

فليتني لم أكُن أو لم أعُد أبداً وليتني مِتُّ معدوماً بي الأثرُ[١٩٦]

في البيت الثالث ربط الشاعر بين جمل الشطر الأول بـ "أو"؛ فالشاعر يتمنى أحد أمرين كلاهما مر، إما أنه لم يُخلق أصلاً، أو أنه لم يخرج من السجن أبداً، وذلك للدلالة على فضاعة ما رآه بعد خروجه من السجن، فقد رأى ما حل بالشعب من القتل والدمار.

هكذا نلاحظ أن الأبيات المترابطة فيما بينها شكلياً كانت مترابطة دلالياً، فالجمع بين الربط الشكلي والدلالي للبيت جعل منه نصاً مترابطاً متماسكاً يشد بعضه بعضاً. ونلاحظ –أيضاً– أن استخدام بعض الأدوات تحديداً يزيد من دقة المعنى؛ مثل: توظيف "بل".

لقد جاء الربط بالأداة بين الجمل في نصوص العتوم منوعاً ما بين ربطٍ إضافي معتمداً (الواو، أو)، أو ربطٍ عكسي معتمداً (لكن، بل)، أو ربطٍ سببي معتمداً (الفاء)، وقد كانت هذه الأدوات عاملاً مهماً في ترابط النص وتماسكه.

ثالثاً: الحذف

يعد الحذف من الوسائل المهمة في الربط النحوي وقد تناوله علماؤنا الأوائل، حيث ذكر الجرجاني أنّ الحذف هو" باب دقيق المسلك لطيفُ المأخذ عجيبُ الأمر شبيهٌ بالسّحر فإنك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدُك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتّم ما تكون بياناً إذا لم تُبِنْ"[١٩٧].

والحذف هو أن يفترض المتلقي عنصراً غير موجود في النص دل عليه عنصر آخر موجود في النص، ومن ثَمّ يجوز في اللغة العربية وفي كل اللغات حذف عنصر أو أكثر من عناصر الجملة، وخاصة إذا كانت الجملة بعد الحذف تؤدي المعنى المطلوب على أكمل وجه حيث يكون المعنى مفهوماً؛ طلباً للإيجاز أو التأثير على المتلقي بدفعه إلى تشغيل مخيلته حول المعنى المحذوف، وقد يلجأ المنتج للحذف عوضا عن الذكر لأنه لا يستطيع البوح بما يريد، فيكون الحذف مجالاً رحبا للمتلقين للكشف عن ماهية المستور.

[١٩٥] الربض: ما حول المدينة، وجمعها أرباض، مادة(ربض)، ابن منظور، لسان العرب، ج٧، ص١٥٢.
[١٩٦] العتوم، أيمن، الزنابق، ص ١٠٤.
[١٩٧] الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص١٤٦.

ينقسم الحذف إلى ثلاثة أقسام:

أ- الحذف الاسمي:

المراد به حذف اسم من النص، وسنأخذ مثالاً عليه من قصيدة (قالوا حجابك) حيث يقول:

قالُوا حِجابُكِ ليس فيه فِتنتِي ومتى فُتِنتُ بغير ذات حجابِ؟!

قالُوا النّقابُ؟ فقُلتُ أيُّ ملائِك نزلت بِأجمل مِن ذواتِ نقابِ؟!

قالُوا الخِمارُ؟ فقُلتُ كُلُّ عفِيفة حملت إليّ السّحر في الجِلبابِ[١٩٨]

يلاحظ أن نوع الحذف في الأبيات اسمي، فالمحذوف هو الفاعل فمن الذين قالوا؟ يقصد علماء الدين حين قالوا أن الحجاب الشرعي لا يفتن، فهو يؤكد أنه لا يُفتن إلا بالعفيفة المحتشمة، ونلحظ مهارة العتوم في ربطه بين عنوان القصيدة والبيت الأول، فجاء كأنه مكمل للعنوان وشارح له.

ثم يقول:

مرّت فحيّتني فقُلتُ وقَد مضت يا طِيب ما حيّت فأحيت ما بي[١٩٩]

الحذف هنا اسمي، حيث حذف الفاعل والتقدير (مرت فلانة، مضت فلانة، حيت فلانة، فأحيت فلانة)، وذلك من باب الاختصار.

ثم يكمل فيقول:

ولقد تغُضُّ الطّرف عنّي عِفّةً وأغُضُهُ دفعاً لِكُلّ رِغَابِ[٢٠٠]

ويقول:

حتّى إذا شاحت بوجه رائِع عنّي وقد شاءت بِذا إتعابي

رجعت تجُرُّ فؤادها منهُوكةً فأراحتِ المِسكِين بين رحابي[٢٠١]

[١٩٨] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٢٤.
[١٩٩] المرجع السابق، ص٢٥.
[٢٠٠] المرجع السابق، ص٢٦.
[٢٠١] المرجع السابق.

ومثله أيضا قوله:

تدري بأشواقي فتُلهبُ أضلُعي وتُمزّقُ المذبُوح من أعصابِي[٢٠٢]

الشاعر في هذه الأبيات يحذف الفاعل من الجمل الفعلية (تغض، شاحت، شاءت، رجعت، أراحت، تدري، فتلهب، وتمزق) والمحذوف مفهوم من السياق؛ لذا كان الحذف مناسباً في سياق أبياته.

ويستمر الشاعر في تكتمه وعدم بوحه باسم المحبوبة وعن السر الذي جعله يعشقها قائلاً:

فإليكِ عني شاعرٌ وقفت لهُ كل الملائكِ مالئات بابِي

يسألنَنِي سرّ التي أحببتُها ومتى كشفت السر للأغرابِ؟!

ويقُلن يا هذا بلغت بِنا المدى عبثاً وشعرك غامضاً كضبابِ[٢٠٣]

الحذف هنا اسمي، حيث حذف الفاعل في قوله (يسألنني، يقلن) وهن الملائِك ويقصد النساء، وسبب الحذف؛ لأنه ذكره في البيت السابق وذلك منعاً للتكرار.

ويقول في قصيدة (خذني إلى المسجد الأقصى):

لا تبرَحِ الأرضَ واحمِ القُدسَ والتحِمِ وانقُش دِماكَ على بوّابة الحرمِ

واقبِض على الجمرِ إن القابِضِينَ على جمر البلاد أضاؤُوا عِزّة الأُممِ[٢٠٤]

الشاعر في حذفه للفاعل (لا تبرح، واحم القدس والتحم، وانقش، واقبض) يريد تعميم خطابه، ولا يقصد شخصاً بعينه فهو يخاطب كل رجل مسلم.

ثم في قصيدة (أفدي بلاءك) يقول:

أفدِي بَلاءَكَ حين أنظُرُ أُمّتِي وسُيُوفُها صدِئَت مِن الإغمادِ[٢٠٥]

[٢٠٢] العتوم، أيمن، الزنابق، ٢٦.
[٢٠٣] المرجع السابق، ص٢٧.
[٢٠٤] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٥.
[٢٠٥] المرجع السابق، ص٨٨.

تقدير المحذوف هو (كثرة الإغماد)؛ لأن وضع السيف في الغمد لوقت قصير لا يجعله يصدأ لكن طول مدة الإغماد يسبب صدأً للسيف.

ثم يقول:

أرضَ النّبيّ وللتُّراب مهابةٌ فلقد تخضّل من دمِ الأجنادِ[٢٠٦]

وتقدير المحذوف الاسمي هو (تخضل التراب من دم)، وقد حذفه منعاً للتكرار.

وفي قصيدة (مرابع الأحباب) التي يشكو فيها لمحبوبته حالة الحزن التي يمر بها، وأيام عمره التي قضاها في السجون بعيدا عنها وكله شوق وحنين لها، فهذه الظروف التي مرت به جعلت منه كالرجل المسن في التسعين من عمره فيقول:

سنواتُ عُمري في الضّنا أنفقتُها فالذّاهِبات كأنّها تسعينُ[٢٠٧]

في الشطر الثاني حذف الشاعر كلمة (سنوات) والتقدير (فالسنوات الذاهبات)؛ لأن المحذوف مفهوم من السياق.

وفي قصيدة (قالوا حجابك) يقول:

يا طَاهِراتِ الذّيلِ، لي بين الهوَى أمرَانِ: ذَنبُ قَصائِدي ومَتَابِي[٢٠٨]

تقدير المحذوف (الأمر الأول، والأمر الثاني)، وسبب الحذف لأنه مفهوماً من السياق.

وفي قصيدة (يا شعلة الحزن) يقول:

سِجنانِ سجنُك: داءُ السُّكّرِي، ويدٌ في القَيدِ تَدمَى وأحزانٌ ثقِيلاتُ[٢٠٩]

تقدير المحذوف هو (الأول) داء السكري، (وسجنك الثاني) يد في القيد، وسبب الحذف لكون المحذوف مفهوماً من السياق.

[٢٠٦] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٩٧.
[٢٠٧] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص١١٨.
[٢٠٨] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٢٤.
[٢٠٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١١٧.

ب–الحذف الفعلي:

والمراد به أن يكون المحذوف فعلاً، والأمثلة عليه كثيرة منها ما جاء في قصيدة (قالوا حجابك):

لو لم تَبع لي نظرةً لشريتُها بِعَوَاطِفِي وَمَشَاعِرِي وكِتابِي[٢١٠]

الحذف الفعلي تقديره (وشريتها بمشاعري وشريتها بكتابي)، وقد حذفه للاختصار.

ويقول في قصيدة (للقدس غنيت الحروف) التي يشكو فيها حال القدس والشعب الفلسطيني:

من يسحق الأبطال في بغداد

يثكل زوجةً ... أختاً ... وأمّا

أم من يصافح قاتلي ويزيده لثماً وشمّا

هل نحنُ ... ؟ هل نحنُ ... ؟[٢١١]

لقد ذكر الشاعر قبل هذه الأسطر عدة أمور يفعلها اليهود المحتلون، ثم سأل في آخرها (هل نحن؟) فالمحذوف هو الأفعال التي يقوم بها اليهود والتقدير (هل نحن الذين نفجر الأطفال بالألغام؟، هل نحن الذين نذبح الأطفال؟ هل نحن الذين نهدم بيوت الآمنين العزل؟، هل نحن الذين نثكل النساء؟)، وسبب الحذف كون المحذوف قد ذُكر في السطور السابقة.

ويقول في قصيدة (يا قلعة العز):

أفدِيهِ رُوحِي، وأنفاسِي، ورائِعةً مِن القَصِيدِ حكَاهَا الطّائِرُ الغَرِدُ[٢١٢]

وتقدير المحذوف الفعلي هو (وأفديه بأنفاسي، وأفديه برائعة)، وقد حذفه الشاعر منعاً للتكرار.

ويقول في قصيدة (نزه تراب القدس) التي يشكو فيها من بيع فلسطين لليهود باسم السلام، ويؤكد على أنه وثلة معه سيستمرون في قتال اليهود حتى آخر يوم في حياتهم:

أيُصدّقُ الكذّابُ والغوغاءُ؟ ويُحكّمُ الطّاغوتُ والأهواءُ؟[٢١٣]

---

[٢١٠] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٢٦.
[٢١١] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٨١.
[٢١٢] المرجع السابق، ص١٢٠.
[٢١٣] المرجع السابق، ص١٠٣.

هنا الحذف الفعلي تقديره (وتُصدّقُ الغوغاء، وتُحكّمُ الأهواء)، وحُذف؛ لكونه مفهوماً من السياق.

ومن أمثلة المحذوف الفعلي قوله:

سنريقُ فوقَ ترابِها أرواحَنا حتّى يزول الظُّلمُ والظّلماءُ

من هُم؟! إذا الشّعبُ الأبيُّ يهزُّهُ نورُ الكفاحِ المرّ والهيجاءُ[٢١٤]

تقدير المحذوف (وتزول الظلماء، وتهزه الهيجاء).

وأيضا يتكرر سبب الحذف في قوله:

أين السّلامُ؟ وكُلُّ يوم صَرخَةٌ تَدمى لها الأكبادُ والأرجاءُ[٢١٥]

تقدير المحذوف (وتدمى الأرجاء).

وفي قوله:

ورعاةُ سوء إن هُمُ قد حُكّمُوا تمضي كما رَسَم اليهود وشاؤوا

وتنفّذُ الأمرَ الذي صاغوهُ كي تتبدّلَ الألوانُ والأسماءُ[٢١٦]

المحذوف هو فعل وتقديره (وتتبدل الأسماء)، والحذف هنا جاء طلباً للاختصار.

ويقول:

مُتفرّقُونَ مُشتّتُونَ جميعُنا وتسودُنا الأهواءُ والضّوضاءُ

زَرَعَ اليهودُ بأرضِنا أنيابهم وتَمَكّنَ الشُّذّاذُ والخُبثاءُ[٢١٧]

المحذوف هو فعل وتقديره في البيت الأول (وتسودنا الضوضاء)، وفي البيت الثاني (وتمكن الخبثاء)، فالحذف جاء هنا للاختصار والبعد عن التكرار غير المرغوب فيه.

[٢١٤] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٠٤.
[٢١٥] المرجع السابق، ص١٠٥.
[٢١٦] المرجع السابق، ص١٠٦.
[٢١٧] المرجع السابق، ص١٠٨.

وفي قصيدة (يا شعلة الحزن) يقول:

لَو وُزّعَ الحُزنُ في قَلبي على وَطَنِي لضجّتِ الأرضُ مِنهُ وَالسّماواتُ[٢١٨]

تقدير المحذوف الفعلي: (وضجت السماوات)، وقد جاء للتخفيف والبعد عن التكرار الممل.

ومثله في قصيدة (أتيت مع الورد) التي يبث فيها مشاعر الحب والعشق للقدس الشريف، ويتألم لحاله وما حل به اليوم، ويدعو المسلمين للذود عن حماه فيقول:

أقضت نهاراتي اللّيالي الحوالكُ فمن هو حيٌّ بعد موتي وهالِكُ؟!

أتيتُ مع الورد الّذي هو صُورتِي وشيّعني زهرُ الهوى واللّيالكُ[٢١٩]

تقدير المحذوف (وشيعني اللّيالِكُ) ويقصد أزهار الليلك، حيث جاء الحذف هنا منعاً للتكرار.

ج – حذف الجملة أو شبه الجملة:

ويقصد به أن يكون المحذوف جملة أو شبه جملة، ونقف على أمثلة له من قصيدة (خذني إلى المسجد الأقصى) يقول:

حَلّق كَمَا الصّقرِ في أرجائِهاَ لَهباً وَاعبُر حَوَاجِزَهَا بِالنّارِ واحتَدِمِ[٢٢٠]

الشاعر يجرد من نفسه شخصاً آخر يحادثه ويسأله، المحذوف جمله وتقديرها (كيف أعبر حواجزها؟) أو (بماذا أعبر حواجزها)، والجواب هو المذكور في الشطر الثاني.

وفي قصيدة (الثياب) التي يخاطب فيها وطنه بأنه لم يحالف العدو، ولم يصحبه يوماً، ولحب الوطن كتب قصائد ثورية تحث على الجهاد، ثم يشكو حال الشعب وما حل به من القتل والتنكيل والتعذيب، ثم يعاتب من يريد السلم مع اليهود ويدعوه ليكون معه يداً واحدة حتى يُطرد المحتلون؛ فيقول في هذه القصيدة:

عدُوُّكَ لم يكُن يَوماً حَلِيفِي وَلَم أَفتَح لهُ في اللّيلِ بَابِي

ولا نادمتُه طمعاً بِقُرب ولا بادلتُهُ رَشفَ الشّرابِ[٢٢١]

[٢١٨] أيمن، العتوم، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١١٢.
[٢١٩] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٥.
[٢٢٠] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٦.
[٢٢١] المرجع السابق، ص٢٧.

نوع الحذف هنا جملة، تقدير المحذوف هو (هل حالفت عدوي يوماً؟، وهل فتحت لعدوي بابك؟) وجوابها في البيت الأول، وفي البيت الثاني تقدير المحذوف (هل نادمت عدوي؟، هل جلست معه وبادلته الشراب؟)، فالخائن هو من يهادن المحتل ويرضى العيش معه، فالعتوم شاعرٌ ثائر في مواجهة الذل والعبودية رافضٌ مهادنه الطغاة.

ثم يقول:

وأشلاءً تناثرُ مِن قتِيل على رَملِ الشّوَاطِئِ والتُّرابِ[٢٢٢]

تقدير المحذوف هو (أين تناثرت الأشلاء؟) والجواب في الشطر الثاني.

ثم يكمل فيقول:

ولن تصفُو على كدر نفوسٌ ولن تنمُو الوُرودُ على الخرابِ[٢٢٣]

تقدير المحذوف هو (هل تصفو النفوس على الكدر؟، هل تنمو الورود على الخراب؟) والبيت هو جواب لهذه الأسئلة المحذوفة.

ومن الملاحظ أن الشاعر يقيم خطابه على التجريد، فيسأل ويجيب ثم يحذف السؤال.

ومن الأمثلة على حذف شبه الجملة ما جاء في قصيدة (أتيت مع الورد) حيث يقول:

أقضّت نهاراتي اللّيالي الحوالِكُ فمن هُو حيٌّ بعد موتِي وهالِكُ؟![٢٢٤]

فقد حذف الشاعر حرف الجر (من) مع ضمير الغائب المنفصل في الشطر الثاني وتقديره (ومن هو هالك)، وحُذف لوضوح المعنى.

ويظهر لدى الشاعر العتوم نوع أخر للحذف وهو حذف الأداة، ومثال عليه قوله:

وما ضرّني ظُفرٌ تناهش أضلُعي ولا اللّيلُ والدّربُ الّذي هُو شائكُ[٢٢٥]

إن (لا) النافية لا تحذف قياساً إلا بعد القسم، وشذ حذفها بدون القسم كما في هذا البيت، فلقد حذف الشاعر الأداة (لا) النافية والتقدير (ولا الدرب الذي هو شائك)، وسبب الحذف للتخفيف فالمعنى واضح.

---

[٢٢٢] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٢٨.
[٢٢٣] المرجع السابق، ص٢٩.
[٢٢٤] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٥.
[٢٢٥] المرجع السابق، ص٦.

ومن تقنيات الحذف (الفراغ المنقوط) الذي وجد فيه أيمن العتوم التعبير البليغ في المسكوت عنه أفضل بكثير من التصريح به. ولقد وُجِدَ أن هذه التقنية فيها عمق في الدلالة وإفساح المجال للمتلقي للتأويل بحرية حسب فهمه.[٢٢٦]

وتتجلى لنا هذه التقنية في قصيدة (من أسفار العزة... لعيون الحبيبة) المملوءة بالحب والمشاعر الجياشة لمحبوبته ميسون، ويطمئنها بأنه باقٍ على ما عهدته لن يتبدل أو يتغير مهما فعلوا به، وتظهر فيها عزة نفس الشاعر الذي لم يستسلم ولن يستسلم فيقول:

إذاً ...

قسماً...

إذاً ...

قسماً ...

ولا بشرٌ يبرُّ بِمَا يقُولُ سِوَايَ

لا بعدي ولا قبلي

وميسونُ

التي تبكي إذا أبكي[٢٢٧]

في هذا المقطع الأول يبرز لنا التوازي بين الفراغ المنقوط حيث يشير إلى التوازي الدلالي في علاقة الشاعر بمحبوبته، والانسجام التام بينهما، كما يتجلى لنا ذلك في الفقرات التي تليه حيث يقول:

وميسون التي مدت إلي يدي

وغنتني أغاني الشوق والحب

وميسون التي تبدو كأحلامي[٢٢٨]

[٢٢٦] أنظر، عزت، عمار إبراهيم، ٢٠١٤م، جماليات الحذف في شعر يحيى السماوي، استرجعت بتاريخ ٢٠١٨م، من موقع مؤسسة النور للثقافة والاعلام، http://www.kahramananews.com/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%.A9/36093.

[٢٢٧] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٥٧.

[٢٢٨] المرجع السابق.

ثم يكمل فيقول:

وميسون التي مثلي.

تناثر من حطام النفس

تحمل فوق كتفيها همومي ثم لا تضجر[٢٢٩]

وفي المقطع الثاني من هذه القصيدة يقول:

إذاً ...

قسماً ...

سأحمِلُ من عُيُونِكِ عِزّتِي أبداً

وأسأل عنك حين يصير

هذا العالم الأفاك يتبعني[٢٣٠]

في هذا المقطع جاء الفراغ المنقوط مرتين فقط؛ ليدل على تدفق الدلالات مما يوجد توتراً لدى القارئ يفضي إلى الانتقال وتحول الشاعر من مرحلة الوعي إلى مرحلة اللاوعي، ولتأكيد هذه الدلالة جاء المشهد الأول "المقطع الأول" في حالة الإدراك، يقابله المشهد الثاني "المقطع الثاني" اللاوعي.

ويظهر في هذا الأسطر وفاء منه للحب الذي بينهما وبَرّ بالقسم الذي جاء في المقطع الأول.

ويكمل فيقول:

ويرسم فوق أشعاري ودفتر فكرتي كفني

ويرقبني

ويطلع لي من الأوراق ...

[٢٢٩] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٥٨.
[٢٣٠] المرجع السابق، ص٥٨، ٥٩.

من كلماتي الثورة[٢٣١]

ومن هنا يبدأ الشاعر بالانتقال من مرحلة الوعي إلى مرحلة اللاوعي، فهو يرى أن العالم المجرم يتبعه، ويراقبه ويلاحق أشعاره وكتاباته؛ سعياً لقتله، ثم في نهاية هذا المقطع يرى نفسه أنه الفكرة والثورة والجمرة، وشعره حر طليق لا أحد يقف في طريقه.

وفي المقطع الثالث يقول:

إذاً ...

قسماً ...

أيا ميسونُ مَهمَا حَاولوا مَنعِي

ومهما استنزفوا دمعي

ومهما أطفؤوا شمعي

سأبقى واضحاً كالصدق في شفتيك

أبقى ساكناً كالليل في عينيكِ[٢٣٢]

جاء الفراغ المنقوط في هذا المقطع مرتين؛ للدلالة على ثنائية التضاد بين الغموض والوضوح، فالنقط تشي بالتحول من فعل إلى آخر مما يقتضي فاصلاً يمنع التداخل.

وهذا المقطع كله يوحي بالغموض ففي قوله: (مهما حاولوا منعي، ومهما استنزفوا دمعي، ومهما أطفؤُوا شمعي، ساكناً كالليل) فمحاولة المنع واستنزاف الدمع وإطفاء الشموع والليل كلها توحي بالغموض، وهذا ضد قوله: (سأبقى واضحاً)، وهنا يعلن الشاعر تمرده (سأبقى، أبقى) مهما فعلوا به، ويعبر بكل صراحة عن مشاعره وانفعالاته فالشعر هو مساحة الشاعر؛ ليعبر عن كل ما يصعب التعبير عنه.

وفي المقطع الرابع يقول:

فيا ميسون ...

[٢٣١] المرجع السابق، ص٥٩.
[٢٣٢] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٦٠.

لا تَهَبِي

ولا تتناثري خوفا علي ... فإن لي كبرا

له يهتزّ هذا الكون من طربِ[٢٣٣]

ثم يقول:

ولي لفظ ...

طويت على صخوب[٢٣٤] بحاره كتبي

فخليهم كما شاؤوا...

ورائي مثل كلب خلف سيده[٢٣٥]

إلى أن قال:

فتنبح ... ثم تنبح ...

ثم لا تدري إذا ما أدت المطلوب منها

عند سيدها ...[٢٣٦]

في بداية هذا المقطع نراه يقول: (ميسون ...) ثم الفراغ فكأنه يأخذ استراحة قصيرة ثم يكمل المقطع إلى أن يصل إلى قوله (ولا تتناثري خوفا علي ...) في هذه الفقرة، وما بعدها ستكون كل الفراغات فرصة يتيحها الشاعر للقارئ؛ ليملأها بما يرى أنه الأنسب، ومن الممكن أن نملأ الفراغ بكلمة "منهم"، فتصير (ولا تتناثري خوفا علي منهم فإن لي كبراً)، ثم يكمل فيقول (ولي لفظ ...) ونستطيع ملء الفراغ بكلمة "قوي، جزل، خالد" فتصبح (ولي لفظ قوي)، ثم يقول (فخليهم كما شاؤوا ...) بالإمكان وضع كلمة " يمشون"؛ لأنها مناسبه للفقرة التي تليها حيث يقول (ورائي مثل كلب خلف سيده)، ويقول (فتنبح ... ثم تنبح

[٢٣٣] المرجع السابق، ص٦١.
[٢٣٤] الصخب: الصياح والجلبة، وشدة الصوت واختلاطه، وفي حديث كعب في التوراة: محمد عبدي ليس بفظ ولا غليظ ولا صخوب في الأسواق، وفي رواية صخاب، وفعول وفعال للمبالغة، مادة(صخب)، ابن منظور، لسان العرب، ج١، ص٥٢١.
[٢٣٥] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٦١.
[٢٣٦] المرجع السابق، ص٦٢.

...) الكلمة المناسبة للفراغ الأول هي "الكلاب"، والفراغ الثاني يقصد إلى ما لا نهاية، إلى أن يقول (عند سيدها ...) من الممكن وضع كلمة " المبجل" أو "المطاع".

نلحظ عندما قدرنا المحذوف أن جمال المعنى وقوته قد نقصا وقلّا، وقُيّد بسبب هذا الذكر، وهذا يدل على أن الشاعر أجاد في حذفه مما أعطى القصيدة اتساعاً وقوة في المعنى، فالحذف يفتح للمتلقي فضاءات من التوقعات.

وفي المقطع الخامس يقول:

إذاً ...

قسماً ...

ستبقين التي أهوى

أيا ميسون تبقين التي أهوى

لأنّي أنتِ ...

حُزنًا ... فرحةً خلاّبة الأطيافِ ... أو شكوى

لأنّكِ ... من حنايا عُمري المذبُوح[٢٣٧]

إلى أن يقول:

متى سأضلُّ أنقُشُ فوق ذاكِرتِي ...

وفي شعري:

أُحِبُّكِ ... أنت يا عمري

أُحِبُّكِ ... دُون أن تدري ولا أدري[٢٣٨]

في هذا المقطع جاء الفراغان المنقوطان كأن الأول لها والثاني له، فهو تواصل بين الشاعر ومحبوبته، ثم يسترسل ويكمل خطابه معها ويتخلل هذا الخطاب فراغات توحي بأن لغة الحوار تعطلت، ولا وجود إلا للغة الذكرى بين العاشقين.

[٢٣٧] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٦٢.
[٢٣٨] المرجع السابق، ص٦٣، ٦٤.

ونأخذ مثالاً ثانياً على تقنية الفراغ المنقوط قصيدة (دين العاشقين) التي كتبها حباً في العرب والدين الإسلامي مفتخراً بتاريخ العرب وأبطالهم مستنكراً ما حلّ بهم اليوم، ويشحذ الهمم للعودة للمجد التليد فيقول:

قد كُنتُ أفزعُ للماضي فأذكرني نُورًا أضاء سديم المشرقين ... خَبَا[٢٣٩]

الفراغات المنقوطة في هذه القصيدة يستطيع القارئ تخمينها ففي هذا البيت المحذوف هو كلمة "ثم"؛ لأنها تفيد الترتيب مع التراخي فماضي المسلمين المضيء والمشرق لم ينطفئ مباشرة، بل بعد مدة من الزمن.

ثم يقول:

أصِيحُ .... كيف غدت أشلاؤُنا مِزَقًا وكيف سالت على وجناتِنا سغبا؟!

يا أمة في جبين السحب ضاربة في الأفق لم تخلقي كي تصبحي ذنبا[٢٤٠]

وهنا المحذوف هو كلمة " بهم" أي أبناء الأمة الإسلامية.

حتى قال:

هم أشبعونا بطولات مزيفةً وعودونا على أن نعبُد اللّقبا

لم تبق مِن رُتب إلاّ وقد وُسِمُوا في حمِلِها شرفًا...ما أهون الرُّتبا!![٢٤١]

وهنا يمكننا وضع كلمة " أواه" التي تفيد التحسر.

ومثال آخر من قصيدة (صرخة في الوادي المقدس) التي كتبها لمواساة مصر والتهوين عليها فيقول:

لا تجزعِي ... لم تُخلَقي لِتهابي حتّى ولو أكل الزّمانُ شبابِي[٢٤٢]

ثم يقول:

لا تجزعِي ... كم شامخ ما ضرّهُ نبحُ الكِلابِ ولا طنِينُ ذُبابِ[٢٤٣]

[٢٣٩] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٤م، ص٦٧.
[٢٤٠] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٦٧.
[٢٤١] المرجع السابق، ص٦٨.
[٢٤٢] المرجع السابق، ص٧٤.
[٢٤٣] المرجع السابق، ص٧٥.

المحذوف في هذه البيتين كلمة "يا مصر" وتبين لنا هذا خلال قراءتنا للقصيدة وتأكيداً على ذلك يقول في بيت آخر:

يا مصر يا وطن التوجع والتوحد والمنى والحب والأحباب[٢٤٤]

وأيضاً عنوان القصيدة يدل على أنه يقصد مصر فالوادي المقدس هو طوى في جزيرة سيناء، ولقد ذكر في القصيدة فرعون وهامان وموسى.

ومن الأمثلة على توظيفه للفراغ المنقوط ما جاء في قصيدة (أوقدت شموعكم) التي يعبر فيها عن مشاعر الحب والوفاء لأصحابه:

مِنكُم ... بِكُم .. ولكُم شرِبتُ عذابي وبكيتُ من وله على أحبابي[٢٤٥]

في البيت الأول الفراغ الأول المحذوف هو حرف "الواو" وفي الفراغ الثاني نقطتان فقط وليست ثلاثاً مثل ما قبلها إذا هي لحظة صمت؛ للفت الانتباه لما سيقول ثم يكمل.

ثم يقول:

يا إخوتي ... يا من أظلُّ على المدى أبكِي لهُم بالمدمعِ السّكّابِ[٢٤٦]

وهنا الفراغ هو صفة لهم مثل " الأوفياء".

ويقول:

من غيرِكُم إمّا عطِشتُ وهزّني وجعُ السّنِين ... يكُونُ برد شرابِ[٢٤٧]

في هذا البيت يمكن تقدير المحذوف كلمة "وحرها"؛ لتناسبها لما جاء بعدها، حيث قال: (يكون برد).

ويقول في هذه القصيدة معبراً عن حبه بصورة متألقة يبرز فيها الوفاء والحب بأسمى صوره:

مُتوحّدٌ فيكُم ... فمنكُم أدمُعي وَدُمُوعُكُم مِنّي ... وليسَ نُحابي[٢٤٨]

---

[٢٤٤] المرجع السابق.
[٢٤٥] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٧٨.
[٢٤٦] المرجع السابق، ص٧٩.
[٢٤٧] المرجع السابق، ص٨٢.
[٢٤٨] المرجع السابق.

العتوم يوظف الفراغ المنقوط ببراعة فائقة؛ ففي الفراغ الأول يمكن تقدير المحذوف بـ"أيا صحبي"، والفراغ الثاني لذات الشاعر نقدره بـ"أنا"، فبدأ بـ"كم" ثم "أنا" ثم "ناء الفاعلين" (نحابي) فجمع بينه وبين أصحابه، وهذا يدل على اندماج الأرواح بينه وبين رفقته فكأنهم شيء واحد لا يتجزأ.

وفي قصيدة (هل أرى وطني ...؟!) نلحظ أن الشاعر وضع الفراغ المنقوط في عنوان القصيدة، ويمكن أن نقدر المحذوف بجملة "على اسم الله يجتمع" فقد ذكر في البيت ما قبل الأخير هذه الجملة حيث قال:

يا ربّ تاه فُؤادِي هل أرى وطني يوماً قريبًا على اسمِ اللهِ يجتمعُ[٢٤٩]

إن غاية الشاعر نبيلة وهي الوحدة الإسلامية، وهذه القصيدة ليست مجرد عاطفة أو انفعالاً، بل تضم فكراً وشعوراً معاً، وقد أجاد الشاعر الربط بين العنوان وآخر القصيدة مما أدى إلى التماسك النصي من أول القصيدة إلى نهايتها.

وفي قصيدة (أنا الشوق) يقول:

فيا ... يا ... يا حبيب الله عُذرًا إذا قومي تنكّبتِ الوِفاقا[٢٥٠]

الفراغ يعكس التردد في الإفضاء للرسول الكريم عن حال الأمة، ويعكس في ذات الوقت الألم والحسرة؛ لذا يشعر بالخجل مما آلت إليه الأمة من حال مهين وفرقة مؤلمة.

أما في قصيدة (السنديانة) يصف أم كامل ويشبهها بالسنديانة في شموخها وثباتها وعلوها فيقول:

كالسّنديانة ... نحو الشّمس ترتفعُ وكالنّخيل بِهِ في أرضِهِ ولعُ[٢٥١]

يمكن تقدير المحذوف "شموخاً وعلواً" وذلك لأنه يريد الثناء على ثبات وصمود أم كامل في القدس ضد المحتلين.

ثم يقول:

ما هدّمُوا ... ما أقامُوا فوق جُثّتِنَا ما فزّعُوا ... ما تناهى المشهدُ البشعُ[٢٥٢]

الفراغات في هذا البيت توحي بالتشتت والضياع والجرح العميق جراء الهدم ومنظر الجثث والفزع من هذا المشهد المروع، ويمكن تقدير المحذوف في الفراغ الأول ب "المنازل والمستشفيات والمدارس" وفي الفراغ الثاني "الآمنين، أو المواطنين، أو الشعب".

---

[٢٤٩] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٩٣.
[٢٥٠] العتوم، أيمن، طيور القدس، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٦م، ص٣٢.
[٢٥١] المرجع السابق، ص٣٥.
[٢٥٢] المرجع السابق، ص٣٦.

وفي قصيدة (بين الله والشهداء) تحلق مخيلة الشاعر فترسم مشهداً حوارياً يدور في عالم الآخرة بين الله جل جلاله وبين الشهداء يقول:

يقولون يا رب: هذا كثيرٌ ... ونحنُ نزفنا قليلاً[٢٥٣]

الفراغ هنا يوحي بنعيمٍ غير محدود، النعيم الأبدي الذي لا نهاية له.

ثم يقول:

لقد فُزتُ يا صاحِبي ... أين أنت ألن تلحق الأنجُم السّائرة؟!![٢٥٤]

جاء الفراغ هنا وكأن هذه الشخصية تكمل حديثها عن كل ما رأت في الجنة، وبما أن الشاعر لم ير الجنة بعد فلا يستطيع وصفها؛ لأن نعيمها لا يخطر على قلب بشر.

ويكمل فيقول:

حزنتُ كأنّي فقدتُ المكان ... كأنّي فقدتُ أبي ...

سقطت دمعةٌ فوق خدّي ...

مددتُ يدي نحو رُوحي ... هممتُ بأن أتناولها ... لم تُطِعني ...[٢٥٥]

الفراغات هنا توحي بالفقد والإحساس بالوحدة والتفاف الشاعر حول ذاته.

ويقول:

تصاعد فيّ الحنينُ ... وقُلتُ ستأخُذُني لِصديقي[٢٥٦]

الفراغ يوحي بالشوق العميق والمشاعر التي اجتاحته في تلك اللحظة لم يستطع التعبير عنها كلها، منها رغبته العارمة بالفوز بالشهادة ثم الجنة ولقاء الأحبة هناك، ثم لقاء الله جل جلاله في النعيم الأبدي.

[٢٥٣] المرجع السابق، ص٣٨.
[٢٥٤] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٣٩.
[٢٥٥] المرجع السابق.
[٢٥٦] المرجع السابق، ص٤٠.

ثم يكمل فيقول:

وبقيتُ يتيم المنى ...

غير أنّي شعرتُ بدفء يُغلّفُ ظهري ...

وشيء من الطُّهر يملأ صدرِي ...

انحنيتُ لألمِسهُ ... امتلأت بِالدّماء يدي ... تحسّستُ نحري[٢٥٧]

المساحات البيضاء تتنوع دلالاتها ففي الفراغ الأول إيحاء بالخواء وخيبة الأمل، وفي الفراغ الثاني والثالث لحظة صمت وتركيز على البحث عن سبب هذا الدفء الذي يشعر به، أما الفراغ الرابع والخامس تركهما للمتلقي؛ ليكون صورة كاملة صنعها من خياله، وهي لحظات إصابته بالقذيفة.

ثم يقول:

أخيراً لحقتُ بِسربِ الضّياء ... [٢٥٨]

الفراغ يوحي بنشوة الفرح والحصول على الأمنية التي طال انتظارها.

ويقول:

يا إلهي أعدني إلى بيت أمي

يقول: لماذا؟

يقول: لتستنشق العطر لو مرة واحدة

فقد ملأ القصفُ كُلّ المكان ... بِرائِحة من دُخان

يقول له: هل تُرى لو تجِيء إليكَ ... فتستنشِقَ العِطَر في لحظة خالدة[٢٥٩]

[٢٥٧] المرجع السابق.
[٢٥٨] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٤٠.
[٢٥٩] المرجع السابق، ص٤٠، ٤١.

الفراغ الأول يوحي بانتشارٍ غير محدود للرائحة، وهذا يدل على كثرة القصف في كل مكان، أما الفراغ الثاني فيمكن تقدير المحذوف بـ (فيحدث اللقاء في جنة الخلد).

ثم يكمل فيقول:

بلى يا إلهي

فثانيةٌ في الخُلودِ ... تزيدُ على كُلّ ما في الوُجودِ[٢٦٠]

الفراغ هنا صمت، كأنه ينظر للجنة يمنة ويسرة، والسعادة تغمره ثم يكمل حديثه.

ويقول:

يقولُ فتى ثالثٌ: وأنا ...؟!!

يقولُ: تمنّ فلا شيء بعد الشّهادةِ صعبٌ ...[٢٦١]

نستطيع تقدير المحذوف في الفراغ الأول بكلمة " لدي طلب أيضا أود تحقيقه يا ربي"، وفي الفراغ الثاني كلمة " أبداً".

ويكمل قائلاً:

يقول: تركت على ساحة الحرب والقاذفات رفيقة دربي

أخافُ على رُوحِها ... وأحبُّ لها أن تظلّ بِقُربِي

يقولُ: رفيقة دربِكَ ...

أعني أنا البُندُقيّة ... هل أستطيعُ استِعادتها؟!

فأنا –في سبيلك– أعشقُ خوض القِتالِ ... ولن أستريحَ[٢٦٢]

[٢٦٠] المرجع السابق، ص٤١.
[٢٦١] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٤١.
[٢٦٢] المرجع السابق.

في الفراغ الأول كأن الذاكرة عادت به إلى بندقيته فتملكه الشوق عليها، وفي الفراغ الثاني يتضمن تعجب من قول الشهيد (رفيقة دربي)، وفي الفراغ الثالث كأنه يعدد صفات البندقية التي قاتل بها أعداء الله، وتقدير المحذوف في الفراغ الأخير دفاعاً عن ديني وأهلي ووطني.

حتى قال:

أعِدني إلى الأرضِ حتّى أُجاهِد ثُمّ أمُوتَ ... أُجاهِد ثُمّ أمُوت ...

ما أطيب الموتَ ...

ما أعظم الأجرَ ...

ما أخلد الرُّوحَ ...[٢٦٣]

المحذوف في الفراغ الأول "في سبيلك" وفي الفراغ الثاني " في سبيلك يا الله "، وفي الفراغ الثالث "في سبيل الله" وفي الفراغ الرابع "عند الله"، وفي الفراغ الأخير يمكن أن يكون المحذوف كلمة "في النعيم، في الجنان، ".

وفي نهاية هذا المبحث الذي وقفنا فيه على دور الحذف في التماسك النصي عند الشاعر العتوم تبين لنا:

– أن الحذف يعطي مساحة واسعة للنص فيجعله مفتوحاً؛ لأنه يفتح المجال للمتلقي الواعي للبحث عن سبب هذا الحذف وتخيله وتقديره ومن البدهي فإن تقدير المحذوف يختلف من قارئ لآخر بحسب اختلاف وجهات النظر والخلفيات المعرفية، بل الشخص نفسه تختلف قراءته من وقت لآخر فهو "يتلقى القصيدة وفقاً لإمكانياته الذاتية، مضافاً إليها وضعه الخاص في هذه اللحظة أو تلك، وفي هذا الظرف أو ذاك" [٢٦٤]، وبذلك يصبح المتلقي شريكاً للمبدع في إنتاج النص.

– لا يقتصر تأثير النص الأدبي على ما يذكر فيه، بل إن العناصر الدلالية المحذوفة وما تدل عليه من إيحاءات، وهي والمكتوب سواء من حيث الأهمية في العمل الأدبي.

– اتضح أن لجوء المبدع إلى استخدام أسلوب الحذف ليس عملاً غير واع أو غير متعمد، وإنما هو عمل مقصود منظم غير عشوائي ومظهر من مظاهر القصيدة الحديثة التي تعمل على استغلال الإمكانات الهائلة للغة.

[٢٦٣] المرجع السابق، ص٤٢.
[٢٦٤] الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الوفاء للدنيا، ٢٠٠٢م، ص٩٩.

رابعاً: الاستبدال

ومن وسائل التماسك النحوي التي كان لها دورٌ عظيمٌ في التماسك النصي في شعر العتوم (الاستبدال)، وهو "عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر"[٢٦٥].

وفي لسان العرب "تبدّل الشيء وتبدّل به واستبدله واستبدل به كُلُّه: اتّخذ مِنهُ بدلاً... استبدل الشيء بغيرِهِ وتبدّله به إذا أخذه مكانهُ"[٢٦٦].

والاستبدال "علاقة بين عنصر متأخر وعنصر متقدم" [٢٦٧]، مما يؤدي إلى ترابط النص وتماسكه.

وهو أداة من أدوات التماسك النصي في المستوى النحوي بين كلمات من النص، بشرط أن يُستبدل بين وحدتين لغويتين تشتركان في الدلالة أو تقتربان في المعنى.

فالاستبدال تعويض للعبارات المكررة بألفاظ مختصرة، وهو يستخدم لتفادي التكرار في النص.

ولا يمكن فهم دلالة العنصر المستبدل إلا بالعودة إلى ما يتعلق به قبلياً، وهذا يؤكد الدور الهام للاستبدال في اتساق النص.

وينقسم إلى: "الاستبدال الاسمي والاستبدال الفعلي "[٢٦٨]، وقد ظهرا في شعر العتوم وفيما يلي سنقف على كل نوع منها.

١- الاستبدال الاسمي:

وهو توظيف ألفاظ معينة بدلاً من أسماء ذكرت قبلياً في النص وهذه الألفاظ هي: آخر، أخرى، آخرون.

وقد لجأ العتوم إلى تُوظيف عناصر لغوية مثل (آخر، آخرون) بدلا من اسم ما، ومن الأمثلة عليه قصيدة (بين الله والشهداء) يقول:

يحدث أوسطهم: لم أكن قد ذهبت إلى الحرب[٢٦٩]

ويكمل قائلاً:

يقُولُ فتى آخرٌ:

---

[٢٦٥] عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص١٢٣.
[٢٦٦] ابن منظور، لسان العرب، مادة (بدل)، ج١١، ص٤٨.
[٢٦٧] خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٩.
[٢٦٨] خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢٠.
[٢٦٩] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٣٩.

يا إلهي أعِدنِي إلى بَيتِ أُمي[٢٧٠]

ثم يقول:

يقول فتى ثالثٌ: وأنا ...؟!!

يقول: تمنّ فلا شيء بعد الشهادة صعبٌ[٢٧١]

كلمة (آخر) استبدال اسمي ويقصد الشهيد التالي، وقع الاستبدال لأن المعنى واضح من السياق، ونلحظ أن الشاعر لم يرتبهم بالترقيم التسلسلي بل قال: (يحدث أوسطهم، فتى آخر، فتى ثالث)؛ لأن ترتيبهم في الحوار غير مهم، لذا كانت عدسة الشاعر مسلطة على الحوار ومع من، وأين، وأجاب عن هذه الأسئلة المحورية في القصيدة، فالحوار يدور بين الله والشهداء، وصلب الحوار هو طلبات الشهداء من الله، والمكان في جنان الخلد.

ومن المواضع التي تظهر براعة شاعرنا في توظيف الاستبدال الاسمي ما جاء في قصيدة (تمتع بالحذاء) التي كتبها على لسان العراقي "منتظر الزّيدي" بعد أن قذف حذاءه في وجه رئيس أمريكا فيقول:

تمتع بالحذاء فكُلُّ شوقي إليك بعثتُهُ في ريحتيهِ

خُذ الأولى وداعاً ليس ينسى أيا كلباً يبول على يديهِ

وأُخرى للضّحايا صارخات حَرَزت فُؤادهُم من أبهَرَيهِ[٢٧٢]

كلمة (أخرى) استبدال اسمي ويقصد الحذاء الثانية؛ لأنه ذكر في البيتين السابقين كلمة (الحذاء، الأولى)، وسبب الاستبدال لكون المعنى مفهوماً من السياق فلا حاجة للتكرار.

ومن الشواهد أيضا ما جاء في قصيدة (هي القدس...نور الله) التي يصف فيها مكانة القدس وطهرها وقدسيتها حيث يقول:

هي القُدسُ للطُّهرِ المصفّى فدُلّنِي على أهلِهِ فالآخَرُون زَوائِدُ[٢٧٣]

[٢٧٠] المرجع السابق، ص٤٠.
[٢٧١] المرجع السابق، ص٤١.
[٢٧٢] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٤٤.
[٢٧٣] المرجع السابق، ص٨٨.

(الآخرون) استبدال اسمي يقصد به الشاعر أهل باقي الديار، وهذا الاستبدال يحمل دلالة نفسية لدى الشاعر فهو لا يهتم إلا بأهل القدس، فهم محور قصيدته، وفي استخدامه لكلمة (الآخرون) دلالة على عدم اهتمامه بغير أهل القدس، فكل شعوب البلدان حول العالم اختزلهم في كلمة واحدة فقط مما يعني أنه لا يوليهم أي اهتمام.

ثم يقول في قصيدة (فتيات شعري) التي يصف فيها عواطفه وأحاسيسه ومشاعره في شعره:

قالت لطِيفتهُنّ: ذُق من حُبّنا صرفاً، ففينا سِرُّهُ المكنونُ

قالت أميرتُهُنّ: كيفَ تركتنا وعشِقتَ أُخرى أيُّها المجنُونُ؟![٢٧٤]

إن الشاعر يغرق في ذاته، ويسبر أغوار نفسه من خلال حوار بينه وبين نفسه، وهذا الحوار ينبع من أعماقه، وإن إفضاء الشاعر عن نفسه ناتج عن حالة حب عميق يجتاحه فيقلب كيانه، وهو في تصويره لما يحسه في أعماقه يصور تجربة إنسانية: فالحب يشترك فيه كثير من الناس، وقد استخدم الشاعر(أخرى) بدلاً من فتاة، وسبب الاستبدال هو وضوح المعنى، إضافة إلى أن كلمة (أخرى) توحي بالغيرة والرغبة في الحط من قدر محبوبة الشاعر لدرجة أن هذه الأميرة لا تريد نطق اسم محبوبة الشاعر.

ويقول في قصيدة (هياكل في البئر) التي يشكو فيها لمحبوبته شوقه وأوهامه وظنونه:

ها إني أراهم جثثاً في البئر صرعى

بعضُها لم يتحلّل بعدُ

والأُخرى ترامت في زوايا البِئرِ... [٢٧٥]

الاستبدال هنا في كلمة (الأخرى) بدلاً من الجثث؛ للاختصار، وقد استطاع الشاعر أن ينفذ إلى أعماق محبوبته ويستعطفها عن طريق أخذها إلى عالم خيالي صنعه؛ لتحس معاناته وتشفق عليه.

٢- الاستبدال الفعلي:

استبدال فعل موجود في النص بمادة (فعل) بكل صيغها، ومثال عليه قوله في قصيدة (مرابع الأحباب):

أرأيتِ زنبقةً تخبّئ عِطرها أم هل يضنُّ بِفوحِه النّسرِينُ؟!!

[٢٧٤] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٩٦،٩٥.
[٢٧٥] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٥٤.

لو تفعل الأزهار هذا مرةً سيكُونُ كُلّ شُهُورها كانُونُ[٢٧٦]

كلمة (تفعل) في البيت الثاني جاءت بدلاً من الأفعال السابقة (تخبئ، يضن)، منعاً للتكرار، ولتوظيف مفردات أكثر للدلالة على الثراء اللغوي.

وهكذا ظهر دور الاستبدال في بناء القصيدة عند العتوم وكان له أثر واضح في التماسك النصي في المواضع التي أتى فيها، ويمكن إجمال ما خرج به هذا المبحث بما يلي:

– أن الاستبدال دليل على مرونة اللغة العربية، وهو أداة مهمة من أدوات التماسك النصي، وهو أيضا نوع من الاقتصاد اللغوي.

– جاء الاستبدال في شعر العتوم بنوعيه الاسمي والفعلي وكان لهما دور بارز في ترابط القصيدة وتماسكها، وقد غلب الاسمي عليها وكان الفعلي قليلاً جداً في شعره حيث لم يرد إلا مرة واحد في دواوينه الخمسة.

– أدى الاستبدال وظيفة مهمة في شعر العتوم فقد كان مرتبطاً بعلاقات دلالية موجودة في النص.

– جاء الاستبدال متنوعاً في ألفاظه، وهو من باب الفصاحة، لذا كان مفصحاً عن ثراء لغة الشاعر، وقدرته البارعة على تنويعه في عرض المعنى بصور أكثر إيحاءً وتأثيراً.

– ظهر أن الدلالة مرتبطة بالاستبدال فهي التي تستدعيه، وتؤدي إليه.

–أسهم الاستبدال بتقريب المعنى للمتلقي.

– أتاح الاستبدال للعتوم طرح آرائه وأفكاره دون تكراراً لألفاظ بعينها.

– يشترك الحذف مع الاستبدال في كونهما من علاقات التماسك النحوي، والفرق بينهما أن الاستبدال له أثر في النص، في حين أن الحذف لا يترك خلفه أثراً، فلا يحل محل المحذوف شيء.

[٢٧٦] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص١٢٠.

المبحث الثاني: التماسك المعجمي

يعد التماسك المعجمي من أهم الدعائم التي يقوم عليها التماسك النصي على المستوى الشكلي، وفي هذا المبحث سوف ألقي الضوء على دور المفردات في التماسك النصي في شعر العتوم، مبينة دورها في إجلاء المعنى الذي أراد أن يوصله العتوم للمتلقي بأسلوب فني بليغ.

والتماسك المعجمي هو "من أبرز عناصر التماسك، حيث يربط جمل النص بعلاقات معجمية عن طريق عنصرين، هما: التكرار والتضام" [٢٧٧] .

لقد ميّز كل من هاليداي ورقية حسن بين التماسك النحوي والمعجمي حيث قالا: " التماسك في البنية السطحية للنص يتم التعبير عنه إما بواسطة النحو، وإما بالمفردات"[٢٧٨].

و"التماسك المعجمي يتحقق باستخدام مفردات معجمية ترتبط مع بعض بعلاقات دلالية؛ مثل: الترادف، أو بتكرار استخدام الكلمات ذاتها أو مشتقاتها" [٢٧٩] أو بالتضام، وللتماسك المعجمي دور مهم في ترابط النصوص وتنظيمها.

فالربط المعجمي يتم بوسيلتين وهما: التكرار والتضام، وفيما يلي سأقف على دورهما في التماسك النصي في شعر العتوم.

أولاً: التكرار

وهو تكرار كلمة أو أكثر في النص، وله دوره المهم في تماسك النص وترابطه، إنه "إعادة ذكر عنصر معجمي أو ذكر مرادف له في النص" [٢٨٠].

وللتكرار دور مهم في الدلالة، تقول نازك الملائكة: "التكرار يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه" [٢٨١].

ويحقق التكرار الاستمرار حيث تقوم الألفاظ المكررة بربط أجزاء النص مع بعضها، عن طريق إشعار المتلقي أن منتج النص مازال يتكلم عن ذات الشيء حتى مع تطور النص.

"والتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[٢٨٢] .

---

[٢٧٧] حوحو، صالح، إسهام التضام في تماسك النص الشعري القديم، جامعة محمد خيضر الجزائر، مجلة الأثر، العدد ٢٣، ٢٠١٥م، ص٢٢٠.
[٢٧٨] الخفاجي، رسول، نحو دراسات لسانية حديثة للخطاب العربي: دراسة التماسك المعجمي نموذجاً، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤١، ملحق ٢، ٢٠١٤م، ص٧٦٥.
[٢٧٩] المرجع السابق.
[٢٨٠] انظر، خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص٢٤.
[٢٨١] الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣١،٢٣٠.
[٢٨٢] المرجع السابق، ص٢٤٢.

وينبغي أن تكون اللفظة المكررة وثيقة الصلة بالدلالة العامة للنص، وإلا كانت اللفظة متكلفة غير مستساغة.

وقد اتكأ العتوم على هذه الوسيلة في شعره فأتى التكرار عنده على عدة أنواع، وهي:

التكرار الصريح، التكرار الضمني، التكرار البنائي.

١- التكرار الصريح:

أكثر العتوم من التكرار الصريح في شعره، وقد وظفه توظيفاً يدل على تمرسه وقدرته الفنية في تسخير التكرار لتعميق الجانب الدلالي والجمالي في شعره، وقد جاء التكرار الصريح على نوعين وهما: تكرار مع تطابق المسمى، وتكرار مع اختلاف المسمى وهو الترادف.

أ- التكرار الصريح مع تطابق المسمى:

وهو أن تُكرّر اللفظة كما هي. وتكرار الألفاظ داخل القصيدة الواحدة يعطيها بعداً دلالياً وجمالياً عميقاً ومتنوعاً بتنوع السياق الذي وردت فيه.

من ذلك قوله في قصيدة (السنديانة):

يا أم كامل قد علّمتِ أُمّتنا كيف النّساءُ بِتُربِ القُدسِ تنزرِعُ

فالقُدس بحرُ الهُدى في لُجّهِ غرِقت كُلُّ العُداةِ ومن أهوالِهِ جرعُوا[٢٨٣]

وفي آخرها يقول:

فابقي على الحقّ نبراسًا ودرب فِدا فالفجرُ فوق قِبابِ القُدسِ يرتفعُ[٢٨٤]

إن التكرار في القصيدة كان متباعداً، وقد ساعد على استمرارية القصيدة وترابطها، وأحكم الشاعر العلاقة بين أجزاء القصيدة، حيث كرر كلمة (القدس) في وسط القصيدة وآخرها، واكتسبت (القدس) التي كررها في نهاية القصيدة كثافة أعلى عمّقت الدلالة التي أراد الشاعر أن يعبر عنها، وهي التأكيد على أهمية القدس ومكانتها، وقد كان تكراره لكلمة (القدس) في هذا المقطع بمثابة الأساس الذي يدور حوله البعد الدلالي في هذا الجزء من القصيدة.

[٢٨٣] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٣٦.
[٢٨٤] المرجع السابق، ص٣٧.

وفي مقطوعة (شوق المحبين) التي تتكون من بيتين يقول:

يا ربّ ميسُون إن كان الهوى وجعًا فزِد بِهِ وجَعي في كُلّ ميسُونِ[٢٨٥]

تكررت كلمة (ميسون) لأن العاشق يحب أن يكثر من ذكر محبوبته، وقد أعطى التكرار لكلمة (وجعاً، وجعي) طاقة وظيفية متميزة عبرت عن معاناة الشاعر العاشق لمحبوبته. وفي إضافة ياء المتكلم مع الكلمة المكررة تعميق لهذا المعنى الدلالي الذي أراد التعبير عنه، فجاء التكرار يحمل صدق الشاعر في معاناته النفسية، وعدم كرهه لهذه المعاناة التي استمطر زيادتها بالدعاء (فزد به وجعي).

وفي قصيدة (كتبت فوق جدار السجن) وهي قصيدة يعبر فيها عن حبه لمحبوبته ميسون يقول:

قُولِي وقُولِي وقُولِي دون أن تقفي فما أرى الشّهد إلاّ نبعُهُ فاكِ

قُولِي كرهتك أو قُولِي أحبك أو قُولِي جهدتك عن نفسي وإدراكي[٢٨٦]

لقد أوجد الشاعر صوراً لغوية جديدة تحمل دلالات عميقة تؤكد حاجة الشاعر النفسية لسماع المحبوبة وهي تتكلم معه، فالكلام يعني الاتصال مع الآخر؛ إنه يريد التواصل مع المحبوبة عبر القول مهما كان نوع هذا القول، حتى لو كان تعبيراً عن كرهها له؛ فكل شيء سيقبله منها، وهذا منتهى درجات الحب؛ إنه القبول، قبول كل شيء من المحبوب دون تمييز، وقد أكد هذا القبول عبر التكرار(قولي) ست مرات أظهرت إلحاح الشاعر، وأبرزت نبرة الصوت العالية التي كان يردد بها فعل الأمر الموجه للمحبوبة؛ والذي خرج من الوجوب إلى الاستعطاف. وهنا جمع الشاعر بين نوعي التكرار "الصريح والضمني" فهذان البيتان يضمهما معنىً واحد. وسنتناول التكرار الضمني بتفصيل أكثر.

ويقول في قصيدة (قانون الصوت الواحد) التي يرفض فيها انعقاد مجلس النواب لأنه ضد مصلحة الشعب:

تبدأ بالجهر، وتختم بالجهر

ولا ترضى أن تبقى مُترفة الأخلاقِ

يا رب نعيش كديدان الأرضِ ...

نموت كديدان الأرضِ ...[٢٨٧]

[٢٨٥] العتوم، أيمن، الزنابق، ص١٠٦.
[٢٨٦] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص١٧.
[٢٨٧] المرجع السابق، ص٣٩، ٤٠.

كرر الشاعر كلمة: (الجهر) ليؤكد على ضرورة عدم الصمت؛ بل الجهر برفض الظلم، كما أنه كرر (ديدان الأرض) للتّأكيد على ما حل بالشعب من الذل والهوان، وهنا تضاد بين: (تبدأ، تختم) و (نعيش، نموت) و (الجهر، الصمت كالديدان التي لا صوت لها)، وذلك ليبين مدى الذل الذي يعيشه الشعب، وهو ذل مستمر في الحياة وفي الممات. وقد استُخدِم التكرار (ديدان الأرض) لتصوير الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، وهي الإحساس بالدونية والانكسار، والصورة الفنية المنبثقة من هذه الأبيات تدل على أن هذا التكرار خرج من عمق المعاناة المليئة بالانفعال.

وفي قصيدة (نبوءات الجائعين) يقول:

وتنز من جرحي على جرحي إلى جرحي القصيدة

من أين تبدأُ في بلادِ الخوفِ سابقةٌ حميدة

يا ثورة الجوع المجيدة

يا ثورة الشرفاء لا ... لا أصفياء هنا[٢٨٨]

شبّه الشاعر القصيدة بالدم الذي يسيل من جسده الجريح، ففي اختياره لكلمة (تنز) دلالة على أن هذا الجرح رطب، فهو جرح جديد مازال يقطر بالدم ومازال يتألم منه. وفي تكرار الشاعر لـ(جرحي) دلالة على كثرة جراحه وتنوّع صورها، واختلافها. وقد تآزر المعنى المعجمي للمضاف والمضاف إليه في (جرحي) مع سياق القصيدة الذي يتحدث عن الجائعين، وأكد اتصال الشاعر معهم اتصالاً عمقته الإضافة والتكرار(جرحي)، وزاد من تعميقه تنويع أحرف الجر فبدأ بـ(من) التي تفيد بداية الغاية ثم استخدم حرف الجر(على) التي تفيد الاستعلاء والتراكم للدلالة على أنه ليس جرحاً واحداً؛ بل جراح متتالية، ثم وظف (إلى) ليبين انتهاء الغاية، ثم يبدأ من جديد في السطر الذي يليه، وبعدها يكرر كلمة (ثورة)مصحوبة بحرف النداء، فهو يصرخ وينادي بأعلى صوته حتى جاءت بعده (لا) متقطعة؛ وكأن صوته انقطع فما لبث أن استعاد أنفاسه ليكمل ما يريد قوله، وأداة النداء والمنادى هما محور اهتمام الشاعر، فالشاعر ثائرٌ على الواقع السيء المليء بالآلام في بلاده التي يحبها جداً.

وفي قصيدة (السراج الخابي) يقول:

هو الموتُ ليس انطِفاء الضّياءِ

ولكنّهُ ألقُ الانبلاج

[٢٨٨] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص٢٠.

ألا فاحفظِيها ... [٢٨٩]

ثم يكررها مرة أخرى بعد بيتين فيقول:

هو الموتُ ليس انطِفاء الضّياءِ

ولكنّهُ ألقُ الانبلاج[٢٩٠]

وفي هذا التكرار يهدف الشاعر للإقناع بأن الموت ليس النهاية؛ بل بداية لحياة أخرى جديدة، فهو أحد الأسباب التي من أجلها وظف التكرار ليقنع البؤساء المحكوم عليهم بالسجن أو القتل بألّا يخافوا من الموت، فهو ليس إلا طريق لحياة جديدة أفضل – بإذن الله– في جنان الخلد عند رب رحيم كريم، فلقد أدى التكرار الدور المطلوب منه، وهو التركيز على المعنى الذي يريده الشاعر.

ويقول في قصيدة (روحي لأجلك) التي كتبها في وطنه:

أنا يا بلادي ما ابتدا شعري ولم أنفض غبار الصمت عن أجفاني[٢٩١]

ثم يقول:

أنا يا بلادي منك نبضُ خوافقٍ ومشاعرٌ هزّت جُنون كِياني[٢٩٢]

كرر الشاعر كلمة: "بلادي" مقرونة بحرف النداء والضمير المنفصل؛ ليؤكد حبه لوطنه، فالمحب يستعذب كثرة ذكر محبوبه. والتكرار –هنا– أعطى شحنة عالية من الانفعال، ونقل حالة الإحساس بالوطنية إلى المتلقي، وأثار في نفسه مشاعر الانتماء للوطن.

ثم يقول:

أو ما تحسّين الذي في داخلي حُزنٌ على حُزن على أحزانِ[٢٩٣]

كرر الشاعر كلمة: (حزن) للدلالة على شدة حزنه المتزايد يوماً بعد يوم، فالشاعر هو إنسان قبل كل شيء يعيش وينفعل ويتفاعل مع مجتمعه ويحس إحساسهم، فكل ما يحصل في وطنه يؤثر فيه، فهو جزء من هذا الوطن، وقد أكسب التكرار لهذه اللفظة آفاقاً دلالية وبعداً إيحائياً.

[٢٨٩] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص٨٤.
[٢٩٠] المرجع السابق.
[٢٩١] المرجع السابق، ص٩٥.
[٢٩٢] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص٩٥.
[٢٩٣] المرجع السابق.

وفي قصيدة (أحقاً أنّكم عرب...؟) التي يخاطب فيها كل العرب للذود عن حمى الأقصى يقول:

أحقاً أنكم عرب كرام وأن الجار منكم لا يضامُ؟![٢٩٤]

ثم يقول:

أحقاً أنكم عرب كرامُ؟! على أقدامهم يحثو الغمامُ؟![٢٩٥]

ويقول:

أحقاً أنكم عرب كرامُ؟! يشد بهم إذا اعتدت الطّغام؟![٢٩٦]

ثم يقول:

أحقاً أنكم عربُ ...؟!

وأن عروقكم فيها دم يجري[٢٩٧]

من هنا بدأ الشاعر بتكرار نفس الجملة لكن مع حذفه لكلمة: (كرام)؛ لأنه وصل إلى مرحلة من الوعي والإدراك فلم يعد يرجو من العرب شيئاً، ورأى أنهم لا يستحقون هذه الكلمة.

ويقول:

أحقا أنكم عرب؟!!!

تواطأتم على ذبحي ... [٢٩٨]

ويكمل فيقول:

أحقا أنكم عرب؟!

أنا ما قلت: هاتوا لي مدافعكم ... ولا حتى مدامعكم[٢٩٩]

---

[٢٩٤] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٨.
[٢٩٥] المرجع السابق.
[٢٩٦] المرجع السابق، ص٩.
[٢٩٧] المرجع السابق، ص١٠.
[٢٩٨] المرجع السابق، ص١١.
[٢٩٩] المرجع السابق.

ويقول:

أحقاً أنكم عربُ؟!!

ترون دماءنا تجري وتنسكبُ [٣٠٠]

في إضافة الشاعر لـ(نا) في الدم تدل على مشاركة العتوم أهل فلسطين في معاناتهم؛ إنه يعد نفسه فرداً من الشعب المحتل الذي يتعرض للقتل ليل نهار، وهذا من باب إحساسه العميق بما يشعر به إخوانه المسلمون العرب في كل مكان. وأيضاً تدل على الكثرة فلقد بلغ السيل الزبى، فالقتل والظلم يزداد يوماً بعد يوم ليشمل أكبر عدد من الضحايا الأبرياء.

ثم يقول:

أحقاً أنكم عرب؟

أنا شعب يُذبّحُ ملء أعينكم [٣٠١]

إن العتوم تمثل القضية الفلسطينية حتى صارت تجري فيه مجرى الدم فأصبحت جزءاً منه ومن كيانه وصار هو الشعب الذبيح.

ويقول:

أحقا أنكم عرب؟!!

تناديتم إلى قممٍ ... وماذا تصنع القممُ؟!![٣٠٢]

يرفع العتوم صوته بهذه القصيدة متكأ على التكرار ليدفع الضرر الحاصل في فلسطين وفي كل البلاد العربية المحتلة قدر المستطاع، وقد اضطلع التكرار بإلهاب الحماسة في نفوس العرب لينهضوا ويقوموا بواجب الأخوة والجوار والدم والدِّين والعرق.

إن العتوم في هذه القصيدة يريد التأثير في الصف العربي المتوانِي عن الأفعال الإيجابية في نصرة الأخوّة، ويريد تغيير الواقع المتخاذل والمقتصر على الأقوال والقمم العقيمة.

لذا ساعدت جملة (أحقاً أنكم عرب) التي كررها على الربط بين أجزاء القصيدة، مع تأكيده للفكرة التي يريدها وهي التعجب والاستنكار والعتاب للعرب بسبب قضية فلسطين، وساعد -أيضاً- هذا التكرار على إبراز أهمية الخطاب ولفت الانتباه له،

[٣٠٠] المرجع السابق، ص١٣.
[٣٠١] المرجع السابق، ص١٤.
[٣٠٢] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص١٤.

واضطر أن يكرر ويكرر لأنه لم يجد جواباً فلا أحد يعبأ به، وهذا دلالة على إهمال العرب لقضية فلسطين وغيرها من الدول العربية المحتلة.

إن تكرار التراكيب على مساحات متتابعة له حضوره في هذه القصيدة، حيث قام بالدور المحوري في تماسك بنية النص، فهو يشكّل سلسلة تربط بين سطور القصيدة التي ورد فيها التكرار، وهذا التكرار الشكلي أثار لدى المتلقي توقعات وترقب، وهذا الترقب يجعل المتلقي منتبهاً لما سيقوله الشاعر. وكُرّرت في هذه القصيدة الصيغ اللغوية مع تكرار الألفاظ، وهذا الربط بين نوعي التكرار "الصريح والبنائي"، أكد على الفكرة التي يريد العتوم أن يوصلها للمتلقي مع تحقيق الإيقاع المنتظم.

وفي قصيدة (زهرة في رياض المحبة) التي هي عبارة عن رسالة من محبوبته إليه فيقول:

وما زلتُ أجهلُهُ مُنذُ عِشرِين عامًا وعامَا

وإن تبعُد الآن عنّي

فما زِلتُ أُخلِصُ حُبّي

وما زِلتُ أرعَى الذّمَامَا[٣٠٣]

وما زِلتُ أرجُو لقاءً قريبًا

وما زِلتُ آمُلُ أن نستعِيد هوانا القديم[٣٠٤]

تكرار الشاعر لـ (ما زلت) هو تأكيد على موقف المحبوبة، فهي لم تتغير؛ بل مازالت مخلصةً له في الحب كما كانت فأُكّد على موقفها عن طريق تكرار: (ما زلت) الدالة على البقاء والاستمرار. والهدف من التكرار –هنا– التأثير الوجداني في نفس المتلقي وهو المحبوبة فهو يذكرها برسالتها القديمة له.

ويقول في قصيدة (قلبي عليك حبيبتي) التي يتحدث فيها عن آلام الأمة الإسلامية وحبه لها وخوفه عليها:

والحُبُّ بُوصلتي

ولكنّ الشّمال

[٣٠٣] الذمام والمذمة: الحق والحرمة، والذمة: العهد والكفالة، وجمعها ذمام، ابن منظور، لسان العرب، مادة (ذمة)، ج١٢، ص٢٢١.
[٣٠٤] العتوم، أيمن الزنابق، من ص٣٣.

قصمتهُ أرياحُ الجنُوب

يدُكِ اليمينُ على القُلُوب[٣٠٥]

ثم **يقول** في نهاية المقطع الأول:

أنا لا أزال

الحُبُّ بُوصلتِي

ولكنّ الشّمال

قصمته أرياحُ الجنُوب[٣٠٦]

ويقول في نهاية القصيدة:

وأنا لمِثلِكِ لا أزال

الحُبُّ بُوصلتي

ولكنّ الشّمال

قصمتهُ أرياحُ الجنُوب[٣٠٧]

فحبه للأمة هو الدافع والموجه له؛ لكن هذا الحب لم يقم بدوره على أكمل وجه؛ وذلك لأنه مغلوب على أمره، فهناك عقبات حالت دون نصرته للأمة، ومنها الضعف والشتات والفرقة التي أصابت الأمة اليوم. إن الشاعر في هذه الأسطر يعبر عما يجول في خاطره بلغة معمية [٣٠٨] سرية ليس من السهل فك شفراتها حتى لا يصطدم بشكل مباشر مع السلطات. إن الشاعر لديه خريطة وبوصلة، فالبوصلة هي حبه للعرب، والخريطة هي خريطة العالم العربي، ويقصد بالشمال البلاد الشمالية في الخريطة وهي: (سوريا، وفلسطين، ولبنان، والأردن، والعراق) وكلها تأن تحت وطأة الظلم والاحتلال؛ أما الجنوب فيقصد البلاد الجنوبية في

[٣٠٥] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص١٠٠.
[٣٠٦] المرجع السابق، ص١٠١.
[٣٠٧] المرجع السابق، ص١٠٦.
[٣٠٨] "علم التعمية: هو تحويل نص واضح إلى آخر غير مفهوم باستعمال طريقة محددة يستطيع من يعرفها أن يفهم النص، مراياتي، محمد وآخرون "علم التعمية واستخراج المعمّى عند العرب"، ج١، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٧م، ص٩.

خريطة العالم العربي وهي: (دول مجلس التعاون الخليجي، ومصر، والسودان، والجزائر)، ويقصد بـ(قصمته أرياح الجنوب) هو خذلان دول الجنوب لدول الشمال.

وهكذا نلاحظ أن التكرار الصريح مع اتفاق المسمى أبرز أهمية الخطاب، ولفت الانتباه له، وأيضاً أكد المعنى، فهو عامل مهم في الربط بين أجزاء النص.

ب- التكرار الصريح مع اختلاف المسمّى (الترادف):

وهو أن يكرر الكاتب معنى لفظة ذكرها مسبقاً لكن بلفظ جديد، فالكاتب يكرر المعنى ويغير اللفظ.

وهو" الذي لا تستخدم فيه مفردة لاحقة مورفيمات مفردة سابقة صرفياً؛ بل تكرر دلالتها" [٣٠٩].

وقد وظف العتوم هذا النوع من التكرار في دواوينه المختلفة، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة (السنديانة) حيث يقول:

تظلُّ ترفعُ راياتِ الصمودِ على تُرابِها وهي ترعاها فلا تقعُ [٣١٠]

ثم يقول:

واللهِ لو بدّلونا بالثّرى ذهبًا أو الملايين مِن أموالِهم دفعُوا[٣١١]

كلمة: (ترابها) في البيت الأول وكلمة: (الثرى) في البيت الثاني هو تكرار بالمعنى مع اختلاف المسمى، وذلك تجنباً للتكرار الممل؛ حيث شبّه الشاعر صمود أم كامل وعدم استسلامها بالرايات التي يُحافظ عليها الجنود في المعركة حتى لا تقع. وفي قوله: (ترابها) نسب التراب لها؛ لأنه وطنها ومنزلها ومن حقها الدفاع عنه. وفي البيت الثاني أوجد الشاعر علاقة بين الثرى والذهب، وهي رمز للبخس وللنفيس، حتى يتمكن من تمثيل ما يحسه للمتلقي فمهما أُعطِي من الكنوز لن يتنازل عن وطنه.

ثم يقول:

ترى البُيوتَ جُسُوم النّاسِ إن هُدمت وقُطّعت فكأنّ الرُّوح قد قطعُوا[٣١٢]

[٣٠٩] الخفاجي، رسول، نحو دراسات لسانية حديثة للخطاب العربي: دراسة التماسك المعجمي نموذجاً، ص٧٦٦.
[٣١٠] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٣٥.
[٣١١] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٣٧.
[٣١٢] المرجع السابق، ص ٣٦.

ويقول:

فلن نفارق شبراً من منازِلنا وفوق أنقاضِها كالطّيرِ نجتمعُ[٣١٣]

كلمة: (البيوت) في البيت الأول، وكلمة: (منازلنا) في البيت الثاني بينهما ترادف، وكلمة: (هدمت) في البيت الأول، وكلمة: (أنقاضها) في البيت الثاني بينهما ترادف، وهي استبدال أيضاً. وبين هاتين الكلمتين علاقة سبب ونتيجة؛ فالأنقاض هي ركام من بنيان هُدِم.

ومن الواضح ما يتميز به العتوم من حس إنساني عالٍ، فهو يشعر بالمساكين الذين هدمت بيوتهم، ويتكلم على لسانهم، ويصوغ ذلك شعراً.

وفي قصيدة (حبيبي يا رسول الله) يقول:

وضُلّلت في رمالِ البيدِ قافلتي ومات في وسط الصحراء حاديها[٣١٤]

وقع التكرار مع اختلاف المسمى بين كلمة: (البيد) وكلمة: (الصحراء) وهي استبدال أيضاً. وهذا البيت كناية عن التخبط والضياع والظلم الذي حلّ بالأمة بعد رسول الله.

ويقول في قصيدة (الثياب):

أتستجدي الضّحيةُّ ناب وحشٍ ويعتذرُ القتِيل إلى الحِرابِ؟![٣١٥]

بين كلمة: (الضحية) وكلمة: (القتيل) ترادف وأيضاً استبدال. ويقصد الشاعر بقوله: (الضحية والقتيل) الشعب، ويقصد بـ: (وحش، الحراب) المحتل الغاصب، وفي هذا البيت يقصد طلب السلم مع اليهود متعجباً كيف لنا أن نطلب هذا الطلب، ويشبه هذا الأمر بالضحية التي تطلب من الوحش ألا يأكلها فهذا شيء لا يعقل، فمادامت أمامه فسيأكلها لا محالة، وكذلك المحتل لا يعقل أن نرضى ببقائه في أرضنا مع طلبنا منه ألا يؤذينا ولا يقتلنا؛ لأنه مادام موجوداً فسيقتل، وسيستمر في جرائمه غير عابئ بما نقول، فالسلم ليس حلاً. الحل هو طردهم من أرضنا.

---

[٣١٣] المرجع السابق.
[٣١٤] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٩.
[٣١٥] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٢٨.

ثم يقول:

ألم تسمع عذاباتِ الثّكالى وأنّات المضرّج والُمصابِ[٣١٦]

هنا ترادف بين: (المضرج، المصاب)، يخاطب من رضوا بالسلم عن طريق استخدامه للأدلة الواقعية المشاهدة، وتحكيم عقولهم في محاولة منه لإقناعهم بتغيير رأيهم في مسألة السلم مع المحتل.

ويكمل فيقول:

وأشلاء تناثرُ من قتيل على رمل الشّواطئ والتُّراب[٣١٧]

بين (الرمل) و(التراب) ترادف، ويزيد من وصف المشاهد البشعة المتكررة يومياً نتيجة لوجود المحتل في هذه الأرض، فكيف بعد كل هذا أن يرضى عاقل بالسلم.

نلحظ أن الشاعر في تكراره للمعنى مع اختلاف المسمى أسهم في توظيف واستثمار الحصيلة اللغوية الثرية، ومنع التكرار الممل، وأسهم هذا الاستبدال في التماسك الشكلي للنص، وله دور في إثراء الدلالة في كل موضع وقع فيه الاستبدال، كما أنه أوجد انسجاماً في القصيدة.

٢-التكرار الضمني:

ومن أنواع التكرار التي أسهمت في التماسك الشكلي عند العتوم التكرار الضمني وهو التعبير عن دلالة واحدة بجمل مختلفة وصيغ لغوية مختلفة، وهو شبيه بالتكرار الصريح غير المباشر "الترادف"؛ لكن الفرق أن الترادف مختص باللفظة الواحدة؛ أما التكرار الضمني فهو يشمل ألفاظاً وجملاً وصيغاً متعددة.

ومن أمثلة التكرار الضمني في شعر العتوم ما جاء في قصيدة (حبيبي يا رسول الله) حيث يقول:

ويا حبيبي ولم أنطق بها ترفاً وأنت تملأُ من عيني مرائيها

وأنت تحت شغاف القلب تسكُنُني وأنت تحت شفيف الرُّوح تسبيها

وأنت تحبسُ أنفاسي إذا شهقت وأنت تملكُ من نبضي ثوانيها

[٣١٦] المرجع السابق.
[٣١٧] المرجع السابق.

وأنت عيني إذا ما أعيُنٌ نظرت وأنت أنت دماء القلب تجريها[٣١٨]

إن هذه الأبيات والجمل بينها مصاحبة بالمعنى بالإضافة إلى تكرار (أنت) ست مرات، وهي تدل على الحضور لرسول الله في قلب الشاعر ووجدانه، ففي قوله: (حبيبي، تملأ من عيني، شغاف القلب تسكنني، شفيف الروح تسبيها، تملك من نبضي، أنت عيني، أنت دماء القلب) كلها تعبر عن الحب بتراكيب مختلفة، فهذا المعنى الواحد الذي يربط بين الجمل المختلفة أوجد نوعاً من الانسجام، ونلاحظ أن هذا التضام بين التكرار "الصريح والتكرار الضمني" حقق توازناً بين الدلالة والإيقاع في القصيدة.

وفي قصيدة (خذني إلى المسجد الأقصى) يقول:

لا تبرحِ الأرض واحمِ القُدس والتحمِ وانقُش دِماك على بوّابة الحرمِ

واقبض على الجمرِ إنّ القابضين على جمرِ البلادِ أضاؤُوا عزة الأُممِ

وخلّ خلفك كُلّ الرّاكنين إلى صلح اليهود وإن ساغوه فاتهم

وجابِهِ الموت عاري الصّدر مُشرعهُ وإن أتاك رصاصُ الغدرِ فابتسِمِ[٣١٩]

هذه الأبيات تدعو إلى شيء واحد وهو الحث على الجهاد والدفاع عن أرضهم ضد اليهود المحتلين. ولقد استخدم الشاعر جملاً فعليةً مختلفةً مبتدئةً بفعل الأمر الذي يدل على الوجوب في الدفاع عن الأرض والرجاء ألّا يستسلموا للعدو، وليعبر عن هذا المعنى قال: (لا تبرح الأرض، احم القدس والتحم، انقش دماك، اقبض على الجمر، جابه الموت)، فكل جملة تؤدي المعنى؛ لكنه كرر المعنى بجمل مختلفة ليلهب الحماس في النفوس، ويؤجج الصدور للانقضاض على العدو؛ فالتكرار يضاعف من التأثير في الذوات المتلقية.

ويقول في قصيدة (لبنان يا وجه المآسي) التي يشكو فيها حال لبنان وما تمر به من الحروب، ويدعو أبناء الأمة العربية والإسلامية للتكاتف يداً بيد حتى يرفع الظلم وتعود البلدان العربية حرة:

يا أمة المائتي ملايين أتى وقتُ الحسابِ فأجمِعُوا وتجمّعُوا

رُصُّوا الصُّفوف ووحّدوا غاياتِكُم إنّ المعالي بالعوالي تُصنعُ[٣٢٠]

[٣١٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٢٠.
[٣١٩] المرجع السابق، ص٥.
[٣٢٠] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٥٦.

يدعو الشاعر إلى وحدة الأمة الإسلامية، وعبر عن ذلك بجمل فعلية مختلفة مبتدئة بفعل الأمر فيقول: (فأجمعوا وتجمّعوا، رصّوا الصفوف، وحّدوا غاياتكم)، وهذا أبلغ وأكثر تأثيراً من اقتصاره على جملة واحدة.

وفي قصيدة (أوقدت شموعكم) يقول:

يا أصدقائي إنّني كُلّي لكُم قلبي إلى رُوحي إلى أعصابي

مليون لحن في الدجى أنشدتُها حتّى تقطّع دُونهُنّ ربابي

من غيرِكُم إمّا بكيتُ يقول لي: لا تبكِ ثُمّ يجدُّ في إطرابي

من غيرِكُم سيضيئ رُوحي كُلّما انطفأت وصارت كالسّراج الخابِي

من غيرِكُم ستصير صحرائي على كفّيه مثل الرّوضة المِعشابِ؟[٣٢١]

إلى آخر القصيدة التي تعبر عن معنى واحد وهو حبه ووفاؤه لأصدقائه، عبّر عن هذا المعنى بجمل وأساليب مختلفة في أبيات هذه القصيدة، فقد أفاض العتوم في توظيفه للصّيغ اللغوية المختلفة، وهذا التنويع في الجمل والعبارات أسهم في تعميق المعنى المطلوب وهو حبه لأصدقائه؛ مما كان له أثر عميق في نفوسهم. وقد جمع بين نوعي التكرار" الضمني والصريح" وذلك بواسطة تكراره الصريح لـ (من غيركم) ليؤكد ولاءه لأصحابه، فلا أحد يستطيع أن يحل محلهم.

وظف العتوم التكرار الضمني توظيفاً دعم المعنى وساعد على تقويته وتعميق الدلالة في شعره، وأسهم في التأثير البليغ على المخاطبين.

٣-التكرار البنائي:

ومن أنواع التكرار التي أسهمت في التماسك الشكلي في شعر العتوم التكرار البنائي وهو "تكرار للصيغة اللغوية، والنسق التركيبي ذاته، دون تكرار الألفاظ، وتبقى الصيغة والنسق التركيبي ممتداً في ثنايا النص على مساحات متساوية لتحقق إيقاعاً موسيقياً متوازياً، يشعر المتلقي إزاءه بقيم دلالية وطاقات جمالية"[٣٢٢].

وهو تكرار الكيفية التي تُنظم بها الجمل؛ مما يوحي بالترابط الشكلي للنص.

[٣٢١] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٨١.
[٣٢٢] كلاب، محمد مصطفى، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية غزة، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول، ٢٠١٥م، ص٨٨.

وهذا النوع من التكرار له حضور في شعر العتوم، وهو صادر من قدرته على حسن انتقائه للألفاظ، وصياغتها فنياً بشكل يخدم البناء الإيقاعي للقصيدة، كما في قصيدة (نبوءات الجائعين) يقول:

هُم يشربُون مدامِعه

هُم يصنعُون فجائِعه

هُم يسرقُون مواقِعه

هُم ينحرُون أضالِعه

هُم بيّعُوا أوطانهُ ومرابِعه

ويوقعون على انتهاء الموقعة

وسيقرعون لنخبهم حمر الكؤوس المترعة[٣٢٣]

نلاحظ أن الشاعر كرر في عدد من الأسطر طريقة بنائية معينة أدت إلى حدوث نوع من التلاؤم فيما بينها عن طريق تكراره للصيغ اللغوية التالية: (يشربون، يصنعون، يسرقون، ينحرون، يوقعون، سيقرعون)، وهي أفعال تصور ما يُمارس على الشعب. وفي قوله:(مدامعه، فجائعه، مواقعه، أضالعه، مرابعه) الإحالة –هنا– تعود على الوطن مع التكرار الصريح لـ (هم)، ويقصد الطغاة الظالمين.

واقترن التكرار البنائي بالتماثل الصوتي بين الصيغ اللغوية المكررة؛ لذلك لجأ إليه العتوم لتعميق الدلالة ولخدمة الإيقاع.

ويقول:

هو يا أبي

أنّا سحبنا – دون أن ندري – لساحات النزاع

هو يا أبي...

قدرٌ يلاحقنا وما علمتني معنى الرجوع ولا الخضوع ولا الخنوع

[٣٢٣] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص٢٠،٢١.

بل اندفاع لاندفاع

هو يا أبي...

ليلٌ وجئنا كي نكون له الشعاع

البحرُ هاج بنا ...

السفينةُ ضدنا ...

الأمواجُ تبلعنا ...

يد الأرياحِ ترفعنا ... وما ارتفع الشراع

إنا نهم غداً بتأصيل الوداع [٣٢٤]

يلاحظ أن العتوم كرر صيغ لغوية في هذا المقطع الحواري مع والده، فأحدث نوعاً من التجانس الصوتي والإيقاعي في قوله: (النزاع، الرجوع، الخضوع، الخنوع، اندفاع، الشعاع، الشراع، الوداع)، (سحبنا، يلاحقنا، جئنا، هاج بنا، ضدنا، تبلعنا، ترفعنا)، و(الأمواج والأرياح)، إضافة للتكرار الصريح لـ(هو يا أبي)، ولم يكتف بتشبيه حاله بالليل المظلم الكئيب المخيف؛ بل زاد عليه بظلمة البحر الذي يبتلعه وأصحابه، فهم في ظلمات فوق ظلمات؛ مما يجعله يشعر بقرب الرحيل.

ونلاحظ في هذه الأسطر أنه ربط بين تكرار الصيغة وتكرار اللفظة، وهذا التلاحم بين نوعي التكرار (التكرار البنائي، والتكرار الصريح) أكد معاناة العتوم وبين موقفه من الواقع الصعب الذي يعيشه.

ثم يقول:

هي ثورة ...

لا ثروة تجبى لزخرفة المكان ...

ولاندهاش الحاضرين ...

ولامتلاء الآكلين ...

[٣٢٤] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص٢٢، ٢٣.

ولامتثال وانصياع ...[٣٢٥]

ويكثف العتوم من تكرار الصيغ اللغوية ليعبر بها عن الوضع المزري الذي يعيشه الشعب، مشجعاً ومحرضا على الثورة، فيكمل تكراره البنائي هنا قائلاً: (ثورة، ثروة) و(لاندهاش، لامتلاء، لامتثال)، و(الحاضرين، الآكلين)، مع تكراره الصريح لـ(لا) النافية للتوكيد، وهذا ما كثّف الدلالة وعمّق المعنى. وهذه الصيغ حققت توازناً للإيقاع في القصيدة.

وفي قصيدة (قلبي عليك حبيبتي) التي تحدث فيها عن خريطة العالم الإسلامي ودول الشمال والجنوب فيقول:

لا أحد يخبئ حزنها

أحد يبادلها الحنان

أحد يسامرها بوحشتها

ويمنحها الأمان[٣٢٦]

يلاحظ أن العتوم كرر طريقة بنائية معينة أحدثت نوعاً من الانسجام، تتمثل في تكراره للصيغ اللغوية التالية: (حزنها، يبادلها، يسامرها، وحشتها، يمنحها)، و(الحنان، الأمان)؛ بالإضافة لحذف الأداة (لا)، وتكراره الصريح لـ(أحد) الذي يعمق الدلالة التي يريدها، فلا يوجد أي دولة من دول الجنوب تحس أو تتضامن مع دول الشمال؛ وكأن الرحمة نزعت من قلوبهم فلم يشعروا ولم يتعاطفوا مع شعوب دول الشمال، متناسين بذلك قول رسولنا –عليه الصلاة والسلام–: (ترى المؤمنين في تراحمهم وتوادهم و تعاطفهم كمثل الجسد إذا اشتكى منه عضواً تداعى له سائر جسده بالسهر والحمى)[٣٢٧].

وفي قصيدة (والضحى) التي كتبها في رسولنا محمد –صلى الله عليه وسلم– مثنياً عليه ومخاطباً وشاكياً له حالنا اليوم يقول:

(والضحى ...)

يتلو النهارُ ضياءه فيكونُ ليلُ الحُزنِ منه قد امّحى

والقلبُ من شجن شفيف قد صحَا

الله ... بدّد عَتمَ خاطرِهِ الشّجيّ فأصبحَا

---

[٣٢٥] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص٢٧.

[٣٢٦] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص١٠٥.

[٣٢٧] البخاري، أبي عبدالله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، رقم الحديث٦٠١١، كتاب الأدب، باب رحمة الناس والبهائم، دار ابن كثير، ط١، ٢٠٠٢م، ص٧٨.

(والليل إذا سجى ...)

والقلبِ يحرِقُهُ البِعادُ إذا توحّش أو إذا خاب الرّجا

مَن يحرُسُ الفرح المؤجّل إن تلهّب والفُؤادَ تأجّجا

الله ... أنقذ فيهِ آخر رُوحِهِ ... فَنَجا

كذبت نبوءتها: (فلاك...) وما قلى

أنت الذي صاغ المحبة سورة تتلى... فقل لي كيف تقلى؟!

والقلب بين أصابع الرحمن ينبوعا من النور المصفى[٣٢٨]

تتشكل في هذه الأسطر بنية تكرارية عن طريق تكرار الشاعر لصيغ متماثلة في قوله: (الضحى، امّحى، صحا، أصبحا)، و(سجى، الرجا، تأججا، فنجا)، و(قلى، تتلى، تقلى، المصفى)، مع التكرار الصريح لـ: (الليل، القلب، الله). وهذا الجمع بين نوعي التكرار "الصريح، والبنائي" جسّد موقف الشاعر من رسول الله، وأكّد حبه له مع خدمته للإيقاع.

ونلحظ أن التناص مع القرآن في أكثر من سطر أثرى القصيدة وفتح آفاقها.

وهكذا نلاحظ أن تكرار الطريقة البنائية للنص يحدث نوعاً من الانسجام والتلاؤم والتجانس الإيقاعي، والترابط بين أجزاء النص.

وبعد وقفتنا البحثية على التكرار وأنواعه عند الشاعر العتوم تبين لنا ما يلي:

– أن بنية التكرار بارزة في شعر العتوم، وهو أسلوب اتبعه ليعبر بواسطته عن أحاسيسه وانفعالاته وآرائه، فساعد المتلقي على الولوج إلى عمق النص.

– تنقّل العتوم بين أنواع التكرار ناتج عن حس انفعالي عالٍ لدى الشاعر مع الربط بينه وبين المستوى الدلالي والإيقاعي؛ مما جعل للنص تأثيراً على المتلقي.

– لقد شكّل التكرار في شعر العتوم ظاهرة فنية أكسبت القصيدة ترابطاً وتماسكاً بين أجزائها، وأسهم في التأكيد على الخطاب، وأكسب القصيدة إيقاعاً جمالياً.

[٣٢٨] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٦١،٦٢.

– أن البنية التكرارية أسهمت في تكثيف الدلالة وتعميقها؛ لذلك نجد أن العتوم لا يكرر إلا ما يمثل محور اهتمامه لينقل للمتلقي الفكرة الأساسية التي كانت لديه أثناء كتابته للقصيدة.

– التكرار في شعر العتوم لم يكن عشوائياً؛ بل هو عمل واع منظم مقصود بشكل يخدم القصيدة، فالعتوم على علم ودراية بأسلوب التكرار وأهميته.

– أن توظيف العتوم لأسلوب التكرار ليس من الناحية الجمالية فقط؛ بل هو بنية نصية له فائدته الإيقاعية والتركيبية والدلالية، فهي وليدة خبرته الشعرية ومدركاته المعرفية؛ فالعتوم لا يكرر إلا ما يلامس إحساسه ومشاعره؛ لأن إحساسه يدخل في اختياره للتراكيب المكررة التي تكشف عما يريد الكشف عنه من دلالة أراد أن يؤكدها بواسطة أسلوب التكرار.

ثانياً: التضام

يعد التضام من أهم عناصر التماسك المعجمي التي تثري النص وتسهم في ترابطه، وهو "علاقة خاصة تساهم في ترابط النص وتماسكه، علاقة تتم عبر توارد زوج من الكلمات ترتبط بعلاقة معجمة كالجزئية والكلية والعموم والخصوص وغيرها من العلاقات"[٣٢٩].

وهو" ما استلزم عنصرين لغويين أو أكثر، استلزاماً ضرورياً، أو هو رفقة الكلمة أو جيرتها لكلمات أخرى في السياق نحو أهلاً وسهلاً"[٣٣٠].

أي ورود زوج من الألفاظ نظراً لارتباطهما بعلاقة ما، إما تعارض أو جزء من الكل أو انتماؤهما للمجال نفسه، ويسهم التضام في حسن سبك النص وتقديمه للمتلقي بشكل جيد.

ومن أمثلة التضام في شعر العتوم قصيدة (خذني إلى المسجد الأقصى)، التي استثمر فيها العتوم عناصر مختلفة فتحت له آفاق الإبداع، ومن بين هذه العناصر عنصر التضام، فقد وظف الشاعر العديد من عناصر التضام في هذه القصيدة يقول:

لا تبرحِ الأرض واحمِ القدس والتحِمِ وانقش دِماك على بوابةِ الحرمِ[٣٣١]

الشاعر يرفع صوته معتمدا على (لا) الناهية (لا تبرح الأرض)، إنها دعوة للبقاء والدفاع والاستشهاد عند الحرم، والشاعر في هذا المقطع استعمل ثلاثة عناصر من التضام في علاقة الجزء من الكل، فحققه بناء على أن القدس جزء من الأرض، وحققه

[٣٢٩] حوحو، صالح، اسهام التضام في تماسك النص الشعري القديم، ص٢٢٠.
[٣٣٠] المرجع السابق، ص٢٢٠.
[٣٣١] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٥.

بناء على أن الحرم جزء من القدس، وحققه بناء على أن البوابة جزء من الحرم، وقد أسهم التضام بتجويد البناء الشعري بسبب التنوع الدلالي لكل عنصر من عناصر التضام.

ثم يقول:

حلّق كما الصقر في أرجائها لهباً واعبر حواجزها بالنار واحتدمِ[٣٣٢]

(اللهب والنار) بينهما علاقة جزء من الكل، وقد استخدم الشاعر أفعال الأمر (لا تبرح، احم، التحم، انقش، حلق، اعبر، احتدم) وكأنه بمثابة القائد في وسط المعركة الذي يحرض الصفوف لتّتقدم في مواجهة العدو.

ويقول:

واخلع فؤادك بالوادي المقدّس كي يقبّل الأرض من شوق ومن نهمِ[٣٣٣]

(الوادي المقدس والأرض) بينهما علاقة جزء من الكل، (الوادي المقدس) بينهما علاقة تجاور في قوله تعالى: (إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى)[٣٣٤] ، فأبدل النعل بالفؤاد لدلالة على الاستشهاد، فالشاعر يدعو للجهاد في سبيل الله دفاعاً عن الأقصى المبارك.

ثم يكمل حديثه للجنود لتذكيرهم بمكانة المسجد الأقصى وقدسيته فيقول:

القدس أقدس من روح على جسد فقل لقدسك يا روحي ويا رحمي

نموت في كل يوم دون صخرتنا وليس نبخل عنها لحظة بدمِ[٣٣٥]

(الجسد والرحم، والدم) يرتبطان بعلاقة الجزء من الكل، والروح والجسد بينهما تضام فهما مرتبطان ولا يفترقان إلا في حالة الموت، وفي قوله (صخرتنا) نسب الصخرة لأهل القدس فهي ملك لهم وليست لليهود أبداً.

ويكمل فيقول:

الحالمون بترويض الذئاب كمن يروض الذئب في شعب من الغنمِ

[٣٣٢] المرجع السابق، ص٦.
[٣٣٣] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٦.
[٣٣٤] سورة طه، الآية: ١٢.
[٣٣٥] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٦.

هي الأفاعي وإن أغراك ملمسها فليس تنفث غير السم في الدسمِ [٣٣٦]

(الذئاب والغنم والأفاعي) تنتمي لحقل دلالي واحد وهو الحيوانات، و(السم والأفاعي) بينهما علاقة جزء من الكل، الشاعر يقصد بهذا البيت من يحلمون بالسلم مع اليهود، واستخدم التشبيه حتى يقرب المعنى ويصور فضاعة الأمر ويوضح حقيقة اليهود حتى لو أظهروا خلاف ذلك، وبين (السم في الدسم) علاقة تجاور في السياق العام.

ثم يقول:

وليس يُرعبهم شجبٌ بمؤتمر ولا اجتماعٌ ولا ألفٌ من القممِ [٣٣٧]

(المؤتمر والاجتماع والقمم) تنتمي لحقل دلالي واحد وهو السياسة، يريد بذلك أن يتوقف من بأيدهم زمام الأمور عن عقد تلك الاجتماعات لأنها لا تقدم ولا تؤخر، فاليهود يواصلون ارتكاب جرائمهم غير عابئين بأحد.

ويقول:

لكنهم وصليلُ السيفِ محتدمٌ يعنون للموت والجبّارة القُصُمِ

وكُلُ جُرح مع الأيام مُلتئم لكنّ جُرح بلادي غيرُ ملتئمِ [٣٣٨]

العتوم يصور ثبات الشعب في ظل الحرب الطاحنة، ويشكو حال بلاده التي مازال جرحها ينزف كل يوم، ولإظهار هذا المعنى يوظف معجماً حربياً يشعل الحماس (صليل السيوف، والاحتدام، والموت، والجرح، القصم) وظف هذه المفردات التي تنضم تحت لواء الحرب فنلاحظ بين (كل جرح، جرح بلادي) علاقة جزء من الكل، وبين (ملتئم، غير ملتئم) علاقة تضاد، ساهمت جميعها في إعطاء النص حركة وانفعالاً من صلب بيئة الشعب الفلسطيني.

ويكمل الشكوى قائلاً:

أطفالنا بصواريخ العدى سحقوا على يدي حاقد بالقتل منتقم [٣٣٩]

يلاحظ أن الشاعر يواصل نفسه الشعري معتمداً على معجم الحرب وما يحمله من آلام (الصواريخ والعدو والسحق والحقد والقتل والانتقام) هذا التضام بين هذه الكلمات صور لنا بدقة بشاعة الحرب في فلسطين التي لم يسلم منها أحدٌ حتى الأطفال.

---

[٣٣٦] المرجع السابق، ص٧.
[٣٣٧] المرجع السابق، ص٨.
[٣٣٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٨.
[٣٣٩] المرجع السابق.

إن التضام أسهم في تماسك الأبيات وجعلها كالمرآة التي تعكس بوضوح ما يحدث في الأقصى المبارك.

وبعد حديثه عن قتل الأطفال بشكل عام بدأ يصف لنا مشهد موت طفل من أطفال فلسطين بشكل خاص قائلاً:

فخرّ بين يديه وهو يحضنه وسال جرح ابنه خطا على القدم

...

تشبث الطفل والأنفاس لاهثة عن موج موت خلال الوجه ملتطم

لعل خيط حياة سوف ينقذه أو صرخة في سماء الموت والعدمِ[٣٤٠]

فقد ربط العتوم بين البيت السابق وما بعده بعلاقة العام والخاص.

وعناصر التضام هنا: (الحياة والموت) بينهما علاقة تضاد، و(الموت والعدم) بينهما علاقة ترادف.

إن التضاد بين (الحياة والموت) دلّ على أنه مع إحاطة الموت بالشعب من كل جانب لكن مازال فيهم بصيص حياة مصدرها أمل بحلم التحرير، وتفاؤل بالفرج القريب وحسن ظن بالله.

إن توظيف العتوم لعناصر التضام أدى إلى تنوع الدلالات وثرائها مما أدى إلى ترابط النص وتماسكه.

ويواصل الشاعر وصف المشهد المروع الذي بدأه في الأبيات السابقة فيقول:

وعد إلى البيت واحملني لوالدتي هديةً، إنّ هذا العيدَ عيدُ دمِ

وإن بكت حرقة فامسح مدامعها حق الشهيدِ زغاريدٌ بكل فمِ[٣٤١]

لقد وصف الشاعر المشهد بدقة من كل جوانبه ولم يغفل شيئاً، حيث بدأ بإطلاق النار وإصابة الطفل ثم احتضان والده له وسيلان الدم ثم لحظات الاحتضار ثم وصيته لوالده.

إن (الهدية والعيد والزغاريد) كلها تنتمي لحقل دلالي واحد وهو الفرح، مع التضاد بينها وبين (البكاء والحرقة والدمع)، فمشاعر الحزن والبكاء هي الحالة الطبيعية التي تكون عليها الأم حينما تفقد ابنها، لكن حينما يكون ابنها شهيداً يختلف الأمر، فهذه كرامة من الله وفخرٌ لوالدته، وبين (هدية العيد) علاقة تجاور في السياق، وكذلك (بكت حرقة) بينهما علاقة تجاور.

---

[٣٤٠] المرجع السابق، ص٨،٩.

[٣٤١] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٩.

لقد ساعدت عناصر التضام التي أحسن الشاعر توظيفها على حسن التصوير وجودته حيث نقلت المشهد نقلاً حياً مليئاً بالانفعال للمتلقي، فدلل على براعة العتوم في التصوير.

ثم يقول:

خذني إلى المسجد الأقصى وساحته أمُت على بابهِ في الأشهر الحُرُمِ

لأنه أقرب الأرضين أجمعها إلى السماواتِ، والقلب المشُوقُ ظمي[٣٤٢]

هنا يتمنى الشاعر الاستشهاد عند باب الحرم يريد بذلك أن يتحقق له شرف المكان "في الأقصى" مع شرف الزمان "في الأشهر الحرم"، ثم يبين سبب هذه الأمنية فهو مشتاق للقاء الله.

وقد وظف عناصر التضام المختلفة وهي: (المسجد الأقصى، ساحته، بابه) بينهما علاقة جزء من كل، و(الأرضين والسماوات) بينهما تضاد، و(المسجد الأقصى) بينهما علاقة مجاورة في المعجم، وكذلك (الأشهر الحرم).

ويقول:

وانثر على كل شبر من حجارته لحمي ورش على كل التراب دمي

لعل خيل جيوش المسلمين غداً بنوره تهتدي في حالك الظُّلمِ

أو عل تربته إن برعمت زهراً تكون روحاً وريحاناً لذي ألمِ[٣٤٣]

يطلب الشاعر عند استشهاده أن ينثر لحمه، وترش الأرض بدمه، لينير الطريق لجيوش المسلمين التي ستحرر القدس، ويتمنى أن الأرض التي سقيت من دمه تنبت زهراً يكون سلوى لكل من يتألم.

في قوله:(الخيل وجيوش المسلمين) الخيل هو جزء من الجيوش "علاقة جزء من الكل"، و(البرعم الزهري والريحان) تنتمي لحقل دلالي واحد وهو النبات.

(روح وريحانا) بينهما علاقة تجاور، وهي تتناص مع قوله تعالى: (فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ) [٣٤٤].

[٣٤٢] المرجع السابق، ص١٠، ١١.
[٣٤٣] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١١.
[٣٤٤] سورة الواقعة، الآية: ٨٩.

والبيت الثاني والثالث يتضمنان حدثين وهما: (الاهتداء، وتكون الزهر) وهذين الحدثين سببهما الحدث في البيت الأول: (نثر اللحم، ورش الدم)، فقد تم الربط بين هذه الأبيات الثلاثة بعلاقة السببية وهي التي تربط بين حدثين نتج أحدهما عن الآخر، فالاهتداء وخروج الزهر ناتج عن نثر لحم الشهيد ورش دمه، ولقد منحت هذه العناصر التضامية القصيدة حياة كما في البيت الثالث وحركة في البيتين الأول والثاني.

ثم يقول:

والخير بين نواصي الخيل منعقد إن قيل يا خيل هذي الساح فاقتحِمِي[٣٤٥]

وظف العتوم علاقة جزء من كل بين:(الخيل، نواصي الخيل) فالناصية جزء من جسد الخيل بينهما "علاقة جزء من كل"، ونلاحظ أن العتوم ينتقي ألفاظه بعناية فكلمة (الخيل) وكلمة (الخير) بينهما توافق صوتي أدى دوراً في تناسق البيت، كما أن التناص مع الحديث النبوي الشريف أثرى المعنى وعمقه.

وفي ختام مبحث التضام نخرج بعدد من الملاحظات تتمثل فيما يلي:

– أكثر العتوم من توظيف عناصر التضام في هذه القصيدة وذلك لثقته بقدرتها على الربط بين أجزاء القصيدة وتقديمها للمتلقي بشكل متقن، وأيضا قدرتها في إثراء الدلالة.

– وظف العتوم التضام بشكل جيد سلس ساهم في ترابط النص وتماسكه وساعد في تقوية المعنى ودعمه.

– أضافت عناصر التضام للقصيدة علاقات تجاورية وتضادية وجزئية وكلية وسببية مما خدم الدلالة العامة للقصيدة.

– إن عناصر التضام تقوي الجانب الإبداعي وتعمق الصورة وتثير الانفعال، وهذا ما يجعل العتوم يعتمد عليها في بنائه لهذه القصيدة المتماسكة نصياً.

– وظف العتوم العناصر التضامية لبناء الصورة الفنية، فمنحها من الدقة في الوصف والواقعية ما جعل منها تصويراً حياً للمَشَاهد.

– يبدو جليا للمتلقي عناية العتوم بتقديم نصه بشكل جيد ومتقن، من خلال اهتمامه بتوظيف عناصر التضام.

وظهر لنا ما للتضام من دور جلي في التماسك النصي في هذه القصيدة وهذا يبدو في عامة شعره، ويعكس مهارة العتوم اللغوية والفنية في توظيف التضام بمهارة فائقة.

[٣٤٥] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١١.

المبحث الثالث: التماسك الصوتي

يمثل الجانب الصوتي أساساً مهماً من أسس التواصل اللغوي، والذي يوجب النطق الصحيح للألفاظ للكشف عن المعاني، وذلك للتأثير في المستمع حتى يتم التواصل.

ولقد بدأ البحث الصوتي عند العرب قديماً، فتضافرت جهود العلماء المعجمية والنحوية والبلاغية والعروضية، وسبق أن تناولنا الجانبين المعجمي والنحوي في المبحثين السابقين، والآن سنركز على الجانب العروضي والبلاغي من زاوية الإيقاع الذي هو أساس الشعر ومدى مساهمته في تماسك النص وله مستويان:

١- الإيقاع الداخلي: وهو إيقاع علم البديع "الجناس والتصريع".
٢- الإيقاع الخارجي: وهو الإيقاع العروضي كما قننه الخليل "الوزن، والقافية".

أولاً: الإيقاع الداخلي

اكتسب الإيقاع الداخلي أهمية عظيمة في البناء الشعري، وقد اهتم النقاد بدراسة الإيقاع الداخلي وبينوا أهم أنواعه والتي تتمثل في الجناس والتصريع.

وسوف نقف على دورهما في التماسك النصي في شعر العتوم في الصفحات التالية.

أ- الجناس:

من المعروف أن الجناس هو "أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً"[٣٤٦].

وللجناس دور مهم في إحداث إيقاع موسيقي، فتشابه الألفاظ أو الحروف أو اتفاقها يُحدِثُ النغم الذي تطرب له الأنفس وتهوى سماعه.

وله نوعان:

١- الجناس التام: أن تتطابق الألفاظ في أربعة أشياء، وهي: "أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها".
٢- الجناس غير التام: "أن يختلف اللفظان في شيء من الأشياء التي بنت الجناس التام، ويتفقا في سائرها" [٣٤٧].

---

[٣٤٦] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص٢٦٢، ويعرفه السكاكي بأنه" تشابه الكلمتين في اللفظ"، السكاكي، محمد بن علي، مفتاح العلوم، ت نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م، ص٤٢٩، وهو عند عبدالله بن المعتز: "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها" ، ولقد أورد ابن المعتز في كتابه البديع تعريف الخليل للجناس وهو: أن " تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها"، ابن المعتز، عبدالله، البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، ط١، ٢٠١٢م، ص٣٦.

[٣٤٧] مطلوب أحمد والبصير كامل، البلاغة والتطبيق، ط٢، مطبوعات وزارة التعليم والبحث العلمي بالعراق، ١٩٩٩م، ص٤٥١، وله خمسة أنواع، وهي " جناس ناقص وهو" اختلاف اللفظين في أعداد الحروف إما حرف أو أكثر من حرف"، وجناس المضارع واللاحق وهو" وهو ما اختلف في اللفظان في حرف واحد، ويكونا متقاربين في المخرج، وإما أن يكون الحرفان المختلفان في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها، وإن كانا غير متقاربين في المخرج فهو جناس لاحق.

وللجناس دور محوري في التماسك النصي فالإيقاع الذي يقدمه الجناس يزيد من إحكام السبك والترابط بين أجزاء البيت وأجزاء القصيدة.

والجناس في شعر العتوم يمثل ظاهرة موسيقية بارزة. وسنأخذ قصيدة واحدة نتلمس فيها أثر الجناس في التماسك النصي في شعره، وهي قصيدة (حبيبي يا رسول الله) ومنها قوله:

شرّشتُ[٣٤٨] في العشقِ حتّى صِرتُهُ وطناً وغالني بك يا أغلى غواليها

إن المحبة لا تَشفي أحبّتها إلاّ إذا كان ذَوبُ القلبِ يسقيها[٣٤٩]

يقصد أن حب رسول الله تعمق في قلبه لدرجة أن هذا الحب لرسول الله صار كالوطن والأصل الذي ينتمي له، ويبين أن أي محبة لا تكون خالصة إلا إذا كانت نابعة من أعماق القلب وعصارته، فهو حب صادق متجذر وثابت.

جانس العتوم بين: (غالني، أغلى، غواليها)، وبين (المحبة، أحبتها)، وهو جناس ناقص.

ثم يقول:

أنشأت بالحب أجيالاً، وقمت لها بالخير والعدل والحسنى تُؤاخيها

لا يؤمنن أحدٌ حتى يكون لهُ من نفسه لأخيه ما يُكافيها

ألّفت بين قلوب المؤمنين بما وجّهتهم لِهُدى الرّحمن توجيها[٣٥٠]

يثني على رسول الله بما يتحلى به من صفات؛ كالعدل، وأعمال الخير، ونشر ثقافة الرفق والحب واللين، ونشر المودة والإخاء بين الصحابة، ويتناص مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: (لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه) [٣٥١] .

ويظهر التناص مع الآية الكريمة: (وَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ ۚ لَوْ أَنفَقْتَ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مَّا أَلَّفْتَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ أَلَّفَ بَيْنَهُمْ ۚ إِنَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ) [٣٥٢] .

والجناس المحرف وهو " وهو اختلاف اللفظين في الحركة والسكون.، وجناس القلب وهو" وهو الاختلاف في ترتيب الحروف، وهو إما قلب كل أو بعض، المرجع السابق، ص٤٥١، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٥٤.

[٣٤٨] عند محمد صلاح بمعنى التجذر والتعمق والثبات، من: أبو حميدة، محمد صلاح، دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهر بغزة، ٢٠٠٦ م، ص٦٠، وعند ابن منظور الشرّشرّ هو نبت، والشرّشر يذهب حبالاً على الأرض، ابن منظور، لسان العرب، مادة (شرشر)، ج٤، ص٤٠٣.، ومن خلال الربط بين المعنيين تبين أن المعنى هو التأصل كجذور الشجرة الممتدة.

[٣٤٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٣.

[٣٥٠] المرجع السابق، ص١٤.

[٣٥١] البخاري، ابي عبدالله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، رقم الحديث١٣، باب من الإيمان أن يحب لأخيه ما يحب لنفسه، كتاب الإيمان، ص١٤.

[٣٥٢] آية ٦٣، سورة الأنفال.

فقد جمع الله بين قلوب الصحابة على دين الحق من بعد الفرقة والشتات فصاروا إخواناً، فالشاعر يقول: إن توجيهات رسول الله ألّفت بين الصحابة لأن الله أراد ذلك.

لقد جاء الجناس في قوله: (أخيه، تؤاخيها)، (وجهتهم، توجيهاً) جناساً ناقصاً مبرزاً الإيقاع الموسيقي في هذه الأبيات، ومسهماً في حلاوة النغم.

ويقول واصفاً عفو الرسول صلى الله عليه وسلم:

صفحت حتى عن الأدنين تَكرِمَةً وكُنت أكرم من يعفو مُسيئيها[٣٥٣]

العتوم يختص صفة العفو عند المقدرة، والصبر على الأذى عند رسول الله، وبيت الشاعر يذكرنا بموقف رسول الله من كفار قريش بعد الفتح فقد عفا عنهم وهم الذين لم يتوقفوا عن إيذائه منذ أن بعث بالحق، وهو في موضع قوة، وهم في موضع ضعف يستطيع الانتقام لكنه لم يفعل، فلا يغضب إلا إذا انتهكت حرمات الله.

وفي هذا البيت جاء جناس لاحق بين: (تكرمَةً، أكرم)، وجاء الجناس مؤكداً للخلق النبوي الكريم، معبراً عن عاطفة الحب والتقدير التي يحملها قلب الشاعر المؤمن تجاه نبيه الكريم -عليه الصلاة والسلام-.

ثم يقول:

والمسلمين كأن الجو زمجرةٌ والماء نار وقد فاضت شواطيها

والناس مائجةٌ في الناس هائجةٌ تشيب من هول ما تلقى ذراريها[٣٥٤]

فالمسلمون يعفون عن كل شيء إلا العرض والوطن، فينتفضون ويضطربون ويصرخون في وجه المحتل، ولقد شبّه الحروب في البلدان العربية المسلمة بيوم القيامة من فظاعة ما يحصل فيها من التنكيل والتعذيب والخراب والدمار، ويورد تناصاً مع الآية الكريمة: (فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا) [٣٥٥]، فالناس في تلك الدول المغتصبة يشيبون من هول ما يرون من مجازر وحشية فتكت بذراريهم.

[٣٥٣] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٥.
[٣٥٤] المرجع السابق.
[٣٥٥] سورة المزمل، الآية: ١٧.

لقد جانس الشاعر بين: (مائجة، هائجة) جناساً مضارعاً، وقد ضاعف هذا الجناس الإيقاع الموسيقي في البيت بسبب حروف الألفاظ المتشابهة التي لفتت انتباه المتلقي.

ويقول:

والحاقدون على الإسلام ما حقدوا إلاّ لأنّا عبدنا الله تنزيها

فالحقد ليس جديداً في عقيدتهم تخفي وتبطن والتاريخ يبديها[٣٥٦]

فالمشركون وأهل الكتاب حقدهم دفين على المسلمين، ولن يرضوا أبداً إلا باتباع ملّتهم، فالحقد ليس جديداً عليهم فقد أخبرنا الله عنهم وعن سبب هذا الحقد حينما قال -تعالى-: (وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ ۗ قُلْ إِنَّ هُدَى اللَّهِ هُوَ الْهُدَىٰ)[٣٥٧].

لقد جانس الشاعر بين: (الحاقدون، حقدوا، الحقد)، وهو جناس ناقص أسهم في لفت الانتباه إلى محور هذه الأبيات، وهو تصوير الحقد الهائل الذي يضمره الكفار للمسلمين، وهذا ما يريد الشاعر أن يوصله للمتلقي.

ويكمل فيقول:

لكنهم كفروا بالأنبياء وما من شِرعةِ الكفر أن ترضى بداعيها[٣٥٨]

وفي قوله: (كفروا، الكفر) جناس ناقص أسهم في التركيز على المعنى الذي يريد الشاعر أن يسلط الضوء عليه، فالمحتلون والمعتدون والظالمون هم الكفار ولن يرضوا عن المسلمين أبداً.

ويقول:

لكننا مزقٌ عاشت ممزقةً وأمةٌ تركت آثار هاديها[٣٥٩]

يتحدث الشاعر عن تشتت الأمة الإسلامية وفرقتها؛ وذلك بسبب بعد أبنائها عن الكتاب والسنة.

وقد اتكأ على الجناس الناقص: (مزق، ممزقة) فأضفى على البيت جرساً صوتياً ضاعف من إيحاء الصورة الفنية في البيت.

ثم يقول:

[٣٥٦] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٦.
[٣٥٧] سورة البقرة، الآية: ١٢٠.
[٣٥٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٧.
[٣٥٩] المرجع السابق.

واستأسد الغربُ في أرباضِنا وعدت على البريّة من شرّ عواديها

وليس للعقل ميزانٌ بِشِرعتِهم ميزانهم قوةٌ في صفّ عاتيها [٣٦٠]

يقصد احتلال الغرب للبلدان العربية فقد عثو فيها فساداً، وتجاوزوا حدّهم، وتفننوا في الظلم والعدوان وقتل الأبرياء، فالمحتلون لا يفهمون بالعقل والمنطق أن البلاد لا تغتصب من أهلها، ولا يريدون أن يفهموا. إن اللغة الوحيدة التي يفهمونها هي القوة والسلاح والدفاع عن الوطن بكل ما أوتوا من قوة.

وفي قوله: (عدت، عواديها)، و (ميزان، ميزانهم) جناس ناقص، والمعنى –هنا– هو الموجب لإيراد الجناس، فالمعتدون هم أعداء الإسلام ولا يحكّمون عقولهم في موازنة الأمور، فميزانهم الوحيد هو السلاح، لقد نجح العتوم في توظيف الجناس فساعد على ترابط المعنى وتماسكه، وكان كل معنى يفضي للمعنى التالي بلا انقطاع، ويواصل نفسه الشعري متكئاً على الجناس بمهارة تنم عن طبيعة لا تكلف فيها ولا تصنع فيقول:

فخاطب الغرب بالثورات تفهمها وقل أعدوا لهم ناراً سنذكيها

كذا نخاطب أقواماً لتسمعنا بالسيف والرمح والرشاش نحكيها[٣٦١]

إن لغة الخطاب الوحيدة هي السلاح في وجه المعتدي الغاصب، والتناص في البيت مستلهم من قول الله –تعالى–: (وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوة) [٣٦٢] يتآزر مع الجناس بين: (فخاطب، نخاطب)، لتجسيد المنطق الذي يعتمده الشاعر في مواجهة العدو، ويظهر إصراره على مواجهة العدو بالجناس اللاحق بين: (نذكيها، نحكيها).

ثم يقول:

نامت بأغمادها هذي السيوف فمن سينتضي لعدو الله ماضيها؟!

ما ذل قوم علو صهوات خيلِهِمُ فالخيلُ بالخيرِ معقود نواصيها

أشكو إليك وما الشكوى سوى ضَعَةٍ من الضعيف إلى من سوف يُشكِيهَا[٣٦٣]

[٣٦٠] المرجع السابق، ص١٧، ١٨.
[٣٦١] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٨.
[٣٦٢] سورة الأنفال، الآية: ٦٠.
[٣٦٣] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٨.

يشكو الشاعر لرسول الله الضعف والوهن الذي حل بالأمة الإسلامية، ويتساءل بحرقة من سيقف في وجه أعداء الإسلام ويوقفهم عن استمرار الظلم والعدوان على الإسلام والمسلمين؟

ويجيب الشاعر عن تساؤله بتقديم الحل العملي لتغيير الواقع المقيت، ويتكئ في تقديمه للحل على التناص مع الحديث النبوي الشريف: (الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة) [٣٦٤].

فالشاعر يبث أوجاعه لرسول الله ويشكو له حال المسلمين اليوم، يشخص هذه الشكوى وحلها في الجناس الناقص المتمثل في قوله: (ينتضي، ماضيها)، (خيلهم، فالخيل)، (أشكو، الشكوى، يشكيها)، ولا يخفى دور الجناس في الترابط والتماسك النصي إيقاعياً ودلالياً.

إن إجادة الشاعر في التوفيق بين حروف هذه الألفاظ ساعد على قوة المعنى؛ فجاءت الألفاظ متوافقة لا تنافر بينها.

ويعرض بصورة قوية الواقع المؤلم الذي تعيشه الأمة تحت وطأة الأعداء بعد أن كانوا سادة الدنيا:

وسوّدت أعبدي أشقى أعاديها وعبدت سادتي أدنى مواليها[٣٦٥]

ويقصد أن الوضع اختلف؛ ففي الماضي كان المجد والسؤدد للمسلمين؛ أما اليوم فللغرب فقد أصبح أدناهم سادة للعرب.

وهنا يصف قمة الذل والهوان الذي تمر به الأمة الإسلامية اليوم، فنرى العرب يتبعون الغرب في كل شيء. ولقد تنبأ بهذا رسولنا الكريم حيث قال: (حتى لو دخلوا جحر ضب تبعتموهم) [٣٦٦].

ونلاحظ أن الجناس في قوله:(سودت أعبدي، عبدت سادتي) [٣٦٧] والتضاد في قوله:(أعاديها، مواليها) قد أكسبا البيت قوة؛ لأن المعنى موجبٌ لإيراد الجناس، ولم يأت به –فقط– للزخرفة دون المعنى.

ثم يقول:

أتيتُ أعتابكَ الغرّاء مُلتمساً قَبول أعذارِ من فيكم يُؤدّيها

فإن قبِلتَ بذلنا كُفئهَا دَمَنا ولم نعد بعدها من مُستميحيهاَ[٣٦٨]

---

[٣٦٤] البخاري، ابي عبدالله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، رقم الحديث ٢٨٥٠، كتاب الجهاد والسير، باب الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة، ص٧٠٥.

[٣٦٥] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٩.

[٣٦٦] البخاري، ابي عبدالله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، رقم الحديث ٧٣٢٠، كتاب الاعتصام بالكتاب والسنة، باب لتتبعن سنن من كان قبلكم، ص٩٦.

[٣٦٧] جناس قلب معكوس الألفاظ.

[٣٦٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٢٠.

يخاطب الشاعر رسول الله بأنه السيد الشريف كريم الأفعال، ويطلب منه العذر والسماح، وأن يشفع لهم عند الله، وسوف يقدّم المسلمون أرواحهم لرضى الله ورسوله، وفي قوله: (قبول، قبلت) جناس مضارع جاء متلائماً مع باقي ألفاظ البيتين ومتلائماً معها.

ويقول مكملاً حديث الحب لرسول الله، مفصحاً عن رغبته بالاستشهاد في سبيل الله حباً في الله ورسوله، وأن روحه طابت بلقاء الله:

ويا حبيبي لكم أرجو إذا اجتمعت دنيا المحبين أني من مريديها

وأنّني حين يدعُو النفس بارئُها يُقالُ: في حُبّهِ فاضت تراقِيها

وأنه سجّيت في الترب أعظمه فأينعت أيقنت أن أنت ترويها[٣٦٩]

جانس العتوم بين: (حبيبي، المحبين، حبه) جناساً ناقصاً، وأكد الجناس المعنى المقصود وهو الحب الكبير لرسول الله عليه أفضل الصلاة والتسليم.

بين: (أينعت، أيقنت) جناس مضارع؛ لأنهما متقاربان في النطق. وقد أحدث الجناس في هذه الأبيات تنغيماً موسيقياً بسبب ترديد الحروف المتلائمة.

هكذا استثمر العتوم الجناس في قصيدة (حبيبي يا رسول الله) استثماراً يمكن من خلاله أن نجمل ما وجدناه فيما يأتي:

- وظّف العتوم الجناس في شعره عن طريق انتقائه للألفاظ المتلائمة صوتياً مع اهتمامه بملاءمتها للمعنى المقصود.

- أضاف الجناس دلالات إيحائية متناغمة فيما بينها.

- أسهم الجناس في إحداث النغمات الموسيقية مع ربطها بالدلالة.

- لجأ العتوم إلى الجناس بكثرة وكان عنصراً من عناصر التماسك الصوتي والإيقاع الداخلي.

- نلاحظ أن العتوم أكثر من الجناس الناقص ولم يورد الجناس التام.

- للجناس دور بارز في الربط بين أبيات القصيدة بعضها ببعض، وظهر أثره في التماسك النصي في هذه القصيدة، وهي مثال لشعر العتوم بصفة عامة.

[٣٦٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٢١.

ب–التصريع:

يكتسب التصريع دوراً مهماً في الإيقاع الداخلي في الشعر، و"التصريع هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"[٣٧٠].

ويقول "ابن أبي الأصبع المصري هو استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية"[٣٧١]، وهو لون من ألوان البديع المرتبط بالنص الشعري.

وقد حرص الشعراء على تصريع الابتداءات الشعرية؛ لأن "الابتداء هو أول ما يقع في السمع"[٣٧٢] ، فيجب أن يوليه الشاعر اهتماماً يليق به، وهذه عادة الشعراء الجاهليين في مطالع قصائدهم حتى عُدّ عدم الالتزام به عيباً[٣٧٣] .

وسار الشعراء على هذا المنوال، وقد ظهر التصريع في شعر العتوم في كثيراً من قصائده، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (نشيد فتيان الأقصى) التي يقول في مطلعها:

آه يا قدس وللجرح فمُ كلما ناديته يبتسمُ[٣٧٤]

يشكو الشاعر حال فلسطين وجرحها الذي لم يندمل قط، وحين قال (كلما ناديته يبتسم) فالابتسامة كناية عن الانفتاح أكثر وزيادة الألم فيه أكثر، فهو لم يندمل بل ما زال مفتوحاً موجعاً حتى الآن.

ونلحظ أن المصراع الأول لم يُفهم معناه بشكل مستقل، بل هو مرتبط بالمصراع الثاني غير مستقل عنه في الدلالة.

ثم يقول:

وحدنا نمشي إلى أقدارنا والردى يمضي على آثارنا

لا نهاب الموت إما زارنا نحن لا نسأل عن أعمارنا[٣٧٥]

عمّق التصريع هنا روح الفخر بالشجاعة وعدم الخوف من الموت التي يعبر عنها الشاعر بكل ثقة.

---

[٣٧٠] القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين، دار الجيل، ط٥، ج١، ١٤٠١هـ، ص١٧٣.
[٣٧١] المصري، ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق، حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ج١، ١٩٣٦م، ص٣٠٥.
[٣٧٢] العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص٤٣٥.
[٣٧٣] انظر: الشاعر، صالح عبد العظيم، التصريع وسط القصيدة ونماذج من الشعر الجاهلي، حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس، العدد الثاني، المجلد ٤٢، ٢٠١٤م، ص٦٥.
[٣٧٤] العتوم، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٤٤.
[٣٧٥] المرجع السابق.

وقد ورد التصريع في سياق جملة قوية (لا نهاب الموت) ومن حقها تقويتها صوتياً بهذا العنصر الموسيقي.[٣٧٦]

إن صوت حرف(النون) برز عشر مرات وهو الصوت المصرع به مما شكل نغماً موسيقياً؛ للفت انتباه المتلقي.

ينتقل بعد ذلك إلى وصف الوضع الراهن في مدن فلسطين، فمصير الشعب هو الموت لا محالة:

نحن في القدس ويافا والجليل وبنابلس وحيفا والخليل

دربنا موت وعيش مستحيل غير أن الموت في الأرض جميل[٣٧٧]

العتوم يقرر أن الموت دون الأرض شيء جميل كما قال رسول الله: (من قتل دون ماله فهو شهيد، ومن قتل دون أهله، أو دون دمه، أو دون دينه فهو شهيد)[٣٧٨].

لقد صرّع الشاعر بين (الجليل، الخليل)، (مستحيل، جميل)، ونلحظ أن التصريع ساعد في ترتيب الأفكار وتنظيمها في الأبيات، وفي التصريع بين (الجليل، الخليل) جمع العتوم بين الجناس[٣٧٩] والتصريع، مما يظهر لنا مقدرته اللغوية في الجمع بين أكثر من أسلوب.

لقد ساعد التصريع في البيتين على إطالة الوقف بين الشطرين؛ ليأتي المعنى كأنه اكتمل، ثم يأتي الاستثناء في الشطر الثاني ليؤكد المعنى ويقويه.[٣٨٠]

ثم يقول:

قد خرجنا من جبال الناصرة[٣٨١] وتباشير الورود الزاهرة[٣٨٢]

يقصد أن المجاهدين الفلسطينيين يخرجون من جبال الناصرة فجراً لقتال اليهود، حيث تضم هذه المدينة أكبر تجمع لليهود، ثم يقاتِلون ويُقتلون فتذهب أرواحهم المشتاقة إلى جنان الخلد.

وساعد التصريع في قوله: (الناصرة، الزاهرة) على زيادة موسيقا القصيدة.

وتظهر مقدرة الشاعر اللغوية والفنية في قوله:

---

[٣٧٦] انظر، الشاعر، صالح عبد العظيم، التصريع وسط القصيدة ونماذج من الشعر الجاهلي، ص٧٦.
[٣٧٧] العتوم، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٤٥.
[٣٧٨] أبي داود، السجستاني، سنن أبي داود، ج٤، حديث صحيح برقم٤٧٧٢، باب في قتال اللصوص، ص٢٤٦.
[٣٧٩] وهو أن يتشابه اللفظان في الكتابة مع اختلاف في نقط الحروف ويسمى الجناس المصحف.
[٣٨٠] انظر، الشاعر، صالح عبد العظيم، التصريع وسط القصيدة ونماذج من الشعر الجاهلي، ص٧٢.
[٣٨١] مدينة فلسطينية مقدسة عزيزة وغالية على نصف سكان الدنيا من مسيحيين ومسلمين، الدباغ، مصطفى مراد، بلادنا فلسطين، ج٧، القسم ٢، ص٣٧.
[٣٨٢] العتوم، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٤٥.

كل دباباتهم كاللّعب والصواريخ التي كالشهب

حينما اشتاقت لأن تسحقنا قام منا نحوها ألف صبي [٣٨٣]

يبين الشاعر سخرية الشعب الفلسطيني من أسلحة العدو حتى أن الصبيان لا يهابونهم، بل يجابهونهم بالحجارة بكل قوة، لا يخافون ولا يخشون إلا الله سبحانه.

لقد ساعد التصريع (اللعب، الشهب) على إجلاء سخرية الشاعر من العدو.

ثم يقول:

إن صحونا فعلى صوت الرصاص أو هجعنا فعلى حلم الخلاص

كم شهيد غاص في أشلائِهِ وفؤاد بالشّجى والحزن غاص[٣٨٤]

يصف الشاعر حال الشعب الفلسطيني في الصحو وفي المنام، ففي النهار صوت الرصاص يصم الآذان، والأشلاء تملأ المكان والحزن يخيم على المكان، وفي الليل لا ينامون إلا وهم يحلمون بحلم التحرير والفرج، ونلاحظ أن التصريع ساعد على إبراز صورة الألم والمعاناة والأمل وتعميقها في الذات المتلقية.

كرر العتوم لفظة (غاص) في البيت الثاني، جامعاً بذلك بين أسلوبين وهما التكرار والتصريع؛ لأداء مهمة مشتركة وهي التكثيف الصوتي لإيقاع هذا البيت.

ويتحدث الشاعر عن الأشياء التي سرقها المحتل من الشعب، من ضمنها الطفولة وأحلامها البريئة المليئة بالحب والسلام والأمان، لكن مع ذلك لم يستطيعوا أن يسرقوا البطولة من نفوسهم:

نحن لا نعرف ما معنى الطفولة قد أتينا الكون في طور الرجولة [٣٨٥]

ارتبط التصريع في هذا البيت بتكرار حرف النون الذي يوحي بالأنين والتوجع والألم العميق.

برز التضاد بين المفردتين المصرعتين في قوله (الطفولة، الرجولة) كما أن التصريع أكسب البيت مزيداً من الإيقاع الموسيقي الذي عمق الدلالة؛ فقد ساعد على تماسك البيت إيقاعاً ودلالةً.

---

[٣٨٣] المرجع السابق، ص١٤٥، ١٤٦.
[٣٨٤] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٤٦.
[٣٨٥] المرجع السابق.

ثم يقول:

نحمل الحقد على كل اليهود فهم نسل الأفاعي والقرود

لم نفكر بصراعات حدود فالصراعات صراعات وجود[٣٨٦]

أسهم التصريع بتأكيد المعنى الذي أراده الشاعر وهو مشاعر الفلسطينيين تجاه اليهود، داحضاً بذلك فكرة التعايش والسلام مع المحتل.

وقد كرر الشاعر كلمة (صراعات) ثلاث مرات؛ ليؤكد على أهمية هذه الكلمة، فالعلاقة بين المحتل والشعب هي صراع لا سلم وإخاء.

ونلاحظ تكرار حرف الدال ست مرات تكراراً لا شعورياً؛ لأن الشاعر يصف الحالة الشعورية التي يعيشها الشعب الفلسطيني، فهم يعيشون مرغمين مع اليهود الحاقدين أحفاد القرود، بصراعات يومية مؤكداً أن الحرب ليست على حدود معينة بين الشعب والمحتل، بل هي قضية وجود وعدم، فلن يرضى الفلسطينيون إلا بخروج المحتلين من أرضهم.

وفي موضع آخر يطمح الشاعر لتأجيج الشباب وبث روح الحماسة فيهم فيقول:

نحن فتيان فلسطين الجريحة ولها كل الشرايين الذبيحة [٣٨٧]

لقد اعتمد الشاعر على الجمل القصيرة في تعبيره إضافة إلى التصريع، والتصريع في هذا البيت يشير إلى أهمية المعنى الذي يعبر عنه الشاعر، حيث أبرز الاستعطاف في قوله: (الجريحة) وحث على الجهاد في قوله: (لها الشرايين الذبيحة) فالتصريع هنا ارتبط بالخطاب فشباب فلسطين يفدون الأقصى بأرواحهم حتى آخر قطرة دم.

ويزيد الشاعر من طاقة أبياته الموسيقية في قوله:

مسجدي الأقصى حبيب، في هواه بعث الفاروق آلاف الدعاة

فعلى ساحاته تحلو الصلاة وعلى كفيه تخضر الحياة[٣٨٨]

[٣٨٦] المرجع السابق، ص١٤٧.
[٣٨٧] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٤٧.
[٣٨٨] المرجع السابق، ص١٤٧، ١٤٨.

إن التصريع بين (هواه، الدعاة والصلاة، الحياة) أعطى البيتين إيقاعاً يدعو للطرب، كما أن توالي هذه الألفاظ ضاعف الجرس الموسيقي وأسهم في تماسكها دلالياً وإيقاعياً.

كما أن التصريع قام بوظيفة فنية هي بمنزلة إبطاء الإيقاع للتركيز على الصورة الشعرية (تخضر الحياة) مما استدعى التصريع واستلزمه.

ويقول:

ظهرت في القدس آيات عمر وصلاح الدين يستل الظفر

وعليها كل ماضي العزم مر وسقاها بالدم القاني الأغر[٣٨٩]

يتحدث العتوم عن الآثار التي تركها أعلام المسلمين في القدس، مثل مسجد عمر بن الخطاب.

وفي قوله: (يستل الظفر) إشارة إلى لقب صلاح وهو الملك الناصر المظفر الذي استحق هذا اللقب بجدارة لأنه استعاد بيت المقدس في معركة حطين.

ثم يتحدث عن الغزوات التي دارت ضد الصليبين لتحرير الأقصى وماضي المسلمين المشرف المليء بالعز والتمكين.

لقد أسهم التصريع في قوله: (عمر، الظفر)، (مر، الأغر) على إجلاء هذه المعاني التاريخية العظيمة، إضافة إلى تكثيف الموسيقا الداخلية والخارجية في أبياته، كما أنها أسهمت في تعميق التماسك النصي معنوياً.

وختاماً يقول:

من ربا القدس إلى كل الربا ثار شعب من بلادي لهبا

فإذا يوما خبت أرواحنا إن نورا منك يوما ما خبا[٣٩٠]

ختم الشاعر قصيدته برسالة من شعب فلسطين الثائر إلى كل الشعوب، مفادها أنه حتى لو خبت أرواحهم بالموت فإن نور الأقصى باقٍ لا يخبو شامخاً حتى قيام الساعة كالسراج الذي ينير العتمة، وهذه الخاتمة اختارها الشاعر بعناية فهي مناسبة لموضوع القصيدة، وأضاف لها التصريع قوة في المعنى وتأكيداً له، ولأن ختام القصيدة هو "آخر ما يبقى في النفس" [٣٩١] كما يذكر أبو

[٣٨٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٤٦,١٤٨.
[٣٩٠] المرجع السابق، ص١٤٨.
[٣٩١] العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ص٤٣٥.

هلال العسكري فقد اهتم العتوم بخاتمة القصيدة وأحسن سبكها، وكان له دور في تماسك القصيدة وترابطها، إضافة للتكرار الذي حمل مفاجأة موسيقية كانت مبعثاً لسرور المتلقي.

هكذا جاءت نشيدة (فتيان الأقصى) مزدانة في مواضع كثيرة بالتصريع، مع ملاحظة أن العتوم وظف التصريع توظيفاً إيجابياً خدم المعنى، وساعد على سهولة حفظ النشيد؛ ليترنم بها الصغار قبل الكبار.

إن توظيف العتوم للتصريع في الشعر هو من باب إضافة لمسة جمالية للقصيدة الموجهة للشباب، فهو يعلم مقدار حب الشباب للحن الجميل أكثر من النافع "فلا بد حينئذ من توجيه هذا التوافق بين طبيعة الشعر والحاسة الجمالية للشباب حتى يحسن تعليمهم"[٣٩٢].

ولعلنا في نهاية هذه الوقفة النقدية مع التصريع في شعر العتوم نجمل ما توصلنا إليه فيما يلي:

- أن التصريع لم يأتِ في ابتداء شعر العتوم فحسب بل وظفه أيضاً وسط القصيدة وآخرها.

- للتصريع إيقاع جميل لافت للانتباه، وسانده الجناس والتكرار.

- دل التصريع على اقتدار العتوم وتمكنه من صنعته الفنية.

- جاء التصريع منظماً للأفكار داخل القصيدة، وفاصلاً بينها، وقد أسهم التصريع في تماسك نص العتوم حيث كان التوافق الموسيقي منظماً للأفكار مظهراً للمعاني التي عبّر عنها، وكان له الدور العظيم في التماسك النصي في أبيات القصيدة دلالياً وإيقاعياً.

- السبب الذي دفع العتوم إلى الإكثار من التصريع هو بنية القصيدة نفسها، فهي قصيدة غنائية حماسية مليئة بالموسيقا الداخلية، والتصريع أهم وسائلها.

- من دلالات التصريع عند العتوم إبطاء الإيقاع؛ لتوضيح صورة ما في القصيدة، فهو كالعدسة المكبرة، وقد استعان العتوم بالتصريع لإبراز الصور الفنية التي أرادها.

- أن تصريع العتوم لبيت ما يدل على اهتمامه بذلك البيت؛ لذا يحشد له كثيراً من أدواته الفنية.

- ارتبط التصريع عند العتوم بالخطاب، وساعد على تقوية المعنى وتوكيده.

[٣٩٢] الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص٤١.

– أسهم التصريع عند العتوم في لفت انتباه المتلقي لما يريده من معان اهتم بإيصالها للمتلقي.

ثانياً: الإيقاع الخارجي:

الوزن والقافية:

وهما يمثلان الموسيقا الشعرية الخارجية، فالقوافي والأوزان كالألحان التي يترنم بها الشاعر معبراً عن أحاسيسه ومشاعره، وآرائه وأفكاره، وفي أحيان كثيرة تخوننا الألفاظ في التعبير عما نريد قوله، فيأتي اللَّحن مُظْهِراً ما عجزت الألفاظ عن إيصاله للمتلقي[٣٩٣].

ويبين قدامة بن جعفر أهمية الوزن والقافية بقوله: الشعر هو "قول موزون مقفى يدل على معنى" [٣٩٤].

ونظراً لأهمية الوزن والقافية سنقف في هذا المبحث عليهما وقفة متأنِّية توضَّح دورهما في التَّماسك النَّصي في شعر العتوم، وسنبدأ بتعريف الوزن:

أ- الوزن الشعري والتماسك النَّصي في شعر أيمن العتوم:

الوزن هو من أهم عناصر الشعر وبه يتم التفريق بين الشعر والنثر، ونظراً لأهمية الإيقاع في تجسيد المعنى وإيصاله، فإنَّ البحث سيقف على سؤالٍ مهم ما علاقة الوزن والقافية بالتَّماسك النّصِّي في شعر العتوم؟، وقبل الإجابة يحسن بنا أن نبيِّن أهمية الوزن مستضيئين بأقوال النقاد وآرائهم عن الوزن والقافية ومن ثَمَّ إظهار علاقتهما بالتَّماسك النصِّي.

والوزن الشِّعري هو" مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم، وتتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات أو التي تشتمل على عدد ما من تلك المقاطع اللُّغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية" [٣٩٥].

ويُعرَّف أيضًا بأنّه "الموسيقا المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، وهو المقياس الذي يعتمده الشّعراء في تأليف أبياتهم ومقطوعاتهم وقصائدهم" [٣٩٦].

"فالوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتملٌ على القافية وجالب لها ضرورة" [٣٩٧].

---

[٣٩٣] انظر، الخريشة، عيد حمد، الموسيقا الشعرية في شعر تأبط شراً، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد٤٣، ملحق ٥، ٢٠١٦م، ص٢.
[٣٩٤] ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ط١، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ١٣٢٠م، ص٣.
[٣٩٥] وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، باب الواو، ص٤٣٣.
[٣٩٦] يعقوب، إيمل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط١، بيروت –لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩١م، ص٤٥٨.
[٣٩٧] الشاويش، غالب محمد محمود، الكافي في علم العروض والقوافي، ط٥، مكتبة الرشد-الرياض، ٢٠٠٦م، ص١٠.

وللوزن ميزة وهي لفت انتباه المتلقي من خلال توقعه للمقطع التالي الذي يتناسب مع ما سبق، ويتكون من خلال تكرار مقاطع منسجمة متتالية.

ثُمَّ إنَّ للوزن "هزة كالسِّحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقا الملهمة، وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل النبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة، فهو يزيد الصور حدة ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة" [٣٩٨].

ويوجد علاقة وثيقة بين موضوع القصيدة ووزنها، فالوزن الذي يناسب الفخر يختلف عن الوزن الذي يناسب الهزل وهكذا، فلكل موضوع وزنٌ يليق به، ولقد أشار إلى هذه القضية ابن طباطبا العلوي في عيار الشعر[٣٩٩].

ب-القافية والتماسك النصي في شعر أيمن العتوم:

تعد القافية ركيزة أساسية في الشعر، وهي الكلمة الأخيرة في البيت، تكون بمثابة فواصلَ موسيقية تتكرَّر في نهاية كل بيتٍ من أبيات القصيدة، فينتج عنها طرب ولفت لانتباه المتلقي.

فالوزن والقافية هما أساسا الشعر، وتشتمل القافية على عدة حروف أهمها حرف الروي وإليه تنسب القصائد، وهذا الحرف إما أن يأتي ساكناً أو متحركاً[٤٠٠].

وسنسلط الضوء في هذا المقام على الأوزان والقوافي التي بنى عليها أيمن العتوم مجموعاته الشِّعرية.

أولاً: الشِّعر العمودي:

أكثر العتوم من نظم الشعر العمودي، وظهرت قدراته الفنية في سائر دواوينه، وللتمثيل على اضطلاعه بالشعر العمودي سنسلط الضوء على قصيدته (بلادي سر مأساتي) حيث يبدأها قائلاً:

أَفِرُّ مِنَ المَمَاتِ إلى المماتِ وَأَعْلَمُ أَنَّ حَتْفِي في حَيَاتِي

وَأَحْفِرُ مِنْ تُرَابِ الحَرْفِ قَبْرِي وَأَحْمِلُ بَيْنَ أَفْكَارِي رُفَاتِي

وَأَهْلِكُ دُوْنَ رَأْيِي وَاعْتقَادِي لِكَيْ أَنْجُوْ فَفِي هُلْكِي نَجَاتِي[٤٠١]

---

[٣٩٨] الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص١٩٤.

[٣٩٩] ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، ص١١، في قوله: (طلب لمعناه قافية تشاكله).

[٤٠٠] وبناء على ذلك قسمت إلى قسمين: القافية المطلقة: وهي التي يكون فيها حرف الروي متحركاً، والقافية المقيدة: وهي التي يكون فيها حرف الروي ساكناً، وهناك تقسيم آخر للقافية باعتبار الحركات (في الشعر العمودي) وهي: المتكاوس: وهو عبارة عن قافية جاء بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة، والمتراكب: هو قافية جاء بين ساكنيها ثلاث متحركات، والمتدارك: قافية جاء بين ساكنيها حرفان متحركان، والمتواتر: قافية جاء بين ساكنيها حرف واحد متحرك، والمترادف: جاء في آخر البيت ساكنان، الشاويش، غالب، محمد محمود، الكافي في علم العروض والقوافي، ط٥، مكتبة الرشد، ٢٠٠٦م، ص٢٨٣، ٢٨٤، ٢٨٥.

[٤٠١] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص٧٣

يتحدث الشاعر عن قمع الحرية في بلاده فعلى الحرف يحاسب ويعاقب، ومع ذلك مازال يكتب ويعبّر عن أفكاره، ويبين تمسّكه الشديد بآرائه ومبادئه مهما كلفه ذلك من تبعات، فلئن كان الثّمن حياته فهو يرى أنَّ الموتَ بالنسبة له نجاة.

وقد التزم العتوم بنظام القافية التقليدية القديمة في هذه القصيدة؛ لكنّه ألزم نفسه بما لا يلزم، فقد التزم بحرف (الألف) قبل حرف الروي (التاء) في سائر قصيدته.

وجاءت القافية مطلقة متواترة موصولة بحرف مدّ، ساهم في إطالة التوجع والألم الذي يحسه الشاعر، وكذلك جاءت مصرّعة في البيت الأول في قوله: (مماتِ، حياتي)، إذ ساهم ذلك في استثارة عواطف القارئ، وجذبه نغمها المتواتر العذب، بالإضافة إلى العلاقة الضدية التي تجمعهما مما ساعد على إبراز المعنى.

كما أنَّ التِّكرار الصوتي المكتنز في قوله: (حتفي، في) أسهم في التماسك النصي في البيت، إذ تآزر الإيقاع الداخلي ممثلاً بالطباق ما بين الموت (حتفي) والحياة في تعميق الدِّلالة والتَّماسك النصِّي، فأعطى البيت مزيداً من الإيقاع.

وجاءت القصيدة على الوافر وهو "من أكثر البحور مرونة يشتد ويرق كما يحلو للشاعر" [٤٠٢] ، وهذا مناسب لهذه القصيدة فمرة يرق حينما يشكو حالته؛ فقد كتب هذه القصيدة في السجن، ومرة يشتد عند حديثه عن نضاله وتمسّكه برأيه وعدم استسلامه.

ونلاحظ أنَّ تكراره للفظة (الممات) ساهم في تجسيد ما يلاقيه الشّاعر من العذاب الجسدي والنفسي، فقد تساوت الحياة مع الموت.

كما أنَّ الجناس في قوله: (أحفر، الحرف) أوجد علاقة السببية بينهما (فالحرف) الذي كتبه الشاعر "يقصد قصائده" سبب في (حفر) قبره، وهو كناية عن العذاب الذي لاقه في حياته.

وفي قصيدة (الأوتار) التي نظمها على البسيط، يشكو الشّاعر لهيب الحب لمحبوبته ميسون فيقول:

آبَتْ إِلَيْكِ مِنَ الأَعْشَاشِ أَطْيارِي وَأَنْبَأَتْكِ بِأَسْرارِي وَأَخْبَارِي

مَاذَا تَظُنِّيْنَ فِيْ شِلْوٍ مُمَزَّعَةٍ أَكْبَادُهُ وَغَرِيْبَاتٍ عَلَى الدَّارِ

تَعَذَّرَ الحُبُّ عَنْ قَتْلِي وَلَو تُلِيَتْ أَعْذارُهُ لَقَضَى عُمْرِي بِأَعْذارِ [٤٠٣]

[٤٠٢] معروف، نايف، وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ط٥، دار النفائس، لبنان، ٢٠٠٦م، ص٨٤.
[٤٠٣] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٩٤.

ووزنها:

مُسْتفعِلُنْ فعلنْ مُسْتفعِلُنْ فَاعِلْ مُتفعِلُن فعِلُن مُستَفعِلن فَاعِل

يلاحظ أنَّ العروض والضرب مقطوعين (فاعل)، وهذه العلّةُ في الوزن: (القطع) أسهمت في تماسك النصَّ موسيقيا مع عنوان القصيدة ومضمون أبياتها، ممّا أحدث انسجامًا وترابطًا تامًّا، حيث أوحت لنا هذه العله (القطع) وكأن حب ميسون قطع أوتار قلبه-إن جاز لنا التعبير- فالاتساقُ الموسيقي مع المعنى أسهم في تماسك النصّ، ونلاحظ أنّ الشّاعر هنا في حالةِ يأسٍ وحزن، مما جعله يلجأ إلى هذا البحر ذي التفاعيل الكثيرة؛ ليبث من خلاله حبه وشكواه.[٤٠٤]

وقد التزم أيضاً في هذه القصيدة بما لا يلزم، حيثُ التزم بحرف(الألف) قبل حرف الروي (الراء)، وجاءت القافية مصرعة في البيت الأول (أطياري، أخباري) من أجل الولوج إلى القصيدة بإيقاع عذب سلس، وفي البيت الثالث تآزر التّكرار والجناس في قوله: (تعذّر، أعذاره، بأعذارِ)؛ للتأكيد على أن كثرة الأعذار في الحب هي حجج واهية مؤلمة للمُحِب.

يتّضحُ إذن أنّ الوزنَ متناسبٌ مع القصيدة، فلم يقيد الشاعر، بل ساعده على التفكير بدقة أكثر والتعبير بوضوحٍ وصدق.

ونقفُ وقفةً أخرى مع قصيدة من قصائده؛ لتلمس دور الوزن والقافية في التّماسك النصِّي من خلال قصيدة (وتجري كالخيول) التي يقول فيها:

أرَى طَرْفِي بِتَحْنَانٍ عَدَاكا أيَا وَطَنِي لأنْقِمَ مِنْ عِدَاكا

وَلَوْ أنِّي بَعِيدٌ مِنْكَ جِسْمِي قَرِيبٌ شَوْقُ رُوْحِي مِنْ هواكا

تَزِيدُ عَلَى الْخُلُودِ فَكُنْتَ أقْصَى مِنَ الْمَجدِ القَصِيّ إذَا ادّعَاكا[٤٠٥]

يتحدث الشّاعر بشوق وحب عن وطنه المغتصب (فلسطين)، ويأتي إيقاعه المعتمد بحر الوافر بتفعيلاته التي غالباً ما تنطلق مفعمة بروح الفخر والاعتزاز، نراها تأتي في قصيدته هادئة ممزوجة بالحزن الدفين والشوق للقاء الوطن، وقافيته المطلقة المتواترة المكثّفة في ختام كل بيت (عداكا، هواكا، ادعاكا) تؤازر عاطفته المترعة بالحنين للقاء الوطن؛ لتنطلق موصلة هوى الشّاعر وشوقه ومواجهة العدو مواجهة المنتقم، الذي ملئت نفسه قهراً وألماً على وطنه المغتصب.

[٤٠٤] انظر، الخريشة، عيد حمد، الموسيقا الشعرية في شعر تأبط شراً، ص٥.
[٤٠٥] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٧٢.

إنَّ النَّاقد ليعجب باختيار الشاعر لهذا البحر لأنّه "أجود ما يكون في الفخر والرثاء" [٤٠٦]، فالشاعر يفخر بموطنه الذي يضم ثالث الحرمين، وفي الوقت نفسه يرثي حاله وما حل به، ومما زاد من جماليات الإيقاع في الأبيات مجيء العروض والضرب مقطوفين[٤٠٧]، وكذلك التزام الشاعر بما لا يلزم حيث التزم بحرف (الألف) قبل حرف الروي (الكاف).

ومجيء البيت الأول مصرعاً (عَداكا، عِداكا) من أجل الدخول للقصيدة بإيقاع منسجم مؤتلف، إضافة للجناس المتمثل في (عَداكا، عِداكا)، فاللفظة الأولى بفتح العين من "عَدا يعدو على الشيء إذا أختلسه، واللفظة الثانية بكسر العين من عِدا وهم الأعداء" [٤٠٨]، وكذلك الجناس في قوله: (أقصى، القصي)، فقد تآزرت هذه الأدوات في إخراج جماليات الإيقاع وأسهمت في تماسك النصّ موسيقياً.

وجاءت القافية موصولة بحرف المد (الألف) الذي ساهم في إطالة المعنى الذي أراده الشاعر، وهو تفجّعه على وطنه الغالي.

ووقع في البيت الثاني تضاد بين (قريب، وبعيد)؛ ليدل على أن بُعد الشاعر الجسدي عن وطنه لم يؤثر فيه، بل مازال حبه له يُشعرهُ بقربه منه مهما كانت المسافات بينهما.

وفي قصيدة (نزه تراب القدس) يقول:

أَيُصَدَّقُ الكَذَّابُ والغَوْغَاءُ [٤٠٩]؟ وَيُحَّكمُ الطّاغوتُ والأهواءُ

نبأٌ يَجِيءُ مع الصّباحِ فَلَيْتَها قَدْ تَكْذِبُ الأخبارُ والأنباءُ

ثمّ يقول:

باعوا فِلسْطِينَ الأبيَّةَ غُدْرَةً وكأنَّهُمْ أَصْحَابُها الأُصَلاءُ

وكأنَّهُمْ بذلوا الدَّماءَ رَخِيصةً من أجلها إِذْ غالَهَا الأَعْداءُ [٤١٠]

[٤٠٦] معروف، نايف، وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ص٨٤.
[٤٠٧] فالقطف هو: حذف السبب الأخير من التفعيلة وتسكين ما قبله، فتصبح (مفاعلتن)، (مفاعل)، ولسهولة النطق تحوّل إلى (فعولن)، وهذا هو الوزن الذي استعملته العرب لهذا البحر، مع أنه بخلاف الوزن في الدائرة العروضية، فالعتوم سلك المسلك الذي سارت عليه العرب، انظر، الشاويش، غالب محمد محمود، الكافي في علم العروض والقوافي، ص٩٨.
[٤٠٨] ابن منظور، لسان العرب، ج١٥، مادة: (عدا) ص٣٣.
[٤٠٩] الغوغاء: سفلة الناس، مادة: غوى، المرجع السابق، ص١٤٢.
[٤١٠] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٠٣.

الشاعر في قصيدته امتطى صهوة الكامل الذي يقترب بتنغيمه من الشدّة [٤١١]، مستنكراً حال من خانوا الأمانة وباعوا فلسطين الأبيّة دون وجه حق، فلم يكونوا أصحابها ولا أهلها ولم يبذلوا لها الدماء، وجاءت العروض والضرب(مسْتفعل) مضمرة ومقطوعة[٤١٢]، للفت الانتباه على أهمية الكلام الذي سيذكره، بالإضافة إلى التلوين الموسيقي الذي منحه للقصيدة.

وقد ساعد البحر الكامل بموسيقاه المتميزة على التماسك النصي في قصيدة العتوم، إذ كان مناسباً للموضوع الذي تدور حوله القصيدة، وهو الاستياء والاستفهام والاستنكار، إضافة إلى أنَّ الرويّ المطلق والتصريع ساهما في تكثيف الإيقاع للتعبير عن استنكار الشاعر، حيث جاء مكتنزاً بالغضب والحنق، وكان موصلاً لصوته معبراً عما أراده في قصيدته (نزه تراب القدس).

ويقول في قصيدة (دفاتر الحب):

عَلَى العَهْدِ فَاقْرَأْ سُوْرَةَ العَهْدِ لِلْوَرَى لَعَلَّ فُؤَادًا تَاهَ أَنْ يَتَذَكَّرَا

يَسِيْرُونَ بِي لِلْحَتْفِ وَاللَّيْلُ مُطْبِقٌ وَكَيْفَ يَعُودُ المَيْتُ أَوْ يَنْطِقُ الثَّرَى

أَظَلُّ عَلَى الأَحْلامِ أُغْلِي رَفِيْفَها وَأَشْرَبُ مِنْ أَنْهارِها الحُبَّ أَخْضَرَا

وَمَنْ يَرِدِ الحُبَّ العَفِيْفَ يَمُتْ بِهِ وَمَنْ كَسَرَ القَيْدَ الثَّقيلَ تَحَرّرا[٤١٣]

يتذكر الشاعر ويسترجع عهد الحب القديم وكله شوق وحنين، مؤكداً على أهمية الوفاء بالعهد من خلال ذكره لسورة العهد وهي سورة المائدة السورة العظيمة التي تحدثت عن الوفاء بالعهد.

وهذه القصيدة ذات قافية مطلقة متداركة، وللقافية المطلقة دلالة نفسية، فالشَّاعر يريد التحرّر من قيود الحاضر حتى يعود للماضي الجميل الذي عاش فيه أجمل الأيام مع محبوبته، وجاءت القافية موصولة بحرف مد (الألف)، مما دلّ على طول النَفَس في آهات الشاعر الذي ما زال يتذكر الماضي ويشده الحنين إليه.

وقد جاءت على البحر الطويل بتفعيلاته الممتدة التي تتناسب مع الامتداد الزمنيّ الذي يعبّر عنه، كما أنّ العروض جاءت مقبوضة [٤١٤] وكذلك الضرب، ولعلّ القبض يحمل دِلالة التمسّك بعهد الحب القديم، كما أن تكرار (العهد) يؤكد على أهمية هذا العهد بالنسبة له.

[٤١١] انظر، هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، كلمات عربية، مصر، ٢٠١١م، ص٨٢.
[٤١٢] الإضمار هو: تسكين الحرف الثاني المتحرك في (متفاعلن) وتنقل إلى (مستفعلن)، والقطع هو: حذف آخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله، الشاويش، غالب محمد محمود، الكافي في علم العروض والقوافي، ص١٢٥.
[٤١٣] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص١١٨.
[٤١٤] القبض هو: إسقاط الحرف الخامس الساكن من التفعيلة، الشاويش، غالب محمد محمود، الكافي في علم العروض والقوافي، ص٤٧.

واختار العتوم هذا البحر؛ لأنه " يستوعب مالا يستوعبه غيره من المعاني" [٤١٥]، فالحب القديم وتحديداً أول حب لا يُنسى حتى ولو مرت عليه السنين، فإذا أراد أن يُعبّر ويشرح كل ما يملأ صدره من أحاسيس مشاعر فحتماً سيختار هذا البحر؛ لأنه يستوعب كثيراً من المعاني التي لا يستوعبها غيره من بحور الشعر.

وفي قصيدة (أنشودة النصر لغزة) يقول:

يا غَزَّةَ هاشِمَ لا تَهِني سَيُطِلّ الفَجرُ مِنَ الْمِحنِ

وَسَتَعْلُو رايةُ عِزّتِنا فَوقَ الرّاياتِ مَدَى الزَّمَنِ[٤١٦]

هذه قصيدة غنائية حماسية؛ لبث الحماسة والتفاؤل بالنصر في نفوس أبطال غزة، واختار العتوم البحر المتدارك في إنشاده؛ ليتناسب مع غرض الحماسة والتفاؤل بالنصر الذي حققه أبطال غزّة، وجاءت القافية مطلقة متراكبة في هذه القصيدة، وجاء الوزن على بحر المتدارك:

فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُن فَعِلُنْ فَاعِلُ فَعِلُنْ فَعِلُن

إنّ هذا الوزن الغنائي يتّفق مع الحسّ الحماسي، والشعور التفاؤلي الذي يتوسمه الشاعر بغزّة وأبطالها، لذا ظهر التماسك النصي في توافق غرض الشاعر مع موسيقاه المعبرة، فقد كانت تفعيلات المتدارك المخبونة [٤١٧] المنطلقة من النفس الحماسي، والمتأجج في نفس الشاعر متفقةً مع غرض الشاعر وكان موضوع القصيدة متناسباً مع وزن هذا البحر الذي يُستخدم في الأهازيج الحماسية؛ لتحريض زحف الجيوش [٤١٨] .

ثانياً: الشعر الحر (شعر التفعيلة):

تطوّر الشعر وتطورت موسيقاه، وجاءت أغراض جديدة للشّعر لم تكن موجودة، فظهر الشعر الحر في بغداد عام١٩٤٧م، على يد نازك الملائكة [٤١٩]، و "هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم به" [٤٢٠]، وأساس الوزن في الشعر الحر هو وحدة التفعيلة.

[٤١٥] هوميروس، الإلياذة، ص٨١.
[٤١٦] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص١١٥.
[٤١٧] الخبن هو حذف الحرف الثاني الساكن، فتحول من (فاعلن) إلى (فعلن)، الشاويش، غالب محمد محمود، الكافي في علم العروض والقوافي، ص٢٦٨.
[٤١٨] انظر، هوميروس، الإلياذة، ص٨٤.
[٤١٩] انظر، الملائكة، نازك، قضايا الشعر الحر، ص١٢.
[٤٢٠] المرجع السابق، ص٦٠.

"وتعد القافية ركن مهم في الشعر الحر؛ لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس انغاماً وأصداء، بالإضافة إلى أنّها فاصلة واضحة بين كل شطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصةً بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة" [٤٢١].

"ثم إن الشعر الحر ليس ثابت الطول وهذا يجعل الإيقاع أقل وضوحاً، ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل سطر يعطي هذا الشعر شعرية أعلى ويستطيع الجمهور تذوقه والاستجابة له" [٤٢٢].

وقد كتب العتوم في الشعر الحر أكثر من خمس وثلاثين قصيدة، منها قصيدة (والضُّحى) التي يقول فيها:

أنَا يَا نَبِيُّ أتيتُ مَحمُولاً عَلَى أسَفِي، يُعَذِّبُنِي اعْتِرَافِي

مَا بَيْن قَافِيَةٍ مُيَتَّمَةٍ وَأُخْرَى ضُمِّخَتْ بِدَمِ اقْتِرَافِي

أَلْقيْتُ عِنْدَكَ آخِرِي، ذَنْبِي، وَجُوعِي لِلْحَقِيقَةِ، وَارْتِجَافِي[٤٢٣]

يوجه العتوم حديثه في هذه القصيدة للرسول الكريم ويثني عليه وبعدها يشكو له الحال.

وجاءت هذه القصيدة من بحر الكامل بقافية مطلقة، وقد اختار العتوم هذا البحر؛ لأن "به نبرة تهيج العاطفة"[٤٢٤] ، وأي عاطفة أقوى من حب المسلم لنبيه عليه أفضل الصلاة والسلام، وبحر الكامل يتناسب مع العواطف المختلفة؛ فالشاعر عاطفته في القصيدة متنوعة بين الشوق والألم والشكوى، أسهم هذا البحر في التماسك النصي في القصيدة دلالياً وموسيقياً.

وكذلك جاءت القافية مرفلة [٤٢٥](متفاعلاتن) للدِّلالة على استطالة الشاعر في حديثة، فكأنّه يريد إخبار رسول الله بكل شيء حصل بعده، ويوجد عدد من الكلمات المنسجمة فيما بينها ومنسجمة مع القافية أيضاً، وهي: (أسفي، يعذبني، آخري، ذنبي، جوعي) ساهمت في إحداث نغم مؤتلف.

وفي قصيدة (وهل يرحل الحزن عني) يقول في مطلعها:

وَبَرْدُ الجَنُوبِ لَهُ أَلفُ بَرْدِ الشّمَالِ

إذَا كَانَ دُونَ حَبِيْبْ

[٤٢١] المرجع السابق، ص١٦٥.
[٤٢٢] المرجع السابق، ص١٦٤.
[٤٢٣] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٦١.
[٤٢٤] هوميروس، الإلياذة، ص٨٢.
[٤٢٥] الترفيل هو: ما زيد على اعتداله سبب خفيف فتصبح (متفاعلن)، (متفاعلاتن)، الشاويش، غالب محمد محمود، الكافي في علم العروض والقوافي، ص١١٧، ١٢٢.

وفي نهايتها يقول:

وَإِنْ كَانَ بَرْدُ الجَنُوبِ لَهُ أَلْفُ بَرْدِ الشّمَالِ

إِذَا كَانَ دُوْنَ حَبِيْبْ[٤٢٦]

كتب العتوم هذه القصيدة لأصدقائه ومحبيه الذين غمروه بمشاعرهم الصادقة، طالبين منه أن يترك الحزن، واعتذر لأصدقائه عن الرد، وهو يعلم أن طلبهم راجع لمحبتهم له ورفقهم به في حاله الحزينة، وكان الشاعر نبيلاً في رده عليهم حيث بين لهم أنَّ وجودهم في حياتهِ شيءٌ جميل، فهم كالدرع الواقي والحامي ومصدر الدفء في وجه أي صقيعٍ يعتري شاعرهم الحبيب.

واعتمد في إيقاعه على البحر المتقارب؛ لأنه يناسب الموضوعات "التي تتسم بالشدة"[٤٢٧]، ويتوافق هذا مع المضمون الذي بنى عليه العتوم هذه القصيدة؛ لأنّه يريد التعبيرَ عن كل ضيقٍ وحزن وشدّة مرّت به في حياته، وجعلت منه شاعراً حزينًا، والتلاؤم والتماسك النصي واضح في هذا التوافق بين المعنى والقالب الموسيقي الذي اختاره العتوم لقصيدته.

وجاء ختامُ هذه القصيدة ضعيفًا حيث كرّر المطلع، وهذا الأسلوب من الأساليب التي لجأَ إليها الشَّعراء في محاولة منهم للتّغلُبِ على صعوبة إيقاف تدفق الوزن الحر [٤٢٨].

ومما زاد من جمالية النغم المقابلة بين (برد الجنوب، ألف برد الشمال)، كما أنَّ التضاد ساهم في تقويةِ المعنى، فأضفى على هذه الأبيات جرسًا موسيقيًا منسجمًا.

وتكرر هذا الأسلوب أيضًا في قصيدة (هياكل شاعر) التي يقول في مطلعها:

أَرَأَيْتِ؟!

أَبْدَأُ مِنْ هُنَا

وَهُنَا تَذُوبُ خَوَاطِرِي

وَهُنَا أُحِبُّكِ

أو هُنا يقِفُ الفُؤادُ محيَّرًا

[٤٢٦] العتوم، أيمن، نبوءات الجائعين، ص١٠٢،١٠٧.
[٤٢٧] معروف، نايف، وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ص١٦٣.
[٤٢٨] انظر، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص٣١.

ثم ختم قصيدته بتكرار المطلع قائلاً:

أَرَأَيْتِ

أَبْدَأُ مِنْ هُنَا

وَهُنَا انْتَهَيْتُ

أَنَا هَيَاكِلُ شَاعِرٍ[٤٢٩]

العتوم في هذه القصيدةٍ التي جاءت على البحر الكامل يشكو لمحبوبته ميسون مدى حبه لها، فهي حبه القديم الذي كمُل ثم انتهى، وما بعد الكمال إلا النقص والانتهاء، وبانتهائه أصبح جسده ليس هيكلاً واحداً؛ بل مجموعة هياكل ماتت بسبب انقطاع الوصل.

إن أسلوب تكرار المقطع في الخاتمة هو هروبٌ من ضغط الشِّعر الحرّ، فالتكرار هو بمثابة مخدِّر للقارئ يوحي إليه بانتهاء القصيدة [٤٣٠]، ومع أنّه كرّر المطلع، إلا أنَّه لحقه بعبارة جعلته ينهي قصيدته إنهاءً فنياً مقبولاً، وهي (وهنا انتهيت).

وفي قصيدة (نصفان) ختم قصيدته بلفظة (ما زلتُ) بقوله:

وَمَا زِلْتُ رَغْمَ دُهورِ المنِيَّةِ

أَنْظُرُ خَلْفِي

لَعَلّي .. لَعَلّي.. لَعَلّي سَأُبْصِرُ نِصْفِي[٤٣١]

كأن للشّاعر روحاً غريبة، انشطرت نصفين؛ نصف مات فدفنه ورثاه، ونصف بقي حتى يكمل معه مسيرة الحياة.

واعتمد في إيقاعه على بحر المتقارب، ويرى النقاد أن المتقارب يصلح للعنف أكثر من الرفق [٤٣٢]، فالشاعر بسبب ما عاش من الواقع المؤلم المرير وما تعرض له من عنف، أحسّ كأنّ روحه انشطرت إلى نصفين، ومات النصف المشرق المحب للحياة

[٤٢٩] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٧٢.
[٤٣٠] انظر، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص٣٢.
[٤٣١] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٩.
[٤٣٢] انظر، هوميروس، الإلياذة، ص٨٤.

المتفائل، وبقي معه النّصف الآخر وهو على النّقيض تماماً، وإنهاء القصيدة بلفظة (ما زلت) يشبه الأسلوب الذي أسمته نازك بـ(أظل)، وهو مثل التكرار يوحي باستمرارية مريحة مقبولة لإنهاء القصيدة[٤٣٣]، لكن مع ذلك عدته من الأساليب الضعيفة.

وقد ظهرت فيه نغمةٌ موسيقيةٌ تولّدت عن تتابع هذه الكلمات المنسجمة: (خلفي، لعلي، نصفي)، وقد ساهم الترادف في قوله: (أنظر، سأبصر) في الإحاطة بالصورة الفنية ووصفها بشكل دقيق، وفي قوله: (أنظر خلفي) دلَّ على الالتفات إلى الخلف، وفي قوله: (لعلي سأبصر نصفي)، بيّن لنا سبب التفاتته وهو الرّجاء بأنْ يرى نصفه الذي غاب في الثرى منذ سنين.

وقد كرر العتوم هذا الأسلوب في قصيدة (قلبي عليك حبيبتي) فقد ختم قصيدته بـ (لا أزال) حينما قال:

وَأَنَا لِمِثْلِكِ لا أزالْ

الحُبُّ بُوصَلَتِي

ولكنّ الشمال

قَصَمَتْهُ أَرْياحُ الجَنُوبْ[٤٣٤]

تحدث الشاعر في هذه القصيدة عن حال الأمة الإسلامية وما حلّ بها، حيثُ صاغها على بحر الكامل بقافية مقيّدة، وللرّوي المقيد دلالة على استمرارية الحالة السيئة التي تمرُّ بها الأمةُ اليوم.

ونلاحظ في هذه القصيدة أنّ الموسيقاً متناغمة ومنسجمة مع المعنى وقد أسهم ذلك في تماسكها، فبين السطر الأول(أزال) والسطر الثالث (الشمال) انسجام في النغم، ثُمّ يأتي السطر الرّابع مباغتاً؛ ليبيّن هجوم الرّياح ليحاكي الشتات والفرقة التي حلّت بالأمة اليوم، فأجاد ربط الدِّلالة مع الموسيقا في هذه القصيدة.

وكذلك في قصيدة (احتفالية الموت) يقول:

عرفتكَ

صعبَ القيادِ ... سريعاً إلى الحربِ إما دُعيتَ

كريماً لدى كُلّ زادِ[٤٣٥]

[٤٣٣] الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، تقول: (هذه القصائد كلها تختتم بأسلوب (ويظل) وهو أسلوب تنويمي لأنه يسلم المعنى إلى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارئ (وقد استمر الامر على هذا) وبهذا ينتهي دوره، ويصح للقصيدة أن تنتهي)، ص٣٣.
[٤٣٤] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص١٠٥،١٠٦.
[٤٣٥] المرجع السابق، ص١٢٥.

وفي نهاية القصيدة يقول:

وَهَذَا التّدَاخُلُ بَيْنَ حَيَاتِكَ وَالَموْت

هو الفَنُّ في لحْظةٍ خَالِدَةْ

وَتَبْقَى القَصيْدةُ فَوْقَ القُبُوْرِ عَلامَتَكَ الشَّاهِدَةْ.[٤٣٦]

تحدث الشاعر عن مالك بن الريب، فقد نسج على منوال قصيدته التي رثى فيها نفسه، ويشكو لمالك حال بلاده المغتصبة، وأهلها الذين رضو ببيع البلاد، ولم يكونوا مثل مالك (صعباً قياديا).

وقد صاغ هذه القصيدة من بحر المتقارب لمناسبته "للموضوعات التي تتسم بالشدة" [٤٣٧]، وأي وقت عصيب وأكثر شدة من وقت الاحتضار؟

ختم الشاعر قصيدة بلفظة (تبقى) فقد غيّر اللَّفظ لكنَّه المعنى نفسه الذي عدته نازك عيباً[٤٣٨]، فهو يوحي بالاستمرارية.

ويرجع ذلك إلى طبيعة الشعر الحر، فقد ذكرت ذلك نازك في كتابها. [٤٣٩]

إنَّ التضاد بين (الحياة والموت) دلَّ على الوقت الذي قال فيه مالك قصيدته، وهو ساعة الاحتضار، وهذه هي المنطقة الفاصلة بين الحياة والموت، وفي هذه اللَّحظات العصيبة صاغ الشاعر قصيدته التي بقيت خالدة حتى يومنا هذا. وفي قوله: (خالدة، شاهدة) جاء الإيقاع منسجمًا متواترًا، مما أعطى الأسطر عذوبة وسلاسة، وأسهم إسهاماً قوياً في تماسك نص العتوم دلالياً وموسيقياً.

ثالثاً: الشعر المزيج (الحر والعمودي معاً):

"وهو نزعة تجديدية في التشكيل الموسيقي للقصيدة الحديثة، أو ما يعرف بالمزاوجة الموسيقية التي أخذت أشكالاً شتى، منها الجمع بين الشكل الحر والعمودي في قصيدة واحدة" [٤٤٠] .

---

[٤٣٦] المرجع السابق، ص١٢٧.

[٤٣٧] معروف، نايف، وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ص١٦٣.

[٤٣٨] انظر، الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص٣٣.

[٤٣٩] المرجع السابق، تقول: "المسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحر؛ لكن مع ذلك ينبغي ألا تعفي شاعراً من إنهاء قصيدته إنهاءً فنياً مقبولاً"، ص٣٣.

[٤٤٠] قدور، سكينة، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ١٠، العدد ٢، ٢٠١٦م، ص١٨.

"وهذا لا يعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إنّ الانسجام الذي يجب أنْ يتحقق بين الدِّلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني، وسلامة الانتقال إيقاعياً، كلها عوامل من الواجب حضورها في هذه المزاوجة الموسيقية" [٤٤١] .

فالشعر بحاجة للتجديد كبقية الأجناس الأدبية، فكل شيء يتطور ويتجدد ويواكب النمو في كل أنظمة الحياة، وانعدام التطور يعني الجمود والموت.

ومن مميزات شعر العتوم المزج بين النوعين العمودي والتفعيلة، وهذا العملُ أدى إلى "إيجاد نوع من التداخل الشكلي بين القصيدة الحرة والعمودية؛ سعياً وراء تحقيق مزاوجة موسيقية وفنية تطرب لها أذن المتلقي" [٤٤٢] .

ومن النّماذج التي يظهر فيها دمج العتوم بين أصالة الموروث القديم ومواكبة التطور الحديث، من خلال الربط بين الهيكل القديم(العمودي) والهيكل الحديث(الحر)، قصيدة (أحقاً أنكم عرب) فيقول:

أحقّاً أنّكُم عَرَبٌ كِرامُ وأنّ الجَارَ مِنْكُمْ لا يُضَامُ؟!

وأن يداً إذا مدت لقتلي تثور لقطعها العُصب[٤٤٣] العظام

وَأنّي إِنْ أُواجِهْ أَلفَ ذِئبٍ سَتُرْعَى حُرْمَتِي وَيُصَانُ ذَامُ [٤٤٤]

يسأل الشَّاعرُ العربَ باستغراب واستنكار هل أنتم العرب الذين يقدّرون الجار ويرعون حق الجِوار كما أوصّاكم بذلك نبيكم؟، وهل يهمكم أمر إخوانكم العرب المسلمين، وهل لديكم إحساس بالأخوة؟، وهل حفظتم حق المسلم على المسلم في حفظ دمه وماله وعرضه؟

والملاحظ أن هذه القصيدة جاءت على البحر الوافر، لأنه بحرٌ مرن "يشتد ويرق كما يحلو للشاعر"[٤٤٥]، وقد ناسب مضمون القصيدة، فالشّاعر في البداية كان منفعلاً وغاضبًا، فلمسنا الشدة في هذا الجزء الأول من القصيدة، وفي الجزء الأخير هدأ الانفعالُ وزالت الحدّة وحلّ محلّها الرِّقّة، فناسب ذلك مع ما جاء في آخر القصيدة من التفاؤل والإشراق.

جاء البيت الأول مصرعاً من أجل افتتاح القصيدة بنغم سلس مؤتلِف، ثم أكمل بالشكل العمودي سبعة عشر بيتاً، وبعدها انتقل إلى هيكل الشِّعر الحرّ في ثماني صفحات حتى ختم به القصيدة قائلاً:

---

[٤٤١] عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م، ص١١١.

[٤٤٢] حميدات، سناء، ٢٠١٨م، إضاءات حول التجربة الأدبية لشاعر الموريتاني ناجي محمد الإمام، استرجعت بتاريخ ٢٠١٨م، من موقع وكالة الرائد الإخبارية، http://mauritania13.com/node/8371.

[٤٤٣] عصَبَةُ الرجل: قومه الذين يتعصبون له، مادة (عصب) ابن منظور، لسان العرب، ج١، ص.٦٠٦

[٤٤٤] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص٨، والذأم: العيب، المرجع السابق، ج١٢، ص٢٢٠، مادة (ذأم)، ويقصد الشاعر انه يصان من اللوم والهجاء والاستنقاص والاستحقار.

[٤٤٥] معروف، نايف، وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ص٨٤.

سَيأْتِي النّصْرُ مِثْلَ الصُّبْحِ

وَعْدُ الْحَقِّ مِنْ رَبِّ السّماواتِ

فَلا تَهِني

نِهَايَةُ كُلِّ طَاغِيةٍ

لصُنَّاع النّهَاياتِ[٤٤٦]

ووزنها على البحر الوافر نفسه بإيقاعه المنتظم، ثم ختمَ قصيدته بالتفاؤلِ بقرب النصر والفرج بإذن الله.

ونلاحظ أيضًا أنّ (السماوات والنهايات) بينهما إيقاعٌ منسجم، حيثُ أعطى الأسطرَ نغماً عذباً.

ولعل انتقال العتوم من الشكل العمودي القديم إلى الشكل الحرّ الحديث؛ لينبه العرب على عدم التزامهم بعاداتهم وتقاليدهم العربية الأصيلة ومنها -إكرام الجار-، فأصبحوا لا يحرك فيهم الجوار والدِّين أي عرق نابض بالأخوة، فلم يبدوا أي حميّة تجاه وطنهم، ولم يهبّوا لنجدته متناسين بذلك (انصر أخاك ظالماً أو مظلوماً) [٤٤٧].

فانتقاله من الشكل العمودي إلى الحرّ يتفق مع حال العرب ومخالفتهم عاداتهم القديمة، وتركهم لها في العصر الحديث؛ لكنه يريد منهم أن يربطوا الحاضر (أشار له بالهيكل الحر) مع تاريخهم القديم الحافل بالوحدة الإسلامية والنصر والتمكين، وقد أشار له (بالهيكل العمودي)، ولم يظهر في هذا المزج أي تنافر، بل بدا التلاؤم وظهر التماسك النصي بين معاني القصيدة في جميع أجزائها.

وفي قصيدة (ملحمة الأقصى) يقول:

عَظُمَتْ فَشَقّتْ في الجَوى الآهاتُ مِنْ أَيْن تَبْدأُ يا تُرى المأْساةُ

مِنْ نَكْبَةٍ؟ من نَكْسَةٍ؟ مِنْ صَمْتِكُمْ وَأَمَامَهُ تَتَقَزّمُ النّكَباتُ

مِنْ طَعْنةٍ في القَلْبِ ظلّ نَزِيفُها بِأُوارِهِ[٤٤٨] تَتَوسّلُ الطّعَناتُ[٤٤٩]

---

[٤٤٦] العتوم، أيمن، طيور القدس، ص١٨.

[٤٤٧] البخاري، أبي عبدالله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، رقم٢٤٤٣، كتاب المظالم، باب أعن أخاك ظالماً أو مظلوماً، ص٥٩١.

[٤٤٨] أُوار الشمس هو شدة حرها، ابن منظور، لسان العرب، مادة (وأر)، ج٤، ص٣٥، ويقصد الشاعر من شدة حرارة الطعنة التي في القلب صارت الطعنات تتوسل وتقول يكفي ما حصل له.

[٤٤٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٣٣.

يتحدث الشاعر عن المصائب التي أصابت الأمة منذ أن حل فيه اليهود على أرض فلسطين، وممّا زاد من وقع المصيبة هو صمت العربِ الذي صار كالخنجر المسموم، الذي طعن الأقصى ومازال ينزف حتى الآن.

وصاغ الشاعر قصيدته على بحر الكامل، لأنّه يريد أن يُلمّ بالقضيةِ الفلسطينية بشكلٍ كامل من خلال هذا البحر الذي كملت أجزاؤه، فنظم ملحمة الأقصى على إيقاعه القوي المؤثر.

جاء البيت الأول مصرعاً من أجلِ إثارةِ العواطف، ولفت الانتباه لما سيقول من خلال النغم المنسجم في مطلع القصيدة، وقد أعطت الجملة الفعلية في البيت الأول النصّ طابع السرد القصصي. ونلاحظ تكرار الاستفهام في هذه الأبيات؛ وذلك للدلالة على التفجع والتهويل والتوبيخ والعتاب.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الهيكل الحرّ ثُمّ يعود إلى الهيكل العمودي، ويستمر بالمزاوجة بين الهيكلين حتى يختم قصيدته بالشكل الحر قائلاً:

سَوْفَ يَأْتِيْهَا مِنَ الظُّلْمَةِ مَخْرَجْ

وَسَتُفْرَجْ

إِنْ يَشَأْ رَبُّكَ ... تُفْرَجْ

وَتَعُودُ الجَنَبَاتُ الخُضْرُ

بِالعَنْبرِ والحنّاءِ واللّيْمُونِ تَأْرَجْ[٤٥٠]

وكعادته ختم قصيدته متفائلاً بالفرج وعودة الحياة الجميلة لفلسطين، ونلاحظ أن العتوم بدأ بالعمودي، ثُمَّ راوح بين التفعيلة والعمودي وانتهى بالتفعيلة، ومع ذلك كانت القصيدة متماسكة لا تنافر بين معانيها، ولا تفكك في مبانيها.

إن بداية العتوم بالعمودي (القديم) دلالة على أنّ القدسَ قديماً كانت ملك لأهلها، ينعمون فيها براحة وسلام، ثم انتقل لهيكل الشعر الحرّ؛ ليدل على تغيّر الحال، فقد حلّ الغاصبون في الأرض وأفسدوها، ثُمَّ انتقل إلى العمودي ثُم عاد إلى الحرِّ أكثر من مرة، وهذا يدل على النضال والثورة ضد المحتلين، وأخيراً يختم قصيدته بالشعر الحر (الحديث)، وكأن الحال استقر حديثاً –من باب التفاؤل، وتمّ التحرر من قيود الاحتلال وطردهم من البلاد.

وفي نهاية وقفتنا على الوزن والقافية وأثرهما في التماسك النصي عند العتوم يمكن أن نوجز ما توصلنا إليه بما يلي:

[٤٥٠]العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص ٤٩.

١- التزم العتوم بالقافية في الشعر العمودي.

٢- ألزم العتوم نفسه في الشعر العمودي بما لا يلزم، حيثُ التزم بحرف قبل الروي في أكثر من قصيدة.

٣- يوجد تناسبٌ بين البحور والموضوعات التي نظم بها القصائد، وهذا أسهم في التماسك النصي في شعر العتوم.

٤- نوّع العتوم في استخدامه للقوافي، فجاءت بعضها مقيدة وبعضها مطلقة.

٥- استخدم العتوم أسلوباً ضعيفاً لعددٍ من خواتيم قصائده الحرة، حيث كرّر فيها المطلع، وقد دفعه إلى ذلك طبيعة الشعر الحرّ المتدفق، إلا أنّه يستدرك أحياناً محاولاً إنهاء قصيدته إنهاء فنياً مقبولاً، من خلال استخدامه لبعض الألفاظ مثل: (انتهيت)، ومثل هذا الختام أسهم في الترابط النصي في القصيدة.

٦- تفاوت العتوم في التزامه بالقافية في الشعر الحرّ، فأحياناً يلتزم بها وأحياناً ينوّع فيها.

٧- اتضح في شعر العتوم أن القوافي لا تحمل الصوت فقط؛ بل تتعدّاه إلى الدِّلالة أيضاً.

٨- ساهمت الموسيقا الداخلية في إضفاء نغمٍ منسجمٍ مع معنى القصيدة.

٩- إنّ نظم العتوم للشعر المزيج أزال الحدود الفاصلة بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة؛ وأكد العتوم عدم نبذه للقديم، حيثُ مازال متمسكاً به وفي نفس الوقت يجاري التطور الحاصل في مجال الشعر، ويواكب العصر الذي يعيش فيه، وقد كان صنيع العتوم في توظيفه يجمع التلاؤم والتآلف بين النوعين مما ساعد على التماسك النصي في القصائد التي وظف فيها هذا النوع.

١٠- يظهر لنا جلياً نزعة العتوم إلى التجريب ومازال في طور التجربة، لأنّه لم يكتب من (الشعر المزيج) إلا قصيدتين فقط من أصل خمسة دواوين.

١١- يتجلّى لنا اقتدار العتوم العروضي، ونزوعه إلى التجديد.

١٢- الشعر المزيج أعطى العتوم إمكانياتٍ موسيقيةٍ، ساعدت على إبراز المعاني والعاطفة.

الفصل الثالث: التماسك النصي على المستوى الدلالي في شعر أيمن العتوم

المبحث الأول: الأبنية الدلالية

المبحث الثاني: العلاقات الدلالية

التماسك النصي على المستوى الدلالي في شعر أيمن العتوم:

قبل الشروع في تلمس التماسك النصي على المستوى الدلالي في شعر أيمن العتوم يحسن بنا أن نبين أهمية المستوى الدلالي، فهو البنية العميقة المسؤولة عن الترابط الدِّلالي للنصّ، وهو العلاقة الخفية التي تربط بين أجزائه، والعلاقة بين التماسك الشكلي والدِّلالي هي علاقة وثيقة متداخلة؛ لكن يعد المستوى الدِّلالي أعمق من المستوى الشكلي؛ لأنَّه يهتم بالبنية التحتية للنصَّ متجاوزاً الشكل الظاهري، ومعتمداً على الترابط المعنوي للنصَّ.

وللمستوى الدِّلالي أهمية كبرى، فلو كانت الجملة صحيحة تركيبياً؛ لكنَّها غير صحيحة من حيث الدِّلالة فلا قيمة لها، فلو قلنا: (طار الفيل) من حيث التركيب صحيحة فعل وفاعل؛ لكنّها غير صحيحة من حيث الدِّلالة فلا يُعتد بها.

" إنَّ الكلمات أو الجمل إنّما هي أسماء سطحية للدِّلالة على مفاهيم وعلاقات تحتية، واستعمال هذه الجمل في الاتصال ينشط هذه المفاهيم، أي يدخل محتواها في المخزون العقلي"[٤٥١]، وإنَّ المستوى الدِّلالي يعمل على بناء نصٍّ مترابط، بحيث يحقِق التواصل المطلوب بين منتج النصّ والمتلقي.

ولا يطلق على كل مجموعة جمل (مترابطة شكلياً) نصاً، إلا إذا كانت مترابطة فيما بينها ترابطاً دلالياً، فعندئذٍ تتحقق النصية.

المبحث الأول: الأبنية الدلالية

البناء الدِّلالي هو الذي يتكون من العلاقات المعنوية التي تربط بين عناصر النصّ، و"حين دخل المعنى ساحة اللسانيات الأمريكية عولج كما لو كان مادّة صوتية صالحة للتجزئة إلى حشد من الوحدات الصغرى" [٤٥٢].

وهذا البناء الدِّلالي ينقسم إلى قسمين؛ البنية الكبرى والبنية الصغرى وسنعرّف بهما قبل الشروع بتلمسهما في شعر أيمن العتوم.

[٤٥١] دي بوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ص١٨٢.
[٤٥٢] المرجع السابق، ص١٧٦.

١-البنية الكبرى:

وتعني "التمثيل الكلي الذي يحدد معنى النص باعتباره عملاً كلياً"[٤٥٣]، "وتُصوّر البنية الكبرى الترابط الكلي ومعنى النص الذي يستقر على مستوى أعلى من مستوى القضايا الفردية"[٤٥٤]، ثم إنَّ "قضية واحدة قد تؤلف بمفردها الأساس الدِّلالي للنص كله" [٤٥٥]، وغالباً تكون هذه القضية هي موضوع النص.

وقد "يوحي هذا بأنَّ البنية الكبرى تطابق موضوع النص"[٤٥٦]، وهذا غير صحيح فهناك فرقٌ بينهما؛ لكنّها تنبني عليه بشكلٍ كبير، وهناك رابطٌ مهم ينبغي أن يربط بين البنية الكبرى والصغرى ألا وهو وحدة المضمون؛ لأنَّ الثانية تؤدي إلى الأولى باللزوم، إذاً فالعلاقة بينهما هي علاقة نسبية.

إنَّ البنية الكبرى في النصّ هي التي تعيدنا إلى محور النصّ، فكلما أخذتنا الموضوعات الجانبية أو الوحدات الفنية بعيداً، أعادتنا البنية الكبرى إلى بؤرة النصّ ومركزه، وحفظتنا من التشتّت والضياع في أرجاء النصّ، وتعطي النص نوعًا من التماسك والانسجام.

٢-البنية الصغرى:

يحتوي النص على بنيات صغرى يتمّ الرّبط بينها حتى تكتمل الصورة، ومن خلالها تظهر لنا البنية الكبرى للنصّ، وهذا يشبه لعبة التركيب فبعد الانتهاء من جمع الأجزاء تظهر لنا الصورة كاملة، لذا تُعدُّ البنية الصغرى مركز الانطلاق؛ للوقوف على البنية الكبرى في النصّ، حيثُ إنَّها سلسلة من القضايا المترابطة دلالياً التي تؤدي إلى البنية الكبرى.

فالبنيات الصغرى في النص تنضوي تحت لواء البنية الكبرى له، وعندها يقوم المتلقي بعملية حذف التفاصيل والتركيز على الأساسيات، حتى يتوصل إلى البنيات الصغرى والكبرى للنصّ.

أولاً: البنية الكبرى والبنيات الصغرى على مستوى القصيدة:

تنضوي تحت البنية الكبرى في كل قصيدة من قصائد العتوم مجموعة من البنيات الصغرى التي تتآزر فيما بينها مكونة البنية الكبرى، ولإيضاح ذلك نقف على قصيدة (**هل أرى وطني**) التي يقول العتوم في مطلعها:

كُن في دمي فالجراحُ الآن تتّسعُ وَأَيقِظِ الحُزن فالأعرابُ قد هجعُوا

---

[٤٥٣] بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص نحو آفاق جديدة، ص١٢٨.
[٤٥٤] مزعل، خالد توفيق، مصطلحا البنية الكبرى والبنية العليا عند فان دايك، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد ١٨، جامعة الكوفة، ٢٠١٦م، ص٣٧٣.
[٤٥٥] المرجع السابق، ص٣٧٥.
[٤٥٦] المرجع السابق، ص٣٨٠.

لعلّ بِالجزعِ موجُوعًا يُسامِرُنا وَلِلمصائِبِ عِند المِلتقى مُتعُ

كُن في دمي يا حبيبَ الله.. يا وطني يا من إليه بِطُهرِ الرُّوح أرتفعُ[٤٥٧]

من خلال القراءة المتأنية للقصيدة كاملة يتضح أنها تضمُّ عددًا من البنيات الصغرى، وتتمثل بالآتي:

١- صمت العرب عن القضية العراقية، ويتّضحُ هذا من أول القصيدة إلى البيت الرابع.

٢- شكوى الشاعر من حال الشعب العراقي المحتل، ويتضح هذا من البيت الخامس حتى البيت الرابع عشر.

٣- تصوير حال العرب اليوم وضعفهم وانهزامهم، وهذا من البيت الخامس عشر إلى البيت العشرين.

٤- صرخة نداء للأمة العربية والإسلامية حتى تنهض من جديد، ويتّضح هذا من البيت الواحد والعشرين إلى آخر القصيدة.

وجميع هذه البِنيات أدّت في موضوعاتها إلى البنية الكبرى، وهي: أمنية الشاعر في أن يرى وطنه محرراً.

وفي قصيدة (أحبك يا وطني) يقول:

يَقُولون عنّي

كَفَرتَ بِحُبّ الوَطَن

ولوّثت طُهرَ الوطن

وَنادَيتَ في الشّعرِ قَتلَ الوَطن

وما عرفوني

وما علِموا أنّني قد طُعِنتُ بِذا الافتِراء

لأنّي أحبُّ بلادي[٤٥٨]

هذه القصيدة تضمُّ عدداً من البِنيات الصغرى، وهي كالآتي:

١- الردَّ على من يتهمه ويشكك في حبه لوطنه، ويتّضح هذا من السطر الأول إلى السطر السّابع عشر.

[٤٥٧] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٨٩.
[٤٥٨] المرجع السابق، ص٤٤.

٢- وضّح العتوم سبب حبه لوطنه؛ لأنَّه مهد طفولته وأحلامه وأكثر من ذلك، ويتّضحُ هذا من السطر الثامن عشر إلى السطر الحادي والثلاثين.

٣- أكد العتوم عدم اكتراثه لما يُقال عنه تجاه وطنه، فيكفيه أنّه ووطنه يعلمون صدقه، ويتّضح هذا من السطر الثاني والثلاثين إلى آخر القصيدة.

ونلحظ وجود التماسك الدِّلالي بين البنيات الصغرى بعضها ببعض، وبين البنيات الصغرى والبنية الكبرى للقصيدة المتمثلة في حب الشاعر لوطنه.

وفي قصيدة (أيا أمي) يقول:

أيا أمي

ويهمي الدمع كالسكين من عيني

ويحرقني

ويطعنني نعي الموت كالسيف

وها أنا مثل أوراق الخريف[٤٥٩]

ضمت هذه القصيدة عدداً من البنيات الصغرى وهي:

١- شكوى الشاعر من حاله ووصف ما حل به بعد رحيل والدته.

٢- مخاطبته والدته وسؤاله عن سبب رحيلها.

٣- حديث الشاعرعن ذكرياته معها وعن آمالها في ابنها فيخبرها أنه حقق ما كانت ترجو.

٤- دعواته لأمه.

٥- أمله بلقياها في جنان الخلد.

وقد أفضت هذه البنيات الصغرى إلى البنية الكبرى وهي: رثاء والدته، فجاءت القصيدة مترابطة متماسكة.

وفي قصيدة (افعلي شيئاً بريئاً) يقول:

[٤٥٩] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٣٦.

بين نهري صمتِنا

يقتل هذا الحب يا ميسون

قولي أي شيء أي شيء لاغتيالي

حركي طرفك نحوي

أرسليني في متاهات خيالي[٤٦٠]

البنيات الصغرى لهذه القصيدة:

١- طلب العتوم من محبوبته إحداث أي ردة فعل.
٢- وصف ما يحسه من لهيب الحب.
٣- تكراره لطلبه أن تصدر أي ردة فعل تجاهه.
٤- عرض ما حلّ به جراء صمتها فقد مات من طول الانتظار.

تظافرت البنيات الصغرى وترابطت فيما بينهما مكونة البنية الكبرى وهي استجداء العتوم لمحبوبته ميسون، مما أدى إلى الترابط النصي في القصيدة.

ثانياً: البنية الكبرى والبنيات الصغرى على مستوى الديوان:

سنسلط الضوء على دواوين العتوم لتلمس التماسك النصي بين بنياتها الكبرى وما تحويه من بنيات صغرى، ففي ديوان العتوم (**الزنابق**) نجد أنه ضم عددٌ من القصائد وعند تأمل عناوين هذه القصائد سنجد أنّ هذه المفردات: (حبيبتي، الحزن، المكان، الجراح، المحبة، زهرة، باكية، عينيك، الحبيبة، الليل، العذل، الذكرى، العودة، الشوق، الأنّات، الترقب) يضمها حقلٌ دِلالي واحد وهو العشق.

كما نلحظ أنّ جميع قصائد الديوان هي قصائد غزلية، فقد ترابطت هذه القصائد ممثلة بالبنيات الصغرى، حيثُ أفضت جميعها إلى البنية الكبرى للديوان الذي دل عليه العنوان: (الزنابق) وهي ورود جميلة، وهو ما فسّر سبب اختيار الشاعر لهذا

[٤٦٠] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٧٥.

العنوان كونه مرتبطًا بالبنية الكبرى للديوان، التي تتمثل في: (الحب، وتحديداً حبه لميسون)، إذ إنّ الوردَ مرتبطٌ بالحب والعشق والغرام، فقد أعطى للمتلقي المعنى العام للديوان.

وتبيّن لنا من خلال دراسة هذه الديوان أنَّ تجربة الشاعر في الحب حقيقية، وإحساسه صادق، فلم يضم ديوانه أسماء نساء غير (ميسون)، فحصر مشاعره لواحدة فقط أحبها من أعماقه.

وكتب العتوم في ديوانه (**طيور القدس**) عدداً من القصائد، منها: (العرب) وكأنَّه يبحث عنهم فلم يجدهم، و(عاشقان) يقصد به قبة الصخرة والبدر كناية عن الظلام الذي يخيم على فلسطين نتيجة الاحتلال، وكذلك (الشوق) فهو مشتاق لرؤية بلاده محرره، وأيضًا (السنديانة) رمز لكل امرأة فلسطينية أبيّه، و(الشهداء) ضحايا الاحتلال، و(وعد اللظى) يشير فيه إلى وعد بلفور، و(غزة، الثوار) يشير إلى المقاومة، وأيضًا (طيور القدس) يقصد به أهل فلسطين مهما هاجروا هرباً من الاحتلال سيعودون لوطنهم، وكذلك (عبق التراب) إذ يشير فيه إلى الحنين للوطن، و(والضحى) يشير إلى الانتهاء القريب لليل الحزن، وأما (العز، الخيول، الرايات، السراج، المقاومة، الهدم، النصر) فكلها تنتمي لحقل دلالي واحد وهو الحرب.

ونلحظ أنَّ جميع هذه القصائد التي ضمها الديوان هي قصائد قيلت في القدس، حيثُ ترابطت هذه القصائد ممثلة البنيات الصغرى، التي أفضت بدورها إلى البنية الكبرى، وقد دلَّ عليها العنوان: (طيور القدس)، ويرجع اختيار الشاعر لهذا العنوان لارتباطه الوثيق بالبنية الكبرى للديوان وهي (الشعب الفلسطيني)، فالطيور من صفاتها الهجرة حينما لا يناسبها الجو، ثُم ما تلبث أن تعود بعد ذلك، وكذلك بعض الفلسطينيين الذين هاجروا من بلادهم رغماً عنهم حينما ضيّق عليهم المحتل، لكنّهم سيعودون لا محاله يوماً ما، والقدس رمزٌ لدولة فلسطين، وهذا أعطى للمتلقي المعنى العام للديوان.

وفي ديوان العتوم (**نبوءات الجائعين**) عدد من القصائد التي كتبها العتوم في السجون التي عاش فيها أياماً مريرة مليئة بالألم والقهر والظلم، لذا غلب على الديوان طابع الحزن، وجاءت هذه القصائد مزيجاً من القصائد السياسية الثائرة مثل: (نبوءات الجائعين، قانون الصوت الواحد، دور الشريفة، النائبة، مجلس اللمة، أساس الملك، أمر شخصي، دمانا عند رب العرش أغلى، المتماسك، نحن من أوجاعنا لا نتألم، مقبرة الأحياء)، وقصائد الشوق والحنين لوالدته وهي: (لنا صبح نؤمله، في طريق المؤمنين، غداً سأعود، أحن إليك، يا ليلة العيد، يامن لها تأوي الطيور)، وقصائد غزل في محبوبته ميسون وهي: (كتبت فوق جدار السجن أهواك، ويبقى العطر بعد الياسمين، الحزن المقدس، مرابع الأحباب، شكراً لمن تسعى لحتفي)، وقصائد في حب الوطن(عشيات لا تنتهي، مشاعر في هوى الأردن، في صحة الوطن الكبير، بلادي سر مأساتي، روحي لأجلك، قيدي من الصمت، كلانا راهن فيما يراه، يا وادي النيل)، وقصيدة في أصدقائه(وهل يرحل الحزن عني)، وقصيدة صوفية(السراج الخابي).

والديوان كما يظهر من هذه العناوين خلاصة التجربة الشخصية التي عاشها العتوم في السجن فالألم والمعاناة والشوق والحنين وخيبة الأمل هذه المعاني تتردد في الديوان.

إذاً فالبنية الكبرى: تجربة العتوم في سجون الأردن.

والبنيات الصغرى: الثورة وإنشاد الحرية، والشوق والحنين لوالدته، والغزل في محبوبته، وحب الوطن، وصوفية جاءت نتيجة الخلوة بالنفس في السجن والتفكير العميق الذي أدى إلى التأمل الدقيق والإبحار في الذات.

وقد ظهر لنا الترابط والتماسك النصي بين قصائد هذا الديوان فقد ضمت بنيات صغرى أدت بدورها إلى البنية الكبرى.

ضم ديوان العتوم (**قلبي عليك حبيبتي**) عدداً من القصائد منها ما يعبر فيها عن ألم وجرح وطنه والوطن العربي وهي: (أنا الغريب، أحبك يا وطني، هل أرى وطني، لعينيك، لحبيبتي وطن، دفاتر الحب، احتفالية الموت، قمصان الشعب، دين العاشقين، قلبي عليك حبيبتي، صرخة في الوادي المقدس، حمدان)، ومنها ما يعبر فيها عن حبه لوالدته ومحبوبته ميسون (أيا أمي، من أين تنطلق الطيور، أميرة الورد، الأوتار، قالت لها)، ومنها ما يبثها لأصحابه (ولست تبالي، حكاية الريح، أحرفي مخنوقة، أوقدت شموعكم)، ومنها قصائد صوفية (نصفان، ألا يا كعبة الرحمن، الحلاج)، وقصيدة مليئة بالاعتزاز بالذات (سلام على).

فالبنية الكبرى لهذا الديوان: وصف حال الأمة الإسلامية.

والبنيات الصغرى: الاعتداد بالذات، التصوف، الحب، الأصحاب، الوطن.

نلاحظ أن العتوم انطلق من اهتماماته الشخصية وهي خواطره وفلسفته الشخصية ثم حبه لأمه ومحبوبته وأصحابه، ثم وطنه، وثم اهتمامه بالعرب والأمة الإسلامية والوطن العربي.

وفي عنوان هذا الديوان (قلبي عليك حبيبتي) محبوبته هي أمه وهي ميسون وهو وطنه فمحبوبته كل ذلك جميعاً فقد امتزج الحب في صدره حتى أصبح حباً واحداً.

فيظهر لنا التدرج المنطقي في البنيات الصغرى التي أدت إلى البنية الكبرى لهذا الديوان، مما أحدث ترابطاً وتماسكاً جلياً بين قصائد هذا الديوان.

وفي ديوان العتوم (**خذني إلى المسجد الأقصى**) تدور قصائد الديوان حول الثورة والشكوى وبيان القدسية وشحذ الهمم والأمل.

فالبنية الكبرى: تحرير المسجد الأقصى.

والبنيات الصغرى: الثورة على المحتلين ورفض دعوى السلام، والشكوى من حال فلسطين وبعض الدول العربية، وبيان قدسية المسجد الأقصى، مع شحذ الهمم للدفاع عن الوطن والأمل بالتحرير.

وهكذا يتجلى لنا اهتمام العتوم بالترابط النصي على مستوى الديوان.

ومن خلال ما سبق تبين لنا ما يأتي:

- يهتم المستوى الدِّلالي بالمضمون الدِّلالي للنصّ، ومدى ترابط عناصره معنوياً وفق السياق.
- تتألف قصائد العتوم من سلسلة من القضايا – مكونةً البنيات الصغرى –، التي تؤدي بدورها إلى البنية الكبرى؛ مما أدى إلى ترابط القصيدة.
- اتضح في شعر العتوم أنَّ البنيات الصغرى والبنية الكبرى في مجموعهما يكونان موضوع الخطاب.
- تُعدُّ قصائد العتوم نموذجاً للنصوص الشعرية المترابطة دلالياً؛ نظرًا لتلاحمها الدِّلالي الذي كوّن صورة متكاملة للنص (قصيدةً)، أو للنِّصوص (ديواناً).

المبحث الثاني: العلاقات الدلالية

إن العلاقات التي تربط بين الجمل في النصّ تنقسم إلى قسمين:

١- علاقات شكلية، أي أن أدواتها واضحة في النص وقد تطرّقنا لها في الفصل الثاني من هذا البحث.
٢- علاقات مضمونية ذات "طبيعة تجريدية تجعله أكبر سعة من سابقه وأكثر صعوبة" [٤٦١]، وهذه العلاقات هي التي سنتناولها في هذا المبحث.

فنقول إنَّ أي قصيدة بصفتها نصّاً متماسكاً تخضع لنظامٍ عميق من العلاقات الدِّلالية، التي تربط بين أجزائها، وتقوم هذه العلاقات على ربط السّابق باللّاحق معطيةً النص شيئاً من المنطقية، ومن هذه العلاقات: علاقة الإجمال والتفصيل، علاقة التضاد، علاقة السببية، وسنقف على كل علاقة بشيء من التفصيل، مبتدئين بعلاقة الإجمال والتفصيل.

[٤٦١] مزعل، خالد توفيق، مصطلحا البنية الكبرى والبنية العليا عند فان دايك، ص٣٧٩.

أولاً: علاقة الإجمال والتفصيل:

وتعني إيراد المعنى باقتضاب، ثم تفصيله أو تفسيره، والإجمال هو أداء المعنى باختصار وإيجاز، والمجمل هو "ما لم تتضح دلالته"[٤٦٢]، أمّا التفصيل هو الذي يوضح الدلالة[٤٦٣]، ويمثل تفصيل المجمل "دوران المعاني وتكرارها؛ لتثبيتها في الذهن فمرة بالإجمال ومرة بالتفصيل"[٤٦٤].

وسنقوم برصد علاقة الإجمال والتفصيل ودورها في التماسك النصي في شعر العتوم في ضوء

قصيدة (سلام على):

وقبل أن ندخل في صلب القصيدة، نلحظ أنّ الشاعر أجمل النصّ الشعري في هذا العنوان، فالعنوان ما هو إلّا إجمالٌ لمحتواها، وما بعده هو التفصيل لهذا الإجمال.

ويظهر من هذا العنوان أنَّ القصيدة هي سلام من الشاعر، لكن هذا السلام على من؟

وحوى هذا العنوان مضمون القصيدة كاملة: (إلقاء التحية) في اختزال كبير.

فالعنوان هو العتبة الأولى للولوج إلى النصّ، وقد اقتصر على كلمة وحرف واختزل فيها المعنى الذي يدور حوله النص من باب التشويق، وجذب المتلقي لقراءة القصيدة.

وأيضًا اعتمد العتوم في هذا العنوان على الحذف، وتقدير المحذوف محدّد، وهم الأشخاص الذين ذكر أسماءهم في القصيدة.

ويوجد في النص إجمال آخر مرتبط بالإجمالِ الأوّل، ويليه تفصيل له، مثل قوله:

سلامٌ على المتنبي

تمنّى يَعيشَ قليلاً بعصرٍ كعصري

لأُسمِعَهُ بعضَ ألحانِ شعري

ومات

ولم تعرفِ الخيلُ والليلُ والسيفُ والرمحُ

---

[٤٦٢] السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مصطفى شيخ مصطفى، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٨م، ص٤٥٨.
[٤٦٣] انظر، جدرة، يمينة، الاتساق النصي في الخطاب الأدبي، قصة الطائر الذي نسي ريشه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠١٤م، ص٤٦.
[٤٦٤] الشاعر، صالح عبد العظيم، النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصية – شعر الجواهري نموذجاً-، ط١، دار الحكمة، ٢٠١٣م، ص١٨١.

سِرّاً لديهِ

فجاءت لِتعرفَ سِراً لديّا[٤٦٥]

جاء السطر الأول مُجْملاً وجاءت الأسطر التي تليه مُفصّلةً له، فلقد ألقى الشاعر التحية على المتنبي، ثُمَّ وضح السبب؛ لأنّ المتنبي تمنَّى أن يسمع ولو بعض قصائد العتوم، ثُمَّ يذكّرنا ببيت المتنبي الشهير ويناقضه بأنّ ما قاله لم يعرفه بل جاءت (الخيل والليل والسيف والرمح) لتعرف سرّ العتوم، ونلمس هنا ثقة الشاعر بنفسه واعتداده بذاته الشاعرة، حيث يقارن نفسه بشاعر كبير كالمتنبي ويرجح كفة شعره، ولعل صفة الغرور في شعر المتنبي راقت له وأراد أن يتمثّلها في شعره.

ثم يقول:

سلامٌ على ظُلُماتِ المعرّي

سلامٌ عليهِ تمنّى ليَ العيشَ

قبلَ امرئِ القيس

حتّى أحُوز بِغفرانِهِ جنةً ومكاناً عليّا[٤٦٦]

السطر الأول مجمل وما بعده جاء تفصيل له، هنا ألقى التحية على المعرّي؛ لأنَّه تمنى لو كان العتوم موجوداً قبل أن يكتب رسالته الشهيرة (الغفران)، حتى يكون العتوم جزءًا منها، وتحديداً من الشعراء الذين التقى بهم في الجنة لا النّار مثل امرئ القيس، فالعتوم يرى نفسه في مصاف مشاهير الشعر في الأدب العربي.

إن التفصيل نفسه (نص القصيدة) حوى جملاً مجملة تمَّ تفصيلها بواسطة الجمل اللاحقة.

ويقول:

سلامٌ على قيسِ لُبنى ... كُثيرِ عزّة ... أبناءِ عُذرةَ

مجنونِ ليلى ... جميلِ بثينة

عنترِ عبلة ... توبةِ ليلى ... عروةَ

[٤٦٥] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٢٦.
[٤٦٦] المرجع السابق، ص٢٦، ٢٧.

والآخرون

تمنّوا يروني أُذِيبُ حُرُوفَ الغرامِ على شفتيّا

وأسقيهُمُ خمرةَ الحبّ تسبي الجَوَى

من يديّا

وماتُوا جميعاً

ولم تتحقّق أمانيهُمُ

فانثَنَوا ينحبون عليّا[٤٦٧]

جاءت الأسطر الأربعة الأولى مجملة وما بعدها جاء مُفصّلاً لها، فالشاعر يلقي التحية على عدد من الشعراء، والرَّابط بينهم هو شعر الغزل، وذلك من أجل أن يبيّن تفوقه الشعري عليهم، وهذا يعكس الثقة بالنفس والاعتداد بالذات الشاعرة كما جاءت في الأسطر السابقة.

إن الأسطر الثلاثة الأولى جاءت متعلقة بما بعدها تعلقاً دلالياً واضحاً، حيث ذكر في الأبيات التي تليها الحب والغرام، وهو مرتبط بأسماء هؤلاء الشعراء.

وفي قصيدة (نزه تراب القدس) يقول:

أين السلامُ؟ وكل يومٍ غارةٌ ناءَت بوصفِ عظيمِها الأَرزاءُ

أين السلامُ؟ وكل يومٍ جبهةٌ ومجازرٌ وقذائفٌ شعواءُ

أين السلامُ؟ وفي الحروب نساؤُنا مقتولةٌ ويتيمةٌ ثكلاءُ[٤٦٨]

نجد أنّ الجملة الاستفهامية (أين السلام؟) تتصدر كل بيت، ويأتي جوابها مفصلاً ما كان مجملاً في السؤال، يتساءل الشاعر حينها عن مكان السلام الذي تتحدثون عنه، فلا يوجد في الواقع إلا مشاهد الحرب، التي لا تمت للسلام بصلة، لقد حققت علاقة الإجمال والتفصيل الترابط بين أبيات القصيدة.

[٤٦٧] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٢٧.
[٤٦٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١٠٥.

ونقف على مثال آخر نتلمس ظاهرة علاقة الإجمال والتفصيل ففي قصيدة (يا قلعة العز)، نلحظ أنَّ العنوان جاء مُجملاً وتفصيل هذا الإجمال هو نصّ القصيدة، فما هي القلعة التي نعتها بقلعة العز؟

يقول العتوم في مطلع هذه القصيدة:

يا قلعةَ العزّ يا عَجلُونُ يا حُلُماً على جناحِ صلاحِ الدين يستندُ

قد شاء أن يحميَ الأقصى ويحمِلهُ فقال كُوني فكان المدُّ والمدَدُ[٤٦٩]

يا قلعةً سكنَ التاريخُ أضلُعها وخطّها بِالقنا الخطّيّةِ الأسدُ

إني كتبتُ على ساجي حجارتها أنا ابن عجلُون من باهَت بمن صمدوا[٤٧٠]

عرفنا أنّ المقصود بالعنوان هي قلعة عجلون، وهي القلعة التي أمر صلاح الدين ببنائها؛ لمنع انتشار القوات الصليبية، وتقع عجلون في الأردن وتطل على فلسطين.

ويظهر لنا اهتمام العتوم بالعنوان، فجاء مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمضمون القصيدة، إذ إنّ السطر الأول جاء مجملاً وما بعده مفصّلًا، حيث ذكر القلعة وصلاح الدين، ثُم بدأ بعدها يفصل ويشرح قرار صلاح الدين في استعادة فلسطين، ومن آثار هذا البطل قلعة عجلون التي مازالت باقية وصامدة حتى يومنا هذا.

وهكذا أجمل العتوم هذه المعاني في جملة واحدة وهي: (العنوان)، ثُم فصلها تفصيلاً ساعد على ترابط الأفكار في النص.

والعتوم في سائر قصائده يسير على هذا المنوال، ومن خلال الأمثلة السابقة يمكن أن نخرج ببعض الملاحظات التي نلخصها بما يلي:

- يوجد علاقة دلالية وثيقة تربط بين المجمل والمفصل، فكلاهما يحتويان على مضمون واحد؛ لكن باقتضابٍ في الأول، وبتوسعٍ وتفصيلٍ في الثاني.
- تبين لنا دور هذه العلاقة في تحقيق التماسك النصّي في شعر العتوم.
- اتضح أنَّ الإجمال نوع من الاقتصاد اللُّغوي.
- جاء العنوان محيلاً إلى النصّ وفي الوقت نفسه يحتويه.
- أجاد العتوم في توظيف العنوان، فجاء مرتبطاً بمضمون القصيدة، مما أدّى إلى التماسك النصي.

[٤٦٩] مبالغة غير مقبولة نهائياً من الشاعر حيث أسند كن فيكون لصلاح الدين.
[٤٧٠] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى ص١٢٠.

- نجدُ في ثنايا التفصيل وفي مضمون القصيدة إجمالًا، ويليه تفصيل له.
- إن علاقة الإجمال والتفصيل جعلتنا ندرك كيف تترابط أجزاء النص وكان وقوفنا عليها مظهراً براعة العتوم في إخراج قصائده ببناء فني متكاملٍ متماسكٍ.

ثانياً: علاقة التضاد:

التضاد هو "نوع من العلاقة بين المعاني بل ربما كانت أقرب إلى الذهن من أية علاقة أخرى، فبمجرد ذكر معنى من المعاني يدعو ضد هذا المعنى إلى الذهن"[٤٧١].

فالتضاد هو نوع من العلاقات الرابطة بين أجزاء القصيدة، وهو من الوسائل المهمة في توليد الصراع، وتجسيد التعارض في النص الذي يصور الواقع، وهذه العلاقة تنتج لدى المتلقي أثراً نفسياً مناقضاً لأثر الجانب الآخر منها، ويقود التضاد إلى التوازن والتباين بين أجزاء النص.

ولبيان دور هذه العلاقة في القصيدة سنأخذ قصيدة (أميرة الورد)، حيث يستهلها الشاعر بقوله:

أميرةَ الوردِ إن الوردَ أشقانِي فسامريني تُمِيتِي نِصفَ أحزانِي[٤٧٢]

إن الورد دائماً مرتبطٌ بالفرح والسعادة، لكن الشاعر في هذا البيت ربط بين ضدين وهما الورد والشقاء؛ لأنّه يرى أنّ الورد مصدر لشقائه فهو يذكره بمحبوبته التي لم يرها منذ زمنٍ بعيد.

ومع أنَّ هذه العلاقة تقوم على التناقض بين عناصرها، إلَّا أنّ لها دوراً كبيراً في تحقيق الترابط في هذا البيت.

ثم يثني عليها قائلاً:

فتّانةُ الحُسنِ من سُكرٍ ومن وَلَه سِحرُ الخليّين من إنسٍ ومن جانِ[٤٧٣]

فالإنس والجان بينهما علاقة تضاد، والواو تدل على مطلق الجمع، إذ أظهر التقابل بين هاتين المفردتين، وأثبتت الواو أنّ هذه العلاقة الضدية فيها انسجام وتوافق، ولقد جمع بينهما العتوم للدلالة على شمول من فتنوا بجمالها.

[٤٧١] عمر، تجاني، بين مفهوم التضاد والطباق عند اللغويين والبلاغيين، مجلة الدراسات اللغوية، العدد١١، جامعة إبراهيم بدماصي، نيجيريا، ٢٠١٤م، ص٢٢.
[٤٧٢] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٢١.
[٤٧٣] المرجع السابق، ص٢١.

ثم يقول:

فلتهنئي بي، فما سامرتُ بائسةً إلا استعادت بشعري قَلبَ نيسانِ[٤٧٤]

فالهناء بالطبع ضد البؤس وقد جمع العتوم بين لفظتين متناقضتين تنتميان لحقلين متضادين، حقل السّعادة وحقل الحزن؛ ليبرز التحول الذي حدث لمحبوبته، وليظهر بجلاء أثر شعره المرهف المؤثر في النفوس.

ويكمل فيقول:

وقد تصعّرُ خدّاً قبلَ تسمعُني فإن تَسمع تهاوى بين أحضاني[٤٧٥]

إنَّ الرابط بين الشطر الأول والشطر الثاني هو علاقة التضاد المعنوية، فشتان بين من يصعّر خده ولا يستمع، وبين من يستمع ويتهاوى، حيثُ أراد الشاعر من هذه الصورة المتضادة إظهار الأثر العظيم لشعره على محبوبته، وقد جسّد هذا الأثر بالصورة المكتنزة بجملة (تهاوى بين أحضاني).

ثم يقول:

فيا قديماً من الأحزانِ يسكُنُني قد آن تغمُرُنِي قيْناتُ جذْلانِ[٤٧٦]

يتميز التضاد ين الحزن والفرح بالتقابل والتنافر، فالشاعر يخاطب أحزانه التي طالما سكنت جوانحه مبدياً رغبته في فتح صفحة جديدة مليئة بالفرح والتفاؤل.

إن الصراع هنا واسع جداً فهو صراع بين الحاضر والماضي، وقد جسدت علاقة التضاد هذا الصراع، فكان التضاد هو المكون للبنية الدِّلالية في هذه القصيدة.

وفي قصيدة (للقدس غنيت الحروف) يقول:

بالصانعين من الهزيمة نَصرَنا والسائِرينَ على هُدى العُميانِ[٤٧٧]

ثم يقول:

[٤٧٤] العتوم، أيمن، قلبي عليك حبيبتي، ص٢٢.
[٤٧٥] المرجع السابق.
[٤٧٦] المرجع السابق، ص٢٤.
[٤٧٧] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٦٠.

أنا لستُ أنسى كيف يُوصمُ ذُلُنا عزّاً وكل مقاتلٍ بجبانِ[٤٧٨]

ربط العتوم بين متضادين وهما: (الهزيمة والنصر)، و(الذل والعز)، مع أنّ الهزيمة مرتبطة بالذل، والنّصر مرتبط بالعز؛ لكنّ العتوم جمع بينهما ليبين اهتمامه بهذا التناقض الذي يحصل في الواقع العربي.

ويكمل فيقول:

هم خوّنوك وأنت أشرفُ خائنٍ وأعفُّهم في الذّلّ والكفرانِ[٤٧٩]

ويتحدث الشاعر هنا عمن رضوا بالسلام مع اليهود، فوصفهم بأنّهم أشرف الخونة، وعلاقة التضاد بين الشرف والخيانة تعري الموقف، وتظهر حقيقة من خانوا البلاد.

ويبرز العتوم بالاستفهام الإنكاري القائم على التضاد موقف أولئك المتطفلين الذين رضو بالسلام قائلاً:

من ليس يمتلكُ البلادَ فهل لهُ حقُّ التنازلِ عن ثراها القاني؟![٤٨٠]

إن الشاعر يقف متعجباً من هؤلاء الذين أعطوا أنفسهم الحق في بيع أرض لا يمتلكونها!

وحضرت في هذه القصيدة قيم يرفضها الشاعر ويعترض عليها، وغابت أخرى في–الواقع– كان قد ابتغاها، فقد حضرت الهزيمة وغاب النصر، وحضر الذل وغاب العز، وحضرت الخيانة وغابت الأمانة والشرف، وحضر التنازل وغاب الامتلاك.

لقد أبرزت هذه الثنائية (الاعتراض والابتغاء) موقف الشاعر القوي الرَّافض لفكرة السلام مع اليهود، ورغبته في تحرير فلسطين وطرد المحتلين؛ لينعم أهلها بالأمن والأمان وهذا هو غاية مبتغاه.

وفي قصيدة (أنفقت عمري في هواك) يقول:

فأنا أقاسي غربةً في موطني وطني لهم وأنا بلا أوطانِ[٤٨١]

القصيدة تتحدّث عن الغربة في الوطن، وقد ربط الشاعر بينهما؛ ليبين لنا إحساسه الذي يشعر به وهو في موطنه، والسبب في هذا الإحساس هو فقدان الشاعر للأمان في بلاده، وهذه العلاقة الضدية ناتجة عن اهتمام العتوم بالتنافر في الواقع، فهذا التضاد بلغ قمة التناقض بين (الوطن والغربة)، حتى يوضح الشاعر الأمر بدقة وتوسع.

[٤٧٨] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٦٠.
[٤٧٩] المرجع السابق، ص٦١.
[٤٨٠] المرجع السابق، ص٦٢.
[٤٨١] المرجع السابق، ص٩٨.

ثم يقول:

ما كنت أحسبني أعيشُ لكي أرى هذه البلادَ تُباع بالمجّانِ[٤٨٢]

بين البيع والمجان علاقة ضدية، فالأول له ثمن أما الثانية فبلا ثمن، وهذا يذكرنا ببيت محمد عبدالرحمن المقرن [٤٨٣]،

باع الثمين بلا ثمن وغفى هناك بلا وطن

حيثُ ربط العتوم بين الضدين؛ ليبين أنَّ من رضوا بالسلام لم يعبأوا لأمر هذه البلاد، فلا قيمة لها عندهم من أجل ذلك باعوها بلا ثمن، إن الشاعر يرفض الواقع ويؤلمه ما يحدث في وطنه، وقد شكلت العلاقة الضدية في القصيدة جواً درامياً يعكس الواقع المؤلم المقيت.

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن علاقة التضاد في شعر العتوم اتسمت بما يلي:

- مع أنّ علاقة التضاد تقوم على التناقض، إلا أنَّ لها دوراً هاماً في المساهمة في تحقيق الترابط النصي في شعر العتوم.
- عكست العلاقة الضدية ما يزخر به الواقع من صراع وتناقضات، رصدتها ريشة العتوم بدقة.
- هذه العلاقة الضدية هي انعكاس لروح الشاعر أيمن العتوم المتقلبة بين الألم والأمل والطموح والإحباط.
- بدا الانسجام بين عناصر العلاقة الضدية من خلال موقف العتوم، وهو يمارس الاعتراض من جهة ويقابله بالابتغاء من جهة أخرى.

ثالثاً: علاقة السببية:

هي علاقة بين موقفين أحدهما هيأ لوقوع الموقف الثاني، فيكون أحدهما سبب والآخر نتيجة، حيثُ إنَّها علاقة عقلية دلالية تربط بين بعض الجمل في النصّ، فتساهم في ترابطه، "فالعلاقة التي تربط شيئاً بآخر تسمى علاقة سببية"[٤٨٤].

إنَّ أي نص يضم حدثاً أو مجموعة أحداث لا يمكن لنا معرفة دلالتها إلا بالعودة إلى ما قبلها، فالسابق سبب في وقوع اللاحق، وتسمى هذه العلاقة بالسببية.

وتأتي هذه العلاقة في النص لتظهر سبب وقوع الأحداث، وهذا يؤدي إلى التماسك النصي.

---

[٤٨٢] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص٩٩.

[٤٨٣] شاعر سعودي معاصر وأستاذ في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، والبيت من موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي، استرجعت بتاريخ ٢٠١٩م، http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=85974&r=&rc=4.

[٤٨٤] سلمان، بشار داود، السببية مفهومها ودلالة النصوص القرآنية عليها، مجلة كلية العلوم الإسلامية، المجلد الخامس، العدد التاسع، جامعة الموصل، ٢٠١١م، ص١٣٦.

سنتناول مدى توظيف العتوم لهذه العلاقة في قصائده، وما الدور الذي قامت به في النص، وسنأخذ قصيدة (زهرة الدحنون) التي يقول فيها:

هَيَّجْتِ أَشْوَاقِي وَزِدْتِ شُجُونِي وَقَتَلْتِنِي يَا زَهْرَةَ الدَّحْنُونِ

وَسَكَبْتِ بَيْنَ جَوَانِحِي ذِكْرَى الهَوَى فَعَمِيْتُ مِنْ دَمْعٍ جَرَى بِجُفُونِي

فِي هَذِهِ الأَرْضِ الطَّهُورَةِ كَانَ لِي حُبٌّ وَذُقْتُ عَلَى ثَرَاكِ مَنُونِي[٤٨٥]

ما السبب في هيجان أشواق الشاعر وشجونه، وما سبب قتله وإثارة ذكريات الهوى لديه، إنّها (زهرة الدحنون) التي شاهدها دون سابق توقع منه، فانهمر دمع أعمى عينه.

إن العلاقة بين زهرة الدحنون وبين ما حدث للشاعر علاقةٌ سببية، استطاع من خلالها إيصال المضمون بصورة جلية، حيث صورت لنا العلاقة بين وقفة الشاعر مقابل الزهرة، والمشاعر التي اختلجت صدره فجأة عندما نظر إليها.

استعانت العلاقة السببية هنا بتكرار حرف العطف (و)، الذي دلّ على أنَّ كل هذه المشاعر جاءت مشتركة ومختلطة ومتداخله في نفس الشاعر، وكأنّها إعصار جاء فجأة وقلب كيانه.

ثم يقول:

مَا زِلْتُ أَنْتَظِرُ المغِيبَ كَعَادَتِي وَأَمرُّ بَيْنَ مَرَابِعِ النَّسْرِينِ

وَأُمَنّقُ الشّعْرَ الذي سَأَقُولُهُ لَكِ فِي دَفَاتِرِ عَاشِقٍ مَحْزُونِ

وَأَقُولُ سَوْفَ تَجِيْءُ بَعْدَ هُنَيْهَةٍ ظَنّاً وَمَا كذَّبْتُ فِيكِ ظُنُونِي[٤٨٦]

ما الذي جعله ينتظر المغيب ويمر بين مرابع النسرين وينمق قصائده؟ إنّه الأمل بقدوم محبوبته، فلجأ العتوم إلى هذه العلاقة؛ ليبرر سبب قيامه بهذه الأفعال، فالعلاقة السببية هي علاقة منطقية تربط بين المعاني.

وكذلك جاءت الأفعال المضارعة (أنتظر، أمر، أنمق، أقول) دالةً على أنَّ أمل الشاعر بلقاء محبوبته لم ينطفئ، بل ما زال متوقداً حتى الآن، فهذا الارتباط بين السبب والنتيجة هو ارتباطٌ ضروري لازم، إذ لا يوجد سبب دون مسبب له.

[٤٨٥] العتوم، أيمن، الزنابق، ص٣٧.
[٤٨٦] المرجع السابق، ص٣٨.

وفي قصيدة (شعلة الحزن) يقول:

وَقَفْتُ دُونَكَ مِنْ جِيلَينِ خاشِعَةً رُوحِي وَيَعْمُرُنِي صَمْتٌ وَإِخباتُ

لَعلّني لمْ أَجِدْ حَرفًا فَيُسعِفَني فَاعْذرْ إِذا اخْتَنَقَتْ فِي الصّدرِ أبْياتُ[٤٨٧]

يخاطب الشاعر في هذه القصيدة الجندي الأردني أحمد الدّقامسة، الذي قَتَل عددًا من اليهوديات؛ انتصارًا لدينه، فقد كنّ يسخرن ويهزأن به أثناء صلاته.

وما الذي جعل الشاعر يقف صامتاً لسنين طويلة لم يكتب قصيدةً في أحمد، لعلّ الحروف لم تسعفه فلم يجد شيئاً يليق بهذا البطل، فسبب صمت الشاعر الطويل هو مكانة هذا البطل في نفس الشاعر، مما جعله يحتار ماذا يكتب له.

العلاقة السببية في هذه الأبيات ربطت بعناصر شكلية: (لعل، إذا)، التي أضافت لهذه العلاقة التعليل والشرط.

ثم يقول:

مِنْ نِصْفِ قَرْنٍ حَماماتٌ نُدَلِّلُها حَتَّى تَبِيْضَ وَمَا بَاضَتْ حَماماتُ

وَأَلْفُ غُصْنٍ مِنَ الزَّيْتُونِ نَزْرَعُهُ فَلَمْ يُزَيَّتْ وَلا اسْرَائِيلَ زِيتاتُ[٤٨٨]

فسبب تربية الحمام وزراعة الزيتون هو من أجل الخروج بنتيجة، ويقصد بذلك رمز السلام، وهو الحمامة التي تحمل غصن الزيتون، فلقد وُضِعَ من أجل تحقيق السلام، لكن لم نجد أي سلام فمازال الغاصبون يقتلون ويعتدون حتى يومنا هذا.

إنّ كل سبب أو فعل يؤدي إلى نتيجة باستثناء رمز السلام فلم نرَ منه أي نتيجة، وفي قوله: (حمامات، ألف غصن)؛ إشارةً إلى أنّ الفلسطينيين لم يقدموا حمامة واحدة وغصناً واحداً كما جاء في الرمز، بل ألف غصن وحمامات كثيرة؛ رغبة منهم في العيش بأمن وأمان، ومع ذلك لم يجدوا من السلام إلا اسمه فقط، فلا جدوى مع المحتل إلّا السلاح لا السلام.

ونلاحظ أنّ الشاعر كرر كلمة (حمامات) و(يزيت)؛ للتأكيد على الدلالات التي أراد الشاعر إبرازها، وهي من أهم المقاصد في هذه القصيدة، ويظهر لنا استعانة العلاقة السببية بعناصر شكلية: (حتى، الفاء)، إذ ربطت ما بين أجزاء الجملة، وأفادت الغاية والعطف.

[٤٨٧] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١١٢.
[٤٨٨] المرجع السابق، ص١١٤.

ثم يقول:

أَوطانُنا كُلَّما مَرَّتْ على وَجَعٍ مِنها حُروفِي بَكَتْ فِيها العِباراتُ[٤٨٩]

إنَّ السبب في الحزن والبكاء في قصائد العتوم هو توجعه وألمه على حال الأمة الإسلامية، فالشاعر يريد من هذا النصّ التأثير على كل إنسان وإن لم يكن مسلماً؛ لأنها قضية إنسانية، وقد استندت هذه الأبيات على العلاقة السببية في الربط بينها وانسجامها.

وفي قصيدة (قلعة العز) يقول:

وَاللهِ ذِي الخَيْلُ لَنْ تُرْخَى أَعِنَّتُها حَتَّى أَرَى النَّصْرَ فَوْقَ القُدْسِ يَنْعَقِدُ[٤٩٠]

يذكر الشاعر على لسان صلاح الدين سبب جميع المعارك التي خاضها، وكذلك المعارك المقبلة، فقد كان يهدف إلى تحرير فلسطين.

وجاءت (لن ترخي أعنتها) كنايةً عن استمراره في المعارك، وقد حقق هذه الغاية النبيلة فعلًا.

إنّ كل حدثٍ حصل لابدّ له من سبب أدى إلى حصوله، فتحرير الأقصى جاء نتيجة للإصرار، والتصدي للعدو بالسلاح في معارك كثيرة، فالشاعر يريد القول بأنّه: إذا أردتم استرجاع الأقصى فسيروا على خطا صلاح الدين، لقد قامت العلاقة السببية على الربط العقلي، إذ ترتب حدث النصر على المعارك.

ويقول في قصيدة (نزه تراب القدس):

ولسوفَ تُهْدِي القُدسَ مِسْكَ دمائِنا إنْ بَاعَهَا التُّجّارُ والعُمَلاءُ

سنريقُ فوقَ ترابِها أرواحَنا حتّى يَزولَ الظُّلْمُ والظَّلْماءُ[٤٩١]

الحضور الدائم لذات الشاعر متداخل مع الأزمنة، فالسبب في بذل الشاعر ومن معه دماءهم رخيصة هو تحرير فلسطين، وقد ساهمت العلاقة السببية في هذه الأبيات على إيصال المعنى المنشود على نحوٍ دقيق للمتلقي، واستعانت بعناصر شكلية: (إن، حتى) فأضافت لهذه العلاقة الشرط والغاية.

[٤٨٩] العتوم، أيمن، خذني إلى المسجد الأقصى، ص١١٥.
[٤٩٠] المرجع السابق، ص١٢١.
[٤٩١] المرجع السابق، ص١٠٤.

ويمكن أن نلخص دور العلاقة السببية في التماسك النصي في شعر العتوم بما يلي:

- تكاتفت العلاقات في هذه القصائد ومنها علاقة السببية مما أنتج لنا نصاً مترابطاً محكماً.
- ساهمت العلاقة السببية في شعر العتوم على إيصال المعنى المنشود؛ الذي شكّل محور النص.
- اتضح في شعر العتوم أنّ الرابط بين السبب والنتيجة هو رابطٌ عقلي، فالحدث الأخير يكون مترتباً على الحدث الأول، واتضح أن الأساس في العلاقة السببية أن يكون اللّاحق مبني على السّابق، وهذا يجعل النصّ نسيجاً متضاماً يشد بعضه بعضا.
- اتضح أن العلاقة السببية في شعر العتوم تستعين بعناصر شكلية تساعد على إبرازها، وأحياناً تكتفي بالرابط العقلي.

الخاتمة

الخاتـــمـــة

بدأت هذه الدراسة بحمد الله والثناء عليه سبحانه وتعالى وتختم بحمده حمداً يليق بعظيم وجهه وجليل سلطانه أن وفق لإنهاء هذه الدراسة المعنونة بـ(التماسك النصي في شعر أيمن العتوم) وقد كانت المدونة التي اعتمدتها في الجانب التطبيقي تستقي مادتها من دواوين أيمن العتوم.

افتتحت الدراسة (بمقدمة) شملت التعريف بموضوع التماسك النصي ووسائله على المستوى الشكلي والمستوى الدلالي، وذلك وفق ما تناولته أبحاث لسانيات النص الحديثة التي تناولت علم اللغة النصي ونحو النص.

وبينت المقدمة أهمية الدراسة وأهدافها وأسباب اختيار الموضوع والدراسات التي سبقت هذه الدراسة والجديد الذي تطمح لتقديمه والمنهج المتبع في الدراسة وتقسيماتها.

وبعد المقدمة جاء (التمهيد) الذي تناولت فيه مفهوم النص لغة واصطلاحا، كما تناولت تعريفاته في التراث النقدي العربي القديم، ومفاهيمه في النقد العربي الحديث، ثم تناولت مفهوم النص عند الباحثين الغربيين.

كما تناولت في التمهيد مفهوم التماسك النصي لغة واصطلاحاً وتناولت مفهومه في نقدنا العربي الحديث، وكذلك في الدراسات الغربية.

ثم بدأت فصول الدراسة حيث جاء الفصل الأول وتناولت فيه (التعريف بالشاعر أيمن العتوم) من خلال حياته، (اسمه ومولده وتعليمه ومسيرته الحياتية) في المبحث الأول، مع بيان (صفاته الشخصية) التي ظهرت في دواوينه في المبحث الثاني، وإحصاء (نتاجه الأدبي) من دواوين وروايات وأعمال مخطوطة في المبحث الثالث.

وفي الفصل الثاني تناولت (دراسة التماسك النصي على المستوى الشكلي عند العتوم)، فبدأ بالتعريف بالمستوى الشكلي ثم جاء المبحث الأول بعنوان (التماسك النحوي)، حيث ضم هذا المبحث أولاً الإحالة فتناولت التعريف بها، وبيان أنواعها، ووسائلها وتلمست أثرها في قصائد أيمن العتوم، ثانياً الربط بالأداة حيث تناولت التعريف به وبيان أنواعه، وتتبعت دور هذه الأدوات في التماسك النصي في شعر العتوم.

وثالثاً الحذف فبدأت بالتعريف به وبينت أنواعه وتقصيت دوره في التماسك النصي في قصائد العتوم، ورابعاً الاستبدال حيث بينت تعريفه، وذكر أنواعه، وبيان مدى تأثيره في التماسك النصي في شعر العتوم.

أما المبحث الثاني فقد وضعت عنوانه (التماسك المعجمي) وقمت بالتعريف به، وبيان وسائله، ودراسة كل وسيلة على حده، بدءًا بالتكرار حيث تناولت التعريف به، وذكر أنواعه، وتقصي كل نوع منها في شعر العتوم ومدى مساهمتها في التماسك النصي، وبعد التكرار التضام فبدأته بمقدمة تعريفية به مع بيان مدى استثمار العتوم للتضام في شعره مما أدى إلى التماسك النصي.

وأما المبحث الثالث فجاء بعنوان (التماسك الصوتي)، فبدأته بالتعريف به وبيان أنواعه بدءًا بالإيقاع الداخلي الذي يضم الجناس وأنواعه وإظهار دوره في التماسك النصي في شعر العتوم، ثم التصريع وبيان مدى إسهامه في التماسك النصي في شعر العتوم، وإنتهاءً بالإيقاع الخارجي الذي يضم الوزن والقافية في الشعر العمودي وشعر التفعيلة والشعر المزيج، وبيان أثرهما في التماسك النصي في شعر العتوم.

وفي الفصل الثالث والأخير (التماسك النصي على المستوى الدلالي في شعر أيمن العتوم)، فقد بدأته بالتعريف بالمستوى الدلالي وبيان أقسامه بدءًا (بالأبنية الدلالية) في المبحث الأول حيث ينقسم إلى قسمين البنية الكبرى والبنيات الصغرى، وقد تناولتها في شعر العتوم على مستوى القصيدة الواحدة وعلى مستوى الديوان كاملاً لإظهار الدور الذي قامت به في التماسك النصي في شعر العتوم.

وأما المبحث الثاني فقد جعلت عنوانه (العلاقات الدلالية) وبدأته بالتعريف بها، وبيان أنواعها، بدءًا بعلاقة الإجمال والتفصيل حيث عرفت بها، ثم رصدتها في شعر العتوم لبيان مدى مساهمتها في التماسك النصي، بعد ذلك تناولت علاقة التضاد فعرفت بها وبينت الدور الذي قامت به في التماسك النصي في شعر أيمن العتوم، بعد ذلك تناولت علاقة السببية حيث عرفت بها وأظهرت مدى توظيف العتوم لها مما أدى إلى التماسك النصي في قصائده.

وقد ظهر البحث بعدد من النتائج وهي:

- يتم التماسك الشكلي من خلال أدوات تعمل على ترابط الكلمات بشكل صحيح من الناحية النحوية والمعجمية والصوتية ولكل منها وسائل يتحقق بها، وقد أثبت البحث أن التماسك الشكلي في شعر العتوم متفقاً مع القواعد اللغوية.

- من أنواع الإحالة الروابط الضميرية وهي وسيلة مهمة وشرط أساسي لتماسك النص وقد وظف العتوم الضمائر لجذب المتلقي لإدراك ما تعود إليه مما يؤدي دوراً هاما في ترابط النص.

- لأسماء الإشارة والظروف دور هام حيث تقوم بربط اللاحق بالسابق مما يساهم في تماسك النص، وقد أجاد العتوم في توظيفه لأسماء الإشارة والظروف حيث جعلها تخدم المعنى بشكل دقيق وتبرزه مما ساهم في تماسك النص.

– للمقارنة دور فعال في ترابط النص حيث تقوم بالربط بين بعض عناصر النص لبيان التشابه أو الاختلاف أو المفاضلة، وقد استطاع العتوم من خلال توظيفه للمقارنة على تجسيد المعنى وتوضيحه وتقريبه للمتلقي.

– الربط بالأداة عامل هام في تماسك النص، فلن يتم فهم النص إلا بوجود أدوات تربط بين أجزائه، وقد نجح العتوم بتوظيفه للأدوات التي ربطت أجزاء النص الشعري وزادت من دقة المعنى.

– يعطي الحذف مساحة واسعة للنص فيجعله مفتوحاً لأنه يفتح المجال للمتلقي الواعي للبحث عن سبب هذا الحذف وتخيله وتقديره، ويزيد الحذف النص الأدبي جاذبية وتأثيراً، وذلك من خلال العناصر الدلالية المحذوفة، وما تدل عليه من إيحاءات، وليس فقط ما تم ذكره، وإن لجوء العتوم لأسلوب الحذف هو عمل واع منظم.

– الاستبدال دليل على مرونة اللغة العربية، وهو أداة مهمة من أدوات التماسك النصي، وهو أيضا نوع من الاقتصاد اللغوي، فهو يتيح لمنتج النص طرح آراءه وأفكاره دون تكرار ألفاظ بعينها، ولقد نوّع العتوم في توظيفه للاستبدال حيث استخدم جميع أنواعه الاسمي والفعلي فلعبت جميعها دورا بارزا في ترابط القصيدة وتماسكها.

– التكرار ظاهرة فنية أكسبت قصائد العتوم ترابطاً وتماسكاً بين أجزائها، مع التأكيد على الخطاب ومنح القصائد إيقاعاً جمالياً، وإن توظيف العتوم لأسلوب التكرار ليس من الناحية الجمالية فقط بل هو بنية نصية له فائدته الإيقاعية والتركيبية والدلالية فهو وليد خبرته الشعرية ومدركاته المعرفية؛ فالعتوم لا يكرر إلا ما يلامس إحساسه ومشاعره لأن إحساسه يتحكم في اختياره للتراكيب المكررة التي تكشف عما يريد الكشف عنه من دلالة أراد أن يؤكدها من خلال أسلوب التكرار.

– إن عناصر التضام تقوي الجانب الإبداعي وتعمق الصورة وتثير الانفعال، وتضيف للقصائد علاقات تجاورية وتضادية وجزئية وكلية وسببية مما خدم الدلالة العامة لها، ويبدو جليا للمتلقي عناية العتوم بتقديم نصه بشكل جيد ومتقن، من خلال توظيفه للتضام بشكل جيد سلس ساهم في ترابط النص وتماسكه وساعد في تقوية المعنى ودعمه.

– للجناس دور بارز في الربط بين أبيات القصيدة وإحداث النغمات الموسيقية مع ربطها بالدلالة، ولقد وظف العتوم الجناس في شعره بانتقائه للألفاظ المتلائمة، مع اهتمامه أيضاً بملائمتها للمعنى المقصود.

– للتصريع إيقاع جميل ملفت للانتباه وسانده الجناس والتكرار، وارتبط التصريع بالخطاب وساعد على تقوية المعنى وتأكيده، وقد كان تصريع العتوم لبيت ما يظهر اهتمامه بذلك البيت لذا يحشد له كثيراً من أدواته الفنية.

– جاء التصريع في قصائد العتوم منظماً للأفكار داخل القصيدة وفاصلاً بينها، وقد أسهم التصريع في تماسك القصائد حيث كان التوافق الموسيقي منظماً للأفكار مظهراً للمعاني التي عبّر عنها.

– بينت الدراسة أن القوافي في شعر العتوم لا تقتصر على حمل الصوت بل تتعداه إلى الدلالة.

– أعطى الشعر المزيج للشاعر العتوم إمكانيات موسيقية ساعدت على إبراز المعاني والعاطفة، ويتجلى لنا اقتدار العتوم العروضي، ونزوعه إلى التجديد، والتجريب، فالعتوم لم يكتب من (الشعر المزيج) إلا قصيدتين فقط من أصل خمسة دواوين.

– في شعر العتوم تبين أن البنيات الصغرى والبنية الكبرى في مجموعهما يكونان موضوع الخطاب في شعره.

– التماسك الدلالي هو الذي يتكون من العلاقات المعنوية التي تربط بين عناصر النص، وقصائد العتوم تعد نموذجاً للنصوص الشعرية المترابطة دلالياً، وذلك لتلاحمها الدلالي الذي كوّن صورة متكاملة للنص في القصيدة، أو لنصوص الديوان.

– في شعر العتوم بدت علاقة دلالية وثيقة تربط بين المجمل والمفصل، فكلاهما يحتويان على مضمون واحد لكن في الأول باقتضاب وفي الثاني بتوسع وتفصيل.

– بين البحث في شعر العتوم أن علاقة الإجمال والتفصيل تجعل النص مترابطاً فيبدو بناءً متكاملاً.

– أجاد العتوم في توظيف العنوان من خلال علاقة الإجمال والتفصيل فجاء مرتبطاً بالمضمون الكلي للقصيدة مما أدى إلى التماسك النصي.

– جاءت علاقة التضاد قائمة على التناقض ومع ذلك كان لها دور هام في المساهمة في تحقيق الترابط النصي في شعر العتوم.

– اتضح من البحث أن العلاقة الضدية هي انعكاس لروح الشاعر المتقلبة بين الألم والأمل والطموح والإحباط.

– الأساس في العلاقة السببية أن يكون اللاحق مبني على السابق وهذا يجعل النص نسيجاً متضاماً يشد بعضه بعضا، وقد ساهمت العلاقة السببية في قصائد العتوم على إيصال المعنى المنشود الذي يشكل محور النص.

– وأخيراً تبين أن العتوم جمع بين الربط الشكلي والدلالي في قصائده مما جعل منها نصوصاً متماسكة مترابطة.

وختاماً أرجو أن يكون البحث ساهم في تقديم رؤية شمولية في التعامل مع النصوص الشعرية للإسهام في فهم النصوص فهماً عميقاً، وأن يكون قد وفق لتحقيق ما كان يهدف إليه، هذا وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الفهارس

فهرس الآيات القرآنية

(لقد خلقنا الإنسان في كبد) ٢٧.

(إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون) ٥٣.

(بأسهم بينَهُم شديدُ تحسبُهُم جميعاً وقُلُوبُهُم شتّى) ٥٣.

(وألّفَ بين قُلُوبِهِم لَو أنفقتَ ما في الأرض جميعاً ما ألّفتَ بين قُلُوبِهِم ولكنّ الله ألف بينهُم إنّهُ عزيزُ حكيمُ) ٥٣.

(إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى)١٠٣.

(فَرَوْحٌ وَرَيْحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ) ١٠٧.

(وَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ ۚ لَوْ أَنفَقْتَ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا مَّا أَلَّفْتَ بَيْنَ قُلُوبِهِمْ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ أَلَّفَ بَيْنَهُمْ ۚ إِنَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ) ١١٠.

(فكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا) ١١١.

(وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ ۗ قُلْ إِنَّ هُدَى اللَّهِ هُوَ الْهُدَىٰ) ١١١.

(وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوة) ١١٢.

فهرس الأحاديث

(لو كانت الدنيا تعدل عند الله جناح بعوضة ما سقى كافراً منها شربة ماء) ٢٧.

(يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها، فقال قائل: من قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل)٣٨.

(ترى المؤمنين في تراحمهم وتوادهم وتعاطفهم كمثل الجسد إذا اشتكى منه عضواً تداعى له سائر جسده بالسهر والحمى) ١٠٠.

(لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه) ١١٠.

(الخيل معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة)١١٣.

(حتى لو دخلوا جحر ضب تبعتموهم)١١٣.

(من قتل دون ماله فهو شهيد، ومن قتل دون أهله، أو دون دمه، أو دون دينه فهو شهيد)١١٦.

فهرس المصادر والمراجع

المصادر:

العتوم، أيمن (الزنابق) ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٦م.

العتوم، أيمن (خذني إلى المسجد الأقصى) ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٤م.

العتوم، أيمن (طيور القدس) ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٦م.

العتوم، أيمن (قلبي عليك حبيبتي) ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٤م.

العتوم، أيمن (نبوءات الجائعين) ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٦م.

المراجع:

الكتب:

ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق احمد الحوفي بدوي طبانة، دار نهضة مصر، المجلد الأول، تاريخ إضافته للمكتبة الوقفية ٢٠٠٨م.

ابن المعتز، عبد الله، البديع، مؤسسة الكتب الثقافية، ط١، ٢٠١٢م.

ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، ط١، مطبعة الجوانب، قسطنطينية، ١٣٢٠م.

ابن خلدون، المقدمة، ط١، دار يعرب، ٢٠٠٤م، ج٢.

ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، ط٢، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٥م.

ابن كثير، الحافظ، البداية والنهاية، ج الحادي عشر، مكتبة المعارف، ١٩٩١م.

ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

أبو حميدة، محمد صلاح، دراسات في النقد الأدبي الحديث، جامعة الأزهر بغزة، ٢٠٠٦ م.

ابي داود، السجستاني، سنن أبي داود، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية بيروت، المكتبة الشاملة ٢٠١٠م.

ابي عبدالله، البخاري، صحيح البخاري، دار ابن كثير بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

بحيري، سعيد حسن، علم لغة النص نحو آفاق جديدة، زهراء الشرق، ط١، ٢٠٠٧م.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود أبو فهر، مكتبة الخانجي القاهرة، المكتبة الوقفية، ٢٠٠٨م.

الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي، دندرة، ط١، ١٩٨١م.

حمدي، أيمن، قاموس المصطلحات الصوفي، دار قباء، ٢٠٠٠م.

الخطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

الدباغ، مصطفى مراد، بلادنا فلسطين، دار الهدى، ١٩٩١م.

ديبوجراند، روبرت، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ط١، عالم الكتب القاهرة، ١٤١٨هـ.

رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٢م.

زتسلاف، ووارزنياك، مدخل إلى علم النص: مشكلات بناء النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

الزناد، الأزهر، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٣م.

السكاكي، محمد بن علي، مفتاح العلوم، ت نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: مصطفى شيخ مصطفى، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٨م.

الشاعر، صالح عبد العظيم، النحو وبناء الشعر في ضوء معايير النصية- شعر الجواهري نموذجاً-، ط١، دار الحكمة، ٢٠١٣م.

الشاويش، غالب محمد محمود، الكافي في علم العروض والقوافي، ط٥، مكتبة الرشد-الرياض، ٢٠٠٦م.

صالح، محسن محمد، حركة المقاومة الإسلامية حماس دراسات في الفكر والتجربة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، ط٢، ٢٠١٥م.

الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، ط١، دار الوفاء للدنيا، ٢٠٠٢م.

عبد الرحمن، طه، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ط٢، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م.

عبد الكريم، أشرف عبد البديع، الدرس النحوي النصي في كتب إعجاز القرآن الكريم، مكتبة الآداب القاهرة، ٢٠٠٨م.

عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م.

العسكري، أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل، الناشر: عيسى البابي الحلبي، ط١، ١٣٧١هـ.

عفيفي، أحمد، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط١، مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠١م.

عمران رشيد، آليات التماسك النصي الزركشي والسيوطي أنموذجان، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول السنة الثانية،٢٠١١م.

فولفغانغ ايزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس.

القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المكتبة الشاملة، ٢٠١٠م.

القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين، دار الجيل، ط٥، ج١، ١٤٠١هـ.

مراياتي، محمد، ومحمد حسان الطيان، ويحيى مير علم، علم التعمية واستخراج المعمّى عند العرب، ج١، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٧م.

المصري، ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق، حنفي محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ج١، ١٩٣٦م.

مطلوب أحمد والبصير كامل، البلاغة والتطبيق، ط٢، مطبوعات وزارة التعليم والبحث العلمي بالعراق، ١٩٩٩م.

المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مصر، ط٤، ٢٠٠٤م.

معروف، نايف، وعمر الأسعد، علم العروض التطبيقي، ط٥، دار النفائس، لبنان، ٢٠٠٦م، ص٨٤.

مفتاح، محمد، التلقي والتأويل مقاربة نسقيه، ط١، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء،١٩٩٤م.

مفتاح، محمد، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.

الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط٣، مكتبة النهضة، ١٩٦٧م.

هوميروس، الإلياذة، ترجمة: سليمان البستاني، كلمات عربية، مصر، ٢٠١١م.

وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.

يعقوب، إيمل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط١، بيروت –لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩١م.

الرسائل الجامعية:

بخولة، بن الدين، الاسهامات النصية في التراث العربي، جامعة وهران، كلية الآداب، الجزائر، ٢٠١٦م.

جدرة، يمينة، الاتساق النصي في الخطاب الأدبي، قصة الطائر الذي نسي ريشه، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠١٤م.

المجلات العلمية:

بوترعة، عبد الحميد، الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني، جامعة الوادي الجزائر، مجلة الأثر، عدد خاص، ٢٠١٢م.

حوحو، صالح، إسهام التضام في تماسك النص الشعري القديم، جامعة محمد خيضر الجزائر، مجلة الأثر، العدد ٢٣، ٢٠١٥م.

الخريشة، عيد حمد، الموسيقا الشعرية في شعر تأبط شراً، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد٤٣، ملحق ٥، ٢٠١٦م.

الخفاجي، رسول، نحو دراسات لسانية حديثة للخطاب العربي: دراسة التماسك المعجمي نموذجاً، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤١، ملحق ٢، ٢٠١٤م.

سعدية، نعيمة، الاتساق النصي في التراث العربي، جامعة محمد خيضر– بسكرة، الجزائر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد الخامس، ٢٠٠٩م.

سلمان، بشار داود، السببية مفهومها ودلالة النصوص القرآنية عليها، مجلة كلية العلوم الإسلامية، المجلد الخامس، العدد التاسع، جامعة الموصل، ٢٠١١م.

الشاعر، صالح عبد العظيم، التصريع وسط القصيدة ونماذج من الشعر الجاهلي، حوليات كلية الآداب جامعة عين شمس، العدد الثاني، المجلد٤٢، ٢٠١٤م.

عمر، تجاني، بين مفهوم التضاد والطباق عند اللغويين والبلاغيين، مجلة الدراسات اللغوية، العدد١١، جامعة إبراهيم بدماصي، نيجيريا، ٢٠١٤م.

قدور، سكينة، البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ١٠، العدد ٢، ٢٠١٦م.

كلاب، محمد مصطفى، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية غزة، المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول، ٢٠١٥م.

مزعل، خالد توفيق، مصطلحا البنية الكبرى والبنية العليا عند فان دايك، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد ١٨، جامعة الكوفة، ٢٠١٦م.

نائل محمد إسماعيل، الإحالة بالضمائر ودورها في تحقيق الترابط في النص القرآني، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد ١٣، العدد B١، ٢٠١١م.

مواقع انترنت:

(الشاعر أيمن العتوم قصائد لعيون فلسطين) يوتيوب، https://youtu.be/qLqRpwtZH44.

(النصوص اليهودية المقدسة)، موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية،
https://mfa.gov.il/MFAAR/InformationaboutIsrael/TheJewishReligion/TheJewishHolyScriptures/Pages/jewish%20sacred%20texts.aspx

(طقوس أيمن العتوم في الكتابة) يوتيوب، https://youtu.be/Ph4o2mvRwzw.

(لقاء الدكتور أيمن العتوم) يوتيوب، https://youtu.be/QIp5wav03Yg

إطلاق لفظ العشق في حق الله تعالى، الإسلام ويب،
http://fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&Option=FatwaId&Id=38249

التلاوي، فيصل سليم، طقوس الكتابة، موقع ديوان العرب، ٢٠١٤م،
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article38838.

حكم القومية العربية، وحكم الانتقاص من النبي صلى الله عليه وسلم- الإسلام سؤال وجواب
https://islamqa.info/ar/answers/97732.

حميدات، سناء، إضاءات حول التجربة الأدبية لشاعر الموريتاني ناجي محمد الإمام، موقع وكالة الرائد الإخبارية، ٢٠١٨م،
http://mauritania13.com/node/8371

عزت، عمار إبراهيم، جماليات الحذف في شعر يحيى السماوي، موقع مؤسسة النور للثقافة والاعلام، ٢٠١٤م،
http://www.kahramananews.com/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%
.A9/36093

محمد المقرن، موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي،
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=85974&
.r=&rc=4