



كلية الدراسات العليا
برنامج اللغة العربية وآدابها

" التكرار في شعر عبد الرحيم محمود "

إعداد

مهند اشتي

إشراف

بسام القواسمي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بعمادة
الدراسات العليا في جامعة الخليل

٢٠١٧م

إجازة الرسالة

التكرار في شعر عبد الرحيم محمود

إعداد الطالب

مهند اشتي

إشراف

د. بسام القواسمي

نوقشت هذه الرسالة يوم الأحد ٩ / ٧ / ٢٠١٧ الموافق ١٥ شوال ١٤٣٨ وأجيزت من أعضاء لجنة المناقشة

.....

الدكتور بسام القواسمي مشرفا ورئيسا

.....

الدكتور نسيم مصطفى بني عودة ممتحنا داخليا

.....

الدكتور إبراهيم موسى نمر ممتحنا خارجيا

الخليل - فلسطين

٢٠١٧م

الإهداء

إلى شهيد الحي، وصديق العائلة، يرقل في جنان الخلد إلى جوار ربه، إلى معتز حجازي

إلى من ربياني صغيرا، وزرعا في حب البحث والقراءة، إلى والديّ الحبيين

إلى من ساندتني وأهمتني وشاركتني مسيرة حياتي، إلى زوجتي

إلى ابنتي الحبيبة _____ مريم

إليهم جميعا؛ أهدى ثمرة جهدي

الباحث

الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء.....
ب	الفهرست
ث	الملخص باللغة العربية
ج	المقدمة
١	المدخل
٣	أولاً : التكرار
٣	التكرار عند القدامى
٣	التكرار عند المحدثين
٦	أشكال التكرار
٨	ثانياً: عبد الرحيم محمود (لمحة تاريخية).....
١٣	
١٥	الفصل الأول : مستويات التكرار
١٦	المبحث الأول : التكرار الداخلي
١٦	أولاً : تكرر المبنى
١٦	- تكرر الحرف
١٨	- تكرر الاسم والفعل
٢٤	- تكرر الجملة (العبارة)
٣٠	ثانياً : تكرر المعنى
٣٠	- المعاني الخاصة
٣٢	- المعاني العامة (المعجم الشعري).....
٤٠	- نظرة نحوية دلالية
٤٢	- نظرة معجمية دلالية
٤٤	المبحث الثاني : التكرار الخارجي
٤٤	- القافية والروي
٤٨	- البحر الشعري
٥٣	الفصل الثاني : بواعث التكرار

٥٤ المبحث الأول : الباعث النفسي
٦٨ المبحث الثاني : الباعث الإيحائي
٧٦ المبحث الثالث : الباعث الفني (الإيقاعي)
٧٦	- التوازي
٨٤	- التصريح
٨٧	الفصل الثالث : التجليات البلاغية للتكرار
٨٨	- الجناس
٩٣	- العكس و التبديل
٩٣	- التصدير أو رد العجز على الصدر
٩٦	- التذييل
٩٧	- التعطف
٩٧	- الإرصاء أو التوشيح
٩٨	- السلب والإيجاب
٩٩	- المراجعة
٩٩	- التقريع
١٠٠	- المشاكلة
١٠٠	- التقسيم
١٠١	- المشاركة
١٠١	- تشابه الأطراف
١٠١	- التريديد
١٠٣الخاتمة
١٠٦ ثبت المصادر والمراجع
١١٨ الملخص باللغة الإنجليزية
١١٩ الغلاف باللغة الإنجليزية

المخلص

التكرار في شعر عبد الرحيم محمود

مهند اسحق شحدة اشتي

جامعة الخليل، ٢٠١٧م

يدرس هذا البحث ظاهرة التكرار في شعر الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود، ومن خلال هذه الدراسة استطاع الباحث أن يكون رؤية شعرية اختص بها عبد الرحيم وتفرد بها عن غيره من الشعراء من حيث الأسلوب الذي لجأ اليه في توظيفه للتكرار، ولبيان هذه الرؤية تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول دراسة التكرار داخليا حيث شمل التكرار اللفظي والتكرار المعنوي، وخارجيا حيث شمل الأوزان والقوافي.

أما الفصل الثاني فقد خصص لبواعث التكرار بفروع ثلاث هي: الباعث النفسي ، والباعث الإيحائي، والباعث الفني (الإيقاعي). وفي هذا الفصل يظهر النضج الشعري لعبد الرحيم محمود.

أما الفصل الثالث فقد شمل الحديث عن التكرار من وجهة نظر بلاغية، وذلك بتقصي التكرارات في شعره ومدة مطابقتها لمصطلحات ذات علاقة وثيقة بموضوع التكرار من مثل التذييل، والمشاكلة، والتصدير.

ومن ثم كانت الخاتمة التي لخصت ما توصل إليه البحث من نتائج تؤكد أن التكرار عنده يعد ظاهرة طاغية ومتأصلة في ديوانه متوزعا في كلمة أو في بيت أو في قصيدة مرده إلى باعث يسوغ مجيئه ، ثم تلاها قائمة بالمصادر والمراجع والرسائل التي أفاد منها البحث.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد؛

فإن موضوع التكرار من المواضيع التي تدفع القارئ إلى التفكير في البيت الشعري عند سماع شيء مكرر فيه، إراديا كان ذلك أم لا، وذلك لارتباط الإنسان عموما بطبيعة التكرار، وقد اختار الباحث دراسة ظاهرة التكرار عند شاعر فلسطيني فوقع الاختيار على التكرار في شعر عبد الرحيم محمود، انطلاقا من قناعة الباحث بأن شعره جدير بالتحليل لما أحدثه من أثر في الباحث عند قراءة ديوانه، وتكريما لشاعر صاحب رسالة سامية يسلط الضوء على قضايا تهم الفلسطيني خاصة والإنسان عامة. فأخضع البحث هذه الظاهرة على أعماله الكاملة، لأن حضورها كان قويا ولافتا.

وظاهرة التكرار في الشعر من الظواهر التي صحبت الشعر العربي قديما وحديثا، وهذه الظاهرة نالت نصيبها من الدراسات النقدية في القديم، كما نالت عناية النقد الأدبي الحديث تنظيراً وتطبيقاً. وهي من الظواهر التي تلفت الانتباه وتجذب القارئ؛ ليتفكر في الشيء المكرر، وإن أحسن الشاعر استخدامها؛ تصل به إلى براعة الإبداع.

وكان المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، الذي رافقه أحيانا جداول إحصائية بدلالات معينة.

إن هذه الدراسة ترمي إلى الوقوف عند ظاهرة التكرار في شعر عبد الرحيم محمود لبيان أشكاله ووظائفه في شعره، فكانت حدود البحث أعماله الشعرية الكاملة المكونة من ستة وسبعين عنوانا شعريا موزعة على ألف وتسعمائة وأربعة وستين بيتا شعريا، وقد خلا ديوانه من قصائد شعر التفعيلة. فلو كتب قصيدة حرة واحدة؛ لكان لزاما على الباحث أن يدرس التكرار عنده من وجهة نقدية معاصرة تتناول " التكرار الحديث في الشعر " وما يتفرع عنها من مصطلحات تكرارية معاصرة لا تتوافر في القصيدة التقليدية.

وقد قسم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة. أما المدخل فتناول التكرار عند القدماء والمحدثين وأشكاله كما أنه أعطى لمحة تاريخية عن الشاعر. ثم الولوج إلى الفصل الأول الذي تناول الحديث عن مستويات التكرار وقد قسم إلى مبحثين: الأول تكرار داخلي تناول التكرار اللفظي من جهة (الحرف ،

والكلمة ، والعبارة)، والتكرار المعنوي من جهة أخرى. والثاني تكرار خارجي تناول الحديث عن الأوزان والقوافي بدلالات إحصائية خلوصاً إلى نتائج عامة. وأما الفصل الثاني فتناول الحديث عن بواعث التكرار وقد قسم إلى ثلاثة مباحث: باعث نفسي، و باعث إيحائي، و باعث إيقاعي تناول الحديث عن قضيتي التوازي والترصيع. وأما الفصل الثالث فتحدث عن التجليات البلاغية للتكرار بتعداد مصطلحات بديعية ذات علاقة بالتكرار يلمحها القارئ عند الشاعر. ثم خلاص البحث إلى نتائج تلخص فيها ما خلصت إليه هذه الدراسة.

أفاد البحث من عدد من المراجع والرسائل الحديثة أهمها كتاب الأعمال الكاملة للشاعر، والتكرير بين المثير والتأثير لعز الدين علي السيد، وتحرير التحرير لابن أبي الإصبع، والصناعتين للعسكري، وأنوار الربيع في أنواع البديع لابن معصوم المدني، وخزانة الأدب وغاية الأرب للحموي، وظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين لمحمد الواسطي، وعدد وفير من الكتب والرسائل العلمية والبحوث المحكمة التي تناولت التكرار .

وفي الختام لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل عرفاني وتقديري لأستاذي الفاضل الدكتور بسام القواسمي على ما قدّمه من نصح ومراعاة، راجياً من الله أن يجعل علمه وعمله في ميزان حسناته، فما بدر من تقصير فمن نفسي وما كان فيها من صواب فيتوفيق الله ويفضله. وأسأل الله عز وجل التوفيق والسداد في تقديم دراسة ترقى إلى ما جاء في ديوان الشاعر من معانٍ وطنية وأخلاقية، ولغة شاعرية عذبة.

الباحث

مهند اشنتي

المدخل

يسلط هذا البحث الضوء على ظاهرة قديمة حديثة، تناولها القدامى في الشعر التقليدي وحصرها في أغراض ودلالات محددة، وتناولها الشعراء المحدثون وفصلوا فيها الكلام، وزادوا على من سبقهم بكثير من التسميات والتفريعات التي فتحها لهم الشعر الحديث بمواضيعه وأغراضه ولا سيما شعر التفعيلة. وسيحاول هذا البحث الإفادة من مناهج الطرفين، لما يحويه ديوان الشاعر عبد الرحيم محمود من مادة زاخرة بأنواع التكرار وتوزعاته على البيت وعلى القصيدة؛ يصلح تناولها برؤية قديمة حديثة .

لم يلجأ البحث إلى إسقاط المصطلحات الحداثية التي تبناها بعض الدارسين؛ وابتدعها بعض الكتاب والباحثين على البحث، إذ كان بعضهم يعطي عناوين لأسماء لم ترد في كتب معاجم المصطلحات الأدبية واللغوية والشعرية؛ بل قد يتضارب مصطلحان لمعنى واحد فيه؛ فالتكرار النفسي الذي يغلب عليه الشعور الكثيف على سبيل المثال سمته نازك بالتكرار اللاشعوري^١ في حين أن التكرار نفسه سماه فهد ناصر عاشور بالتكرار الشعوري .

ومهما يكن من سبب لهذه المسميات التي تظهر رغبة شديدة في التفرع والتقسيم والادعاء باكتشاف ألوان جديدة - مع الاحترام والتقدير لهم جميعا-؛ إلا أن البحث قد آثر مجانبتها في تقسيم موضوعاته وتركها لتوخي الأمانة والمنهجية الصحيحة في البحث العلمي .

يشكل التكرار ظاهرة بارزة لها حضورها على صعيد النص الشعري قديما وحديثا؛ لما يمد النص من إيقاع موسيقي رائع، و بناء متماسك. وقد اهتم الدارسون والنقاد به اهتماما واضحا، فدرسوه وبحثوه في القرآن الكريم وفي الشعر العربي القديم والحديث مبينين دوره وفاعليته في النص .

وظاهرة التكرار ظاهرة لغوية عرفت العربية وذلك بتكرار الحرف الصوتي أو الكلمة أو الجملة أو أكثر منها. " فهو يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة يكشف اهتمام المتكلم بها، و يحمل دلالة نفسية الشاعر وحالته العاطفية، كما أنه يحقق التوازن في العبارة ظاهرا كان التوازن أم خفيا، فالعبارة في الشعر لها مركز ثقل وأطراف وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية لا بد أن يعيها الشاعر عند إدخال التكرار"^٢. وهنا مكمن الصعوبة؛ لأن الشعر يقوم على التكرار في البحر والقافية والتفعيلة. فعلى الشاعر

^١ تسميه نازك الملايكة بالشعوري لأنه ناتج عن تكرار عبارة سمعها الشاعر وتركت في نفسه ألما إلى درجة المأساة. ينظر : قضايا الشعر المعاصر، ٢٤٣. في حين سماه فهد عاشور بالتكرار الشعوري لأنه ينتج عن حالة شعورية شديدة التكثيف لا مندوحة عنها. ينظر : التكرار في شعر محمود درويش، ٤٤ .

^٢ الملايكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ٢٤٢-٢٤٥ .

التحكم بظاهرة التكرار لا أن تفرض هذه الظاهرة نفسها على النص الشعري وتتحكم به، إذ إن كثيرا من الشعر إذا لم يحسن ناظمه توظيف التكرار فيه؛ يسقط في معيار الجودة والرداءة، ويضعه النقاد في خانة التكرار غير المفيد أو القبيح.

الأصل أن يكون لكل تكرار فائدة إيجابية تذهب فيه إلى أبعد من مجرد التحلية^١. وشاعرنا وفق في كثير من تكرارته. وقد رُسمت للباحث صورة جلية عن حالته النفسية التي اتضحت من دلالة التكرار. وهذا لا يعني أنه لم يقع في عيوب التكرار في بعض الأحيان.

ومن الجدير بالذكر أن عبد الرحيم محمود ذو شخصية تقليدية تراثية إن صح التعبير؛ تميل بطبعها إلى التمسك بالأصالة في الشعر واللغة وهذا يفسر عدم وجود تكرار للمقطع عنده، لهذا اقتصر تكرار المبنى عنده على ثلاثة مباحث.

^١ ينظر : الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر، ٢٤٠ .

أولاً : التكرار

التكرار عند القدماء

الكَرُّ لغة: الرجوع. والكَرُّ مصدر كَرَّ عليه يُكْرُ كَرًّا وكُرُورًا وتَكَرَّرًا. وكَرَّ عنه بمعنى رجع ، فيقال : رجل كَرَّارٌ ومِكرٌ، وكذلك الفرس. وكرَّره: أي أعاده مرةً بعد أخرى، والكَرُّ: هو الرجوع على الشيء، ومنه التكرار^١. (وكَرَّ) عليه كَرًّا أو كُرُورًا أو تَكَرَّرًا أي عطف عنه ورجع، فهو كَرَّارٌ ومِكرٌّ بكسر الميم^٢.

أما اصطلاحاً فهو " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أم مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده"^٣. ويتفق هذا التعريف مع تعريف معجم المصطلحات العربية بأنه " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صورته، فنجد في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس، والتفريق، والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"^٤. على أن أحمد مطلوب يحصر التكرار في إعادته مرة ثانية فقط، فإذا أعيد ثلاثة فأكثر كان (كثرة التكرار)^٥.

لعل أول من طرق باب التكرار من وجهة نقدية موسعة هو ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) في كتابه تأويل مشكل القرآن، حيث تناول التكرار في القرآن الموافق لكلام العرب، وكلام العرب يقوم على جملة من الأمور منها التكرار. وأوماً ابن قتيبة إلى أن الغرض من التكرار إما لإرادة التوكيد والإفهام، أو لإشباع المعنى والانتساع في الألفاظ إذا التكرار كان معنوياً^٦.

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) فقد فرق في كتابه الفروق اللغوية بين الإعادة والتكرار وملخصه بأن التكرار يقع على إعادة الشيء مرة وعلى إعادته مرات، والإعادة للمرة الواحدة^٧.

وأما ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) فيضع بصمته النقدية كعادته قائلاً: " إن للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ وأقل،

^١ ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر) . وينظر: أنيس، ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (كرر) .

^٢ الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (كز) .

^٣ مطلوب، أحمد، معجم النقد العربي القديم، ٣٧٠ .

^٤ وهبة، مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ١١٨ .

^٥ معجم المصطلحات البلاغية، ١٤٨/٣ .

^٦ ينظر: ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، ٢٣٥- ٢٤١ .

^٧ ينظر: العسكري، أبو هلال، ٣٩ .

فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب^١. وهو أول من فرق بين لفظي التكرار والترديد مفرداً لكل منهما بعنوان، فاشتراط في الأول تعلقها بمعنى ثم تُرد معلقة بمعنى آخر^٢.

وأسامة بن منقذ (٥٨٤هـ) أراد به " معانٍ متقاربة في ألفاظ متناسبة بين شاعر وآخر "٣. وهو ما يراه يراه الباحث أقرب إلى التأثر والأخذ، أو إلى السرقة إن أراد المغالاة، لكن قطعاً ليس بالتكرير الذي أفرد له عنواناً.

وابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) يضع حدوداً له فيقول: هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً. ويرى أن التكرار من مقابلات علم البيان، وهو دقيق المأخذ. وقد قسمه إلى قسمين: أحدهما يوجد في اللفظ والمعنى، والآخر يوجد في المعنى دون اللفظ. وكل من هذين القسمين ينقسم إلى مفيد يأتي في الكلام تأكيداً له وتشبيهاً من أمره، وغير مفيد لا يأتي إلا عياً وخطلاً من غير حاجة إليه^٤.

إلا أن الحدَّ للتكرار عنده قد اقتصر فيه على تكرار مفردة أو اثنتين، وقصُر عن تناول العبارات والجمل وأشطار الأبيات والأبيات كاملة، ولربما تكرر الحارث بن عباد لشطر البيت المشهور " قَرِبا مَرِيطُ النِّعَامَةِ مَنِي " ٥ لَمَّا يَصِلُهُ، أو وصله فأغفله لسبب ما.

ولكن ابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤هـ) عرَّج عليه على استحياء بالرغم من أنه أوعز بوجود التكرار إلى تأكيد الغرض من وصف أو مدح وما إلى ذلك^٦. لكنه فصل في المصطلحات البديعية المتعلقة به والمنقرعة عنه.

ويرى السجلماسي^٧ أن التكرار يقسم إلى قسمين: الأول لفظي وسماه (المشاكلة) وهو جنس له نوعان: اتحاد ومقاربة، والثاني معنوي وسماه (المناسبة). وقد أطل فيه الكلام وفصل في الحديث عن التجنيس وما يشاكله^٨. ومن الجدير بالذكر أن السجلماسي قد أفرد باباً كبيراً سماه التكرير وذكر تحته

^١ ابن رشيقي ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ٥٩/٢ .

^٢ ينظر : المصدر نفسه ، ٢/٢ .

^٣ ابن منقذ ، أسامة ، البديع في نقد الشعر ، ١٩٢ .

^٤ ينظر : ابن الأثير ، المثل السائر ، ٥-٣ .

^٥ ابن عباد ، الحارث ، الديوان ١٩٩-٢٠٩ .

^٦ ينظر: تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ٣٧٥ .

^٧ ذكرت كتب التراجم أن وفاة السجلماسي مجهولة كما هي حياته ، لكن كاتب المقدمة لكتابه المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع كان قد ذكر أنه أنهى كتابة كتابه عام ٧٠٤هـ ، وما جاء في رسالة الحولي عن قرن هذا التاريخ بوفاته غير دقيق لأنه لا دليل عليه .

^٨ ينظر : ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع . ٥١٧-٤٧٦ .

الأنواع المتفرعة عنه والمتعلقة به كالمشاكل والتجنيس وغيرها، في حين أن كثيرا ممن سبقه ومن جاء بعده، كان يفصل بين التكرير أو التكرار؛ والأساليب البديعية الأخرى من جناس ومشاكل ونحوهما.

أما ابن معصوم المدني (١١٢٠ هـ) فقد أفرد له عنوانا، وعزا وجوده لنكتة ما، وأورد نكتا كثيرة وهي إما للتوكيد، أو للتنبية، أو للربط بسبب طول الكلام، أو لزيادة التوجع والتحسر، أو للتهويل، أو للاستبعاد، أو للتعظيم أو للتلذذ. وذكر كذلك ما حسن تكراره وما قبح من الشعر^١.

من الجدير بالذكر أن القدامى قد ذكروه ولا مجال لحصر آرائهم فيه جميعا لكن فيما يلي بعض من ذكره منهم: الجاحظ (٢٥٥هـ)^٢، وابن فارس (٣٩٥هـ)^٣، وابن المعتز (٣٩٩هـ)^٤، والثعالبي (٤٢٩هـ)^٥، وابن سنان (٤٦٦هـ)^٦، وابن الزمكاني (٦٥١هـ)^٧، ويحيى بن حمزة حمزة العلوي (٧٤٩هـ)^٨، والسبكي (٧٧٣هـ)^٩، والتقتازاني (٧٩٢هـ)^{١٠}، وياقوت الحموي (٨٣٧هـ)^{١١}. لكن الجامع لهم هو اقتصارهم على التكرار في بيت أو اثنين، وتصنيفه إذا كان تكرر موقفا أم كان ضعفا أزرى بالبيت.

من خلال استعراض آراء القدامى نرى أن التكرار عندهم هو مصطلح نقدي ظهر في الدراسات النقدية القديمة، متقارب المفهوم إلى حد ما عند معظمهم، لا يخرج عن حدود إعادة لفظ أو معنى لغرض التأكيد أو التنبية أو الاستعذاب... الخ، ويتفاضل بعضهم على الآخر بنقد التكرار في الشعر من وجهة نظر جمالية من جهة، وبتعداد ما يتعلق بالتكرار من علم البديع نحو رد العجز على الصدر والإرصاد والمراجعة والمشاكل... الخ، من جهة أخرى .

^١ ينظر: أنوار الربيع في أساليب البديع ، ٣٥٢-٣٤٥/٥.

^٢ البيان والتبيين، ٧٩.

^٣ الصحابي في فقه اللغة، ١٥٨.

^٤ البديع، ٦٢.

^٥ فقه اللغة، ٤٢١.

^٦ سر الفصاحة، ١٦١-٢٢٥.

^٧ التبيين في علم البيان المطلاع على إعجاز القرآن ، ١٦٦-١٨٧.

^٨ الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ٨٥-٤٠٠.

^٩ عروس الأفراح ، ٢٣٥-٣٢٠.

^{١٠} مختصر المعاني ، ٢٨٩-٣٠٠.

^{١١} خزنة الأدب، ٣٦١/١ وقد ذكره تحت عنوان التكرار .

التكرار عند المحدثين

أما المحدثون فتنبّع آرائهم بات أصعب لكثرتهم أولاً، ولاختلاط التكرار في الشعر بين القصيدة العمودية من جهة؛ والحرّة من جهة ثانية؛ مع الأخذ بعين الاعتبار التباين بين مسوغات وجود التكرار في القصيدة الحرّة ومسوغاته في القصيدة التقليدية، فليس بالضرورة أن ينفع مع القصيدة العمودية ما ينفع مع القصيدة الحرّة وبالعكس. أما الباحثون فيه فهم على كثرتهم قد تفاوتوا بين التجديد والاتباع، وبين الإصاّبة والخطأ. ومنهم على سبيل الذكر لا الحصر:

- نازك الملائكة : وهي من المحدثين الأوائل الذين كتبوا في التكرار ، وتعدّ الرائدة في هذا الباب " فلها اليد الفضلى في بسط نظرة جديدة إلى التكرار لما تميزت به دراستها من نظرة فاحصة حذرة. فقد أخذ منها كثير من النقاد المحدثين وإلى آرائها استكانوا"^١، لأنها نظرت بعمق إلى أساليب التكرار ودلالاته في النص الشعري، فأعطت مصطلحات وأوجدت قوانين لم يتعرض لها أحد من قبلها من مثل الأساس العاطفي وقانون التوازن الهندسي وغيرهما، وذكرت في كتابها أنواعا للتكرار منه: البياني، والتقسيمي، واللا شعوري .

- محمد عبد المطلب، يراه من وجهة نظر بلاغية. وهي أن التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي ثم ربطها بحركة المعنى، والتكرار هو الناتج الأول في المساعدة على تجميع خيوط الصياغة لفهم البديع في كليته^٢

- عز الدين علي السيد، وقد استعمل لفظ التكرير، بسط القول فيه وتحدث عن أشكاله وأثره على النص، فتناول التكرار الصوتي والصرفي وتحدث عن آراء القدامى في التكرار^٣، ثم بين الأغراض العامة والجزئية والجزئية التي يفيدها^٤، وأخيرا فصل القول في التكرار وعلاقته بالأجناس البديعية الأخرى التي تتقاطع معه^٥.

^١ زروقي ، عبد القادر ، أساليب التكرار في ديوان : سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا " لمحمود درويش ، ١١ .

^٢ ينظر : بناء الأسلوبية في شعر الحداثة . ١٠٩ ، ١١٠ .

^٣ ينظر : التكرير بين المشير والتأثير ، ٧ وما بعدها .

^٤ ينظر : ١١٧ وما بعدها .

^٥ ينظر : ١٩٧ وما بعدها .

- علي الجندي؛ عرفه على أنه دلالة اللفظ على المعنى مردداً، لتأكيد غرض من أغراض الكلام المعروفة من مدح وهجاء ووعيد ورتاء ... وهذا تكرار لتعريف القدامى. كما تحدث عن بلاغة القرآن في تكرير الآيات، وعرج على الإطناب والتطويل والترادف بنوع من التفصيل^١. وقد عارض ابن سنان في قوله إن حد التكرار عنده من حيث الحسن والقبح هو أنه متى وجدت المعنى عليه ولا يتم إلا به فهو حسن، ومتى خالف كان قبيحاً، فهدى يرى أن التكرار يمدح ويذم، بحسب انطوائه على الفائدة المقصودة أو خلوه منها.^٢

- محمد صابر عبيد، بيّن فيه التكرار وعرفه، وتحدث عن نظامه المعقد داخل النص الشعري الحديث ثم عن أشكاله وتقنياته، ويعد عبيد ممن تركوا بصمة مميزة في هذا الموضوع؛ إذ إنه استحدث مسميات لأشكال التكرار هي التكرار الاستهلاكي، والتكرار الختامي، والتكرار المتدرج (الهرمي)، والتكرار الدائري، وتكرار اللازمة، والتكرار التراكمي^٣.

وعلى كل فقد كثرت الدراسات الحديثة حول التكرار بشكل لم يعد بالإمكان حصرها، ولكن لا ضير من ذكر بعضها: التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي لمحمد زنيبات، والتكرار في الشعر لفاطمة محجوب، وكتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب لمحمد بنيس، وكتاب البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث لمصطفى السعدني، والتكرار في شعر العصر العباسي الأول لخالد البداينة. وفي بلاغة الضمير والتكرار لفايز عارف القرعان. وفي " ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل " أو جمالية التكرار في الشعر السوري لعصام شرتح، وظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد لماجد الجعافرة. إضافة إلى عشرات البحوث والدراسات التي تناولت التكرار عنواناً رئيساً أو فرعياً. إلا أن دراسة لم تتناول التكرار عند عبد الرحيم محمود إضافة إلى قلة الدراسات والرسائل التي تناولت شعره عموماً مقارنة مع آخرين من مثل محمود درويش وسميح القاسم .

^١ ينظر: البلاغة الغنية، ٢٠١-٢٤٥.

^٢ ينظر: المصدر نفسه، ٢٣٦.

^٣ ينظر: العلاقة الجدلية بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ١١٥-٢٢٠.

وبعد؛ فالجامع في كلامهم جميعا هو أن دراسة البلاغيين والنقاد - القدامى خاصة- لل تكرار كانت من جوانب ثلاثة: الأول تتبع دلالاته والفائدة من استعماله في مختلف السياقات للنماذج التي اعتمدوا عليها في توضيح هذه الدلالات، والثاني استنتاج أهم الصور والأشكال التي يتحقق فيها التكرار، وأخيرا إدخاله ضمن دائرة المحسنات البديعية لما له من أثر إيقاعي جمالي، ومقدرته في تحسين المعنى^١. وهذه الجوانب هي التي فرضت نفسها على تقسيم البحث ليتشكل على نمطها.

أشكال التكرار

لا شك أن الظواهر المهمة تفرض نفسها على الباحث والناقد على حد سواء، ولا سيما تلك التي يكون فيها نوع من التماثل أو التناظر؛ فتترك أثرا جميلا على متلقيها. ولما كان التكرار هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، وعدّه أساس الإيقاع بجميع صوره، فإننا نجد في الموسيقى وفي القافية وفي علم البديع^٢، لكن قد يختلط على القارئ عندما يقرأ لأنماط التكرار؛ لما فيه من كثرة وخلط في المفاهيم. على أن الاختلاف والتباين بينهم يثري موضع التكرار ويدعم من أهميته، فهذا النمو والانتساع في أشكاله وأنماطه ومتعلقاته يقتضي بالضرورة نموا واتساعا في بيان أهميته داخل القصيدة، وفي تسليط الأضواء عليه من جميع النواحي أكثر فأكثر.

ولقد كثرت الدراسات حول التكرار وتنوعت تفريعاته، فقسم الباحثون أشكاله إلى أنواع مختلفة؛ كل حسب مرجعيته ووجهة نظره، فمنهم من تناوله من الناحية الهندسية والأسلوبية كما فعل رشيد بديدة في (البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني)، أو من الناحية الشكلية كما فعل مختار سويلم في (التكرار اللفظي في شعر النقائض)، ومنهم من يأخذه من الناحية الدلالية الموضوعية كما فعل أحمد الذنبيات في (التشكيل التكراري) ومنهم من وضع له أساسا عاطفيا في بعض جوانبه كما فعلت نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر). ومنهم من تناوله بناء على البساطة أو التعقيد في النص كما فعل مصطفى صالح علي في (أسلوب التكرار في شعر نزار)، ومنهم من خلط بين الأنواع وبين المستويات أو الدلالة الوظيفية والدلالة البديعية مثل شفيع السيد في (أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء)، وبين التكرار اللفظي والمعنوي كما فعل خالد البدينة في (التكرار في شعر العصر العباسي الأول) وهكذا .

^١ ينظر : عزيزي ، هاجر ، التكرار في الأسلوبية التسلسلية (وظيفته البنائية والجمالية في شعر مجنون ليلي) ، ١٢

^٢ ينظر : وهبة ، مجدي وآخرون ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ١١٨ .

وقد تتبّع الباحث عددا كبيرا من الدراسات حول التكرار فوجد أن معظمها يدور حول الحرف والكلمة والجملة أو العبارة كما عند نصر الله حميد في (التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح)، ومحمد ابنيان وسهيل خصاونة في (أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد)، وصفاء شديفات في (ظاهرة التكرار في شعر الشاب الظريف)، وسعاد عبد الوهاب في (ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل) مع اختلاف ضئيل بحذف تكرار الحرف وتعويضه بتكرار اللازمة بعد تكرار الكلمة والجملة، ومحمد قريمية في (ظاهرة التكرار في شعر الوأواء الدمشقي)¹. وقد يستعيض بعضهم عن هذه العناوين فيسميها أحيانا بالتكرار البسيط والتكرار المركب مثلما فعل أنيس محمد في (ظاهرة التكرار في الشعر الليبي الحديث). ومن الضرورة بمكان معرفة أن طبيعة البحث أحيانا تفرض التقسيم على الباحث، فقد نجد تكرار الجملة مثلا عند شاعر وما يتصل بها من لازمة وأشطار ... ، وقد نفقده عند شاعر آخر. وقد يتكرر مقطع عند شاعر معين - خاصة أصحاب الشعر الحر - وقد يسقط شعر التفعيلة كله من ديوان الشاعر كما هو الحال عند عبد الرحيم محمود. وكلهم بنى على تقسيم نازك للتكرار من حيث الكلمة والعبارة والمقطع، ثم غير فيه زيادة أو حذف بما يناسب بحثه.

وعلى هذا التقسيم بنى معظم الباحثين عناوينهم، وزادوا عليه أو غيروا فيه ففرّعوا في تقسيمهم عناوين جديدة مثلما فعل عبد القادر زروقي في (أساليب التكرار في ديوان محمود درويش " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا ") إذ قسم أنواع التكرار إلى تكرار الفونيم، والحرف، والكلمة، والعبارة، والمقطع، والتكرار المختلط، ودمج معه تكرار الصور والرموز. وكذلك الأمر مع فيصل الحولي في (التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة) باستثناء التكرار المختلط الذي أسقطه من بحثه. ومثله بحث (أنماط التكرار في شعر بدر شاكر السياب) للعبادي والكفاوين إذ قسماه إلى حرف، ومقاطع صوتية، وألفاظ، وجمل، ومقاطع. وبحث آخر بعنوان (ظاهرة التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي) لسالم القرارة قسم فيه التكرار إلى حرف، وأداة، وكلمة، وتركيب لفظي، وشبه جملة، وعبارة. وبحث لمجد مصطفى كلاب بعنوان (بنية التكرار في شعر أدونيس) إذ قسمه إلى تكرار الحرف، واللفظ (الكلمة)، والبدائية، واللازمة، والتكرار النسقي. وما أشبه تقسيمه هذا بتقسيم يوسف الكحلوت في (بنية التكرار في شعر الياسين) إذ قسمه إلى التكرار اللفظي، والتركيبي، والنسقي، وتكرار اللازمة. وشبيه به ما قام به

¹ اقتصر على تكرار الحرف والكلمة ولم يتعد إلى الجملة والمقطع .

خالد البداينة في (ظاهرة التكرار في شعر العصر العباسي الأول) إذ قسمه إلى تكرار البداية، والأشطار، والأبيات، والصورة .

على أن بعض الباحثين من قسم التكرار في بحثه بالنظر إلى أكثر من منظور، فإلى جانب هذا التقسيم قسم ذنبيات بحثه (التكرار في الشعر الجاهلي) إلى تكرر الكلمة، والتكرار الأفقي، والأشطار، والأبيات والصورة، وزاد عليها التكرار الموضوعي إضافة إلى تناول ظاهرة التوازي. وأميرة عربي التي فصلت بين مستويات التكرار في (جماليات التكرار في ديوان ربطتي عنق لنصر الله حديد) فقسمته إلى تكرر حرف وكلمة وعبارة ومقطع، وقسمت أنواعه إلى تكرر استهلاكي وختامي ولازمة وتراكمي. مع التأكيد على أن محمد صابر عبيد له قصب السبق في استحداث هذه المسميات لأنواع التكرار. والأمر نفسه تماما مع مختار سويلم في (التكرار اللفظي في شعر النقائض) إلا أنه زاد على أنواعه التكرار الدائري والشعوري والوظيفي حاذفا التكرار التراكمي متناولا في الوظيفي أقسامه الأربعة السابقة.

على أن بحث مصطفى صالح علي بعنوان (التكرار في شعر نزار) على صغره إلا أنه أكثر دراسة- فيما وجدث- فرع لأنواع التكرار عناوين له متناولا التكرار الحرفي، والدائري، والاستهلاكي، تكرر التدويم، والرديف، والمؤد، والتصدير، واللازمة، والمطلق، والمقطعي، وقد أشار إلى أنه اجتهد في وضع بعض هذه العناوين من عنده كما أنه دمج بين أنواع التكرار ومستوياته وبين أفرعه البلاغية مثل تكرر التصدير. وإذا تحدثنا عن الأشكال البلاغية للتكرار؛ فإن أغلب الباحثين تناولوها بشكل مفصل في البحث كما فعل خالد البداينة وفيصل الحولي وآخرون كثر.

وتتبع أهمية هذه الدراسات من كونها تبين للباحث جدوى توظيف التكرار في الشعر وتفتح عينيه على أمور خفية قد يكون لها دور إيجابي أو سلبي في التكرار، ناهيك عن الزخم المعرفي الذي تعطيه للفارئ بحيث تكسبه المهارات اللازمة للتعامل مع التكرار في النص الشعري بالشكل المرجو. وهذا يفضي بنا إلى القيمة الجديدة التي أضافتها هذه الدراسة على هذه الدراسات، إذ إن التكرار عند شاعر فلسطيني مثل عبد الرحيم عايش النكبة والحرب والترحال يختلف عن شاعر عراقي مثلا أو خليجي، فهناك خصوصية للشاعر الفلسطيني لا سيما عند شاعر اختلطت عنده مشاعر واهتمامات متفرقة من فخر بالعروبة، وتغزل بالمرأة، ونقمة على الساسة، وكراهية الظلم، وحب للوطن السليب، ونصرة للضعفاء، وعشق للرسول وللإسلام.

وبعد العودة إلى عدد من معاجم اللغة والأدب والشعر تبين أنها خلت من كثير من هذه المسميات، فجملة ما وجد فيها يمكن تقسيمه إلى ستة أنواع هي^١ :

١. التكرار التوكيدي : "وهو تكرار الكلمة أو العبارة للتقوية أو التوكيد"^٢. وهذا الغرض هو ما أكده معظم البلاغيين القدامى ومنهم ابن أبي الإصبع إذ يقول: إنه لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد^٣. وزاد بعضهم على هذه الأغراض العديد منها. وقد أكده المحدثون منهم نازك الملائكة، وقد نعتته بالتكرار البياني^٤.

٢. تكرار الصدارة : "وهو تكرار الكلمة أو العبارة الأولى في أبيات أو جمل متتالية لغرض بلاغي"^٥. ولعل هذا النوع أيسر أنواع التكرار وهو تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة، وهو بعيد عن الأصالة والحسن؛ لأن صاحبه يلجأ إليه التماسا للموسيقا أو تشبها بشاعر أو ملنا لفرغ، أما إذا صب الشاعر العناية الكبيرة على ما بعد الكلمة المكررة في كل بيت مع مراعاة ارتباط المكرر بسياق القصيدة فإنه قد يحسن^٦.

٣. تكرار الصوت : وهو تكرار صوت في تتابع سريع^٧. وهو ما تسميه نازك بتكرار الحرف^٨. ويدخل في هذا الباب تكرار الفونيم داخل البيت الواحد أو تكرار حرف مبنى داخل نص القصيدة.

٤. التكرار مع الزيادة (المتزايد): مصطلح ابتكره العالم الأمريكي فرنسيس جومير؛ ليصف به إحدى مميزات الأغنية الشعبية الإنجليزية. ويقصد به تتابع المقطوعات الشعرية مع تكرار يكاد يكون شاملا للكلمات فيها، غير أن بعض الكلمات يتغير تغيرا يؤدي إلى تطوير في أحداث القصة المروية أو المنشدة. ونتيجة ذلك إيجاد نوع من التشويق عند السامع أو القارئ يترقب من خلاله كل تطور لهذه

^١ المعاجم المقصودة هي : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة وآخرون ، ومعجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي ، ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش، ومعجم النقد العربي القديم لأحمد مطلوب.

^٢ وهبة مجدي وآخرون ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ١١٨. وينظر: التونجي مجدي ، المعجم المفصل في الأدب، ٢٧٨/١.

^٣ تحرير التحبير ، ٣٧٥/٣ .

^٤ فضايا الشعر المعاصر . ٢٤٦

^٥ وهبة مجدي وآخرون ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ١١٨ .

^٦ ينظر : الملائكة نازك ، فضايا الشعر المعاصر ٢٣٣، ٢٣٢ . وينظر: التونجي مجدي ، المعجم المفصل في الأدب، ٢٧٨/١.

^٧ وهبة مجدي وآخرون ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ١١٨ .

^٨ الملائكة نازك ، فضايا الشعر المعاصر . ٢٣٩

القصة. ومن أهم أساليب التكرار مع الزيادة أسلوب السؤال والجواب حيث يتغير الجواب قليلا المرة تلو المرة^١، أو "هو اكتساب الجديد بتكديس الإضافات، وإن تكرر يوحى بالنمو التراكمي"^٢.

٥. التكرار المغاير: "تكرار الكلمة أو العبارة بمعنى مختلف أو عكسي"^٣.

٦. تكرار النهاية: "وهو أن تنتهي عدة جمل أو عبارات بنفس الكلمة أو العبارة وذلك بقصد التقرير في نفس السامع"^٤.

وقريب من تكرار النهاية تكرار التقسيم عند نازك وليس شرطا لديها تكرار الكلمة أو العبارة في ختام كل مقطع، فقد تتكرر في بداية كل مقطع فتفتتح به، بل قد يتكرر بيت كامل من الشعر في ختام المقطوعة إذ يقوم بعمل النقطة في ختام العبارة. أو قد يتكرر المقطع كاملا، وقد يلجأ الشاعر إلى تغيير طفيف على العبارة وهو هنا يتقاطع بالتكرار المتزايد. وقد يتقاطع ويختلط تكرار النهاية عموما بتكرار التصدير لا سيما في البدايات المكررة في الأبيات. وتزيد على نمطي التكرار البياني وتكرار التقسيم نمطا ثالثا يدعى التكرار اللاشعوري، الذي يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة^٥.

وقد أغفلت المعاجم تناول التكرار المتزايد والتكرار المغاير. وقد يكون التكرار المطلق عند بعض اللغويين والتراكمي عند بعضهم الآخر هما أقرب إلى المتزايد، أما المغاير فقريب منه ما نجده في أحد الأشكال البلاغية المتعلقة بالتكرار من جناس ونحوه.

^١ ينظر: وهبة مجدي وآخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ١١٨. وينظر: التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ٢٧٨/١.

^٢ فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ١٠٢.

^٣ وهبة مجدي وآخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ١١٨. و التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ٢٧٨/١.

^٤ المصدر نفسه، ١١٨.

^٥ الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر. ٢٥٣.

ثانياً: عبد الرحيم محمود (١٩١٣-١٩٤٨)

ولد عبد الرحيم محمود في بلدة عنبتا بقضاء طولكرم في أحد أيام الربيع عام ١٩١٣م، وكان والده الشيخ محمود عبد الرحيم فقيهاً وعالماً وشاعراً أديباً. وتلقى تعليمه الابتدائي في القرية (١٩٢١-١٩٢٥) ثم انتقل إلى طولكرم ودرس فيها المرحلة المتوسطة لمدة أربع سنوات، ثم انتقل إلى نابلس ودرس فيها المرحلة الإعدادية العليا لمدة سنتين (١٩٢٩-١٩٣٠).^١

تابع تحصيله الثانوي في كلية النجاح بنابلس. وبعد تخرجه عين ضابطاً في حكومة الانتداب، ثم قدم استقالته إثر طلب الإنكليز إلقاء القبض على أحد الثوار، ومن ثم عين معلماً في كلية النجاح الوطنية، وتعرف فيها على شاعر فلسطين إبراهيم طوقان. وكان يبيت في طلابه روح الوطنية والمقاومة ويحضهم على مقاومة الانتداب.

نضجت شاعريته في سن مبكرة ونما حسه الوطني، ولم تلبث ثورة ١٩٣٦ أن شبت حتى حمل بندقيته وانتشر في جبال فلسطين ووهدها يكمن للعدو تحت قيادة القائد الشهيد عبد الرحيم الحاج (أبو كمال)^٢. وحين توقفت الثورة وذهب الفلسطينيون المناضلون إلى العراق بقيادة الحاج امين الحسيني كان في عدادهم شاعرنا، وهناك دخل الكلية الحربية في بغداد وتلقى دراسة عسكرية أكسبته خبرة في شؤون العسكر والحرب. وبعد تخرجه في الكلية العسكرية عين مديراً لمدرسة ابتدائية في البصرة، ثم عاد ليستأنف العمل التربوي في كلية النجاح بنابلس، إلى أن صدر قرار التقسيم عام ١٩٤٧م، وعندها انضم إلى صفوف المجاهدين والتحق بجيش الإنقاذ وخاض معارك عديدة إلى أن وقع شهيداً في معركة الشجرة عام ١٩٨٤م، ودفن في الناصرة^٣، مخلفاً وراءه ثلاثة أبناء هم الطيب ورقية وطلال.

أما أعماله الأدبية فقد نشرت مرات عديدة بدأت بنسخة كان المسؤول عنها لجنة أردنية عام ١٩٥٨م، ثم نسخة كامل السوافيري عام ١٩٧٤م، ثم طبعة مكتبة بلدية نابلس عام ١٩٧٥م، ثم طبعة نافع عبد الله ١٩٧٩م، ثم طبعة حنا أبو حنا عام ١٩٨٥م، ثم طبعة وليد جرار ١٩٨٥م، والجامع بينها أنها كلها

^١ ينظر: نقلاً عن نافع عبد الله، الشاعر عبد الرحيم محمود، ٤٢، ٤١. قمحية جابر، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، ٦١.

^٢ يرد في البحث لاحقاً أبيات شعرية قالها شاعرنا في رثاء شهيد، والمقصود هو عبد الرحيم الحاج، وهو قائد الثورة الفلسطينية حينها.

^٣ العودات، يعقوب، من أعلام الفكر والأدب في فلسطين. ٥٧١-٥٧٤، ينظر: القاسم، سميح، مطلع من أنتولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام، ١٢٢. وينظر: الهزاري عرفان، أعلام من أرض السلام، ٢٣٨.

يشوبها النقص عن النسخة الأخيرة^١ بالرغم من أن كل واحدة منها كانت تأخذ من التي سبقتها. أما النسخة الأخيرة (نسخة عز الدين المناصرة) عام ١٩٨٨ فقد امتازت بدقتها وبإضافة أبيات وقصائد ومقالات تنشر لأول مرة^٢.

كان محمود وطنيا ومقاوما، فارس الكلمة يدافع بها عن حقه وفارس الفعل يزود به عن أرضه. "فتاريخه صفحته نقطتان: نقطة حبر خط بها الكلمة، ونقطة دم سجل بها التضحية والفداء"^٣.

^١ ينظر : محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٣-٢٢.

^٢ ينظر : الأعمال الكاملة ، ١٣ . بالرغم من أن نسخة المناصرة أفضل وأعم مما سبقها إلا أنها اشتملت على الكثير من الأخطاء الإملائية والطباعية في الأبيات الشعرية .

^٣ قمحية جابر ، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم ، ١٦ .

الفصل الأول : مستويات التكرار

المبحث الأول : التكرار الداخلي

أولاً : تكرار المبنى

- تكرار الحرف
- تكرار الاسم والفعل
- تكرار الجملة (العبارة)

ثانياً : تكرار المعنى

- المعاني الخاصة
- المعاني العامّة
- نظرة نحوية دلالية
- نظرة معجمية دلالية

المبحث الثاني : التكرار الخارجي

- القافية والروي
- البحر الشعري

التكرار الداخلي : تكرار المبني

- تكرار الحرف

أ. حروف المباني

ويعني تكرار الصوت أو المقطع الصوتي، أو تكرار حرف بعينه بحيث يهيمن صوتيا على بنية المقطع أو القصيدة، ويكون له حضور يفوق حضور غيره،" وتكرار الصوت المعين عادة ما يكون عفواً الخاطر دون قصد"، ولكنه في الأغلب عند عبد الرحيم محمود ليس كذلك. فالتلاعب بالنغم من خلال الأصوات أو المقاطع التي يوردها الشاعر في ديوانه هي خير دليل على أن حضورها ليس تلقائياً بل عن وعي تام؛ لما للنغمة من تأثير على السامع وهذا كان هدفه .

لكل حرف نغمة تميزه عن غيره، " كما أن عودة الحرف في الكلمة يكسب الأذن أنسا بتألفهما، ويكسبه جرساً موسيقياً ظاهراً وآخر خفياً لا تدركه الأذن بل العقل والوجدان"^٢. إضافة إلى أن " تكرار الحروف يخفي إيقاعاً باطنياً يرتبط بموضوع النص وجوهره"^٣، يقول عبد الرحيم محمود^٤ :

العُزْبُ جيشٌ لا يُفْلُ عَزَمَ
وأبوكَ في هذا العَزَمِ تَبُعُهُ

فالراء والميم كلاهما صوتان مجهوران متوسطان بين الشدة والرخاوة، وقد تكرر حرف الراء خمس مرات مفخماً موحياً بالهيبة، والميم أربع مرات موحياً بالكثرة عنده تسكينه، وهذا الشكل من التكرار يناسب معنى الفخر الذي تتاوله البيت. كما أن تكرار الراء والميم على أبعاد متقاربة أكسب الكلام إيقاعاً مبهجاً عند سماعه فضلاً عن رؤيته، وقد نلاحظ التكرار في خارج حدود الكلمة الواحدة، كقوله^٥ :

سأحمِلُ روجي على رَاحتي
وأُلقي بها في مَهَاوي الرِّدى

فالشطر الأول لا يخلو من الحدة وذلك بتكرار الحاء ثلاث مرات" فهو أقدر الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وقدرةً على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته"^٦. فحرف الحاء يجتمع فيه الحركة والسكون، فالفعل (سأحمل) نحس في حركته، أما الاسم (الروح والراحة) فنحس بهما سكوناً وثقلاً على

^١ علي ، مصطفى صالح ، أسلوب التكرار في شعر نزار ، مجلة الأنبار ، لسنة ٢٠١٠، العدد ٣ ، ١٩٥ .

^٢ السيد ، عز الدين ، التكرير بين المثير والتأثير ، ١٤ .

^٣ علي ، مصطفى صالح ، أسلوب التكرار في شعر نزار ، مجلة الأنبار ، لسنة ٢٠١٠، العدد ٣ ، ١٩٥ .

^٤ الأعمال الكاملة ، ٦٦ .

^٥ المصدر نفسه ، ٣٧ .

^٦ عباس، حسن ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ١٧٩ .

فرض لو تخيلنا أن للروح كياناً يُحمل^١، وما زاد في إكساب الحاء صفة الثقل حرفاً المد قبله، مما جعل كلمتي (الراح والروح) مركزي النبر في الشطر. ومثله إثارة في العاطفة قول شاعرنا يرثي صديقاً^٢:

بَرَزَتْ فِيهَا الْمُصُونَاتُ ضُحَىً صَارَخَاتٍ قَارَعَاتٍ لِلخُدُودِ
واحبيبَ الأمتِّا يَتَمَتَّنَا يا أبا كلِّ فتاةٍ ووليدِ

فإن تكرار الألف الممدودة في البيتين ثلاث عشرة مرة يدل على أنها مقصودة، فالشاعر يبحث عن صوت يستطيع استيعاب الألم والحزن اللذين يكابدهما، فجاء توزع الممدود في الأبيات على الجموع والنداءات والأفعال والأسماء لغاية تفرغ تلك الشحنة العاطفية الحزينة عن طريق نفس طويل يوحي بالبعد يتمثل في الألف الممدودة. ومثله^٣:

إنا بأيدينا جَرَحْنَا قَلْبَنَا وبنّا إلينا جَاءتِ الآلَامُ

فتكرار المد بالألف تسع مرات يعكس الحالة النفسية الحزينة التي توضح صدق العاطفة في البيت، فحروف المد التي جاءت في كل كلمة في البيت تعبر عن زفرات النفس الداخلية التي تخرج من أعماق الجوف، وهذا الامتداد في التعبير عن زفرات النفس ولواعجها لا يتأتى إن وُظف في حروف جامدة .

ب. حروف المعاني :

إن تكرار الحرف ظاهر عنده، كما في قوله في وطنه الذي حفرت محبته في فؤاده^٤:

تَتَرَاءَى لِي عَلَى بَهَجَتِهَا حيثما قَلْبْتُ فِي الكَوْنِ النَّظْرُ
في ضياء الشمس في نورِ القمَرِ في النسيمِ العَدْبِ فِي تَغْرِ الزَّهْرِ
في خريز الجدول الصافي، وفي صَخَبِ النَّهْرِ وَأَمْوَاجِ البَحْرِ

فقد تكرر لفظ حرف الجر (في) في هذه الأبيات سبع مرات، وتوزع على الأبيات الأربعة توزعا متنوعا، لكن الصورة العامة واحدة إذ يتراءى له وطنه - وهو في العراق حينها - في مظاهر الطبيعة من كون وشمس وقمر ونسيم وزهر وجدول ونهر وبحر، وقد أسهمت الصورة الحسية في إضفاء الحياة على الأبيات حيث اجتمعت حاستا النظر والسمع فيه فكملت إحداها الأخرى، وقد أثر عبد الرحيم حرف الجر على حرف العطف (و) ليقوي خصوصية المكان. وقد بدأ التكرار في البيت الثاني بقوة إذ تكرر حرف الجر (في) أربع مرات وهذا يدل على انفعال الشاعر، وكأنه يريد أن يدلل على أن وطنه يحضره في كل مظهر سعادة، ولو أن البيت الشعري أسعفه لأن يضع فيه مظهرا طبيعيا آخر يدل على راحة وسرور

^١ ينظر: مواسي فاروق، قراءة جديدة لقصيدة " الشهيد " لعبد الرحيم محمود، مجلة المجمع، لسنة ٢٠١٠، العدد ٧، ٢١٨

^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤٥

^٣ المصدر نفسه، ٤٣

^٤ المصدر نفسه، ٦١

لَفَعْلٌ ، لكن طول البحر الشعري للبيت أجمه. ثم سرعان ما تخف هذه الحدّة في البيت الثاني لأنه لم يكمل ما بدأه في البيت السابق من مضمون؛ بل جاء بمتضادين في الدلالة وأراد توضيح العلاقة الضدية بين الجدول من جهة وبين النهر والبحر من جهة أخرى في صفتي الصفاء والصخب، ويبقى طول البيت الشعري المحدود الذي فرضه الشاعر على نفسه هو الحائل دون تكرار حرف الجر أكثر من مرتين. أما في تكرار حرف النداء ، فيقول مقرعا الساسة^١ :

يا ساهرين على الكلام نُجيده يا قاعدين عن الفعال نيامُ

فأتبع المنادى في كلا الشطرين باسم الفاعلين الذي يفيد الخمول في الفعل والكثرة في القول، كما أن حرف النداء (يا) دل على نداء البعيد حكما وحقيقة في سياق التبكيت والتحقير، وقد لجأ إلى تكرار المنادى بجعله نكرة بقصد زيادة التقريع بالرغم من أن كلامه موجه لأشخاص معروفين، ولعل ابتداء الشاعر بحرف النداء في بداية كل شطر زاد من انتباه السامع. وقد يكرر حرف النصب (إن) فيقول^٢ :

فإنكمو صوتٌ ، وإني لكم صدى وإنكمو روضٌ ، وإني لطنائره

لعل الشاعر قد أتى بصورة مبتكرة تبين مدى ارتباطه بالعمال، هي علاقة الصدى بالصوت وعلاقة الطائر بالروض، ثم ربط الصدر بالعجز بطريقة تكرارية في الأسلوب تقوي المعنى نفسه وتعززه؛ عن طريق تكرار حرف التوكيد في الشطر الواحد مع اختلاف التصريف مرة واتفاقه مرة. و(إنّ) المكررة قد قسمت البيت إلى أربعة أجزاء شبه متساوية، ففي كل شطر جاءت مرتين لزيادة اللحمة في الصورة الواحدة بين الشاعر والعمال، وبين الطائر والروض.

- تكرار الاسم والفعل

والمقصود هنا" تكرار الكلمة أو ما يقارب جذرها تكرارا يفيد المعنى نفسه أو معنى مقاربا"^٣ ويطلق عليه كذلك التكرار البياني أو بمعنى آخر التكرار الذي لا يدخل على هيكل القصيدة إنما يؤكده فقط. وهذا التكرار البياني هو الأصل في كل تكرار تقريبا لذلك فهو أيسر أنواع التكرار^٤.

أ. تكرار الجذر مع اتفاق الصيغة

ويمثل تكرار بعض الكلمات عند عبد الرحيم محمود علامة أسلوبية بارزة يسعى إلى تأكيدها. فيقول في محبوبته رادًا العجز على الصدر^٥ :

^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٤٣ .

^٢ المصدر نفسه ، ٩٠ .

^٣ الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، ٢٣١ .

^٤ ينظر : المصدر نفسه ، ٢٤٦ .

^٥ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٧٣ .

(سلمى)، لقد تُهتُّ فهذي يدي (سلمى) فقوديني عَبْرَ الظلامِ

كرر عبد الرحيم ذكره سلمى بوصفها محبوبته، وهي عند العرب حسنة إن كانت "من باب الاستعذاب والتلذذ في التغزل والنسيب".^١ ففي تكرار اسم المحبوبة واستهلال الكلام بها راحة لنفسه وإشباع لذكراه^٢، فضلا عما ينتج عن تكرار حرف المد من جمال صوتي وتنغيم يوحي بالثشوق واللذة . إلا أن تكرار الاسم عنده لا يقتصر على التغزل بل قد يذكر الشاعر الاسم للتحقير، فيقول^٣:

بلفورُ ، ما بلفورُ ، ماذا وعده؟
لو لم تكن أفعالنا الإبرامُ

نلاحظ أن تكرار الاسم جاء مرتبطا بالشرط مع تكرار الاستفهام ، وضُبَّ كلاهما في خانة الاستهزاء بهذا الشخص والاستهانة به والتقليل من شأنه . وقد يكرر الشاعر معنى التحقير باستخدام غير الاستفهام كقوله^٤ :

هم ملهمون فلا تُقلِّ من أين قَدْ
دَلَّفَ السِّدَّادُ ونُزِّلَ الإلهامُ
هم مخلصونَ فإنَّ يقولوا قالَةً
فاخضع لها ، إنَّ الخُضوعَ لِرِامُ

فتكرار ضمير الغائب ، أضاف سخرية لاذعة مقرونة بـ(ديكتاتورية) بحتة لحكام العرب الذين لا يريدون من شعوبهم إلا طاعة عمياء دون أسئلة ، فضمير الغائب يتناسب مع ضمائرهم الغائبة وأفعالهم غير الحاضرة. وهذا الضمير الذي استهل به الشاعر البيتين إنما جاء ليؤكد فائدتين. الأولى دلالية تضغط على موصوف واحد وتؤكد السخرية منه، والثانية إيقاعية تزيد من تماسك البيتين موسيقيا. ومثله^٥:
ومثله^٥:

ظلنا نداعيمهم وهم حكامنا
ويحققون وهم هم الأخصامُ

فلو نظرنا إلى تكرار الضمير في العجز بشكل متتابع؛ لوجدنا في النظرة الأولى أن الضمير في تكراره جاء مفتعلا، ولكن نظرة ثانية إلى الكلمة التي تلت اللفظة المكررة تغير وجهة النظر هذه إذ إنها شكلت صدمة أبعده من أن يكون عقيما ، فالحكام الذين يحلون مشاكل الأمة تبين أنهم هم المشكلة . أما تكرار الاستفهام فورد بقوله^٦ :

أفتى رفاةً ، هل علمت بحاله
ما شأنه ، ما يومه ، ما مصرعه؟

^١ ينظر: ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ٢ / ٢٩٨ .

^٢ السيد ، عز الدين ، التكرير بين المثير والتأثير ، ١٣٧ .

^٣ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٤٣ .

^٤ المصدر نفسه ، ٤٤ .

^٥ المصدر نفسه ، ٤٢ .

^٦ المصدر نفسه ، ٦٦ .

إن تكرار اسم الاستفهام (ما) ثلاث مرات في الشطر الثاني أكسب البيت زخما موسيقيا ظاهرا بإتباعه حسن توزيع التقسيم فيه. وفي تكرار اسم الإشارة ، يقول في قصيدته المشهورة (المسجد الأقصى) ^١:

علقت به الآمال هذا حببنا هذا الوفاء إلى سمائك نرفعه

فتكرار اسم الإشارة في البيت ومجيئه في المرتين مبتدأ ، إنما جاء لتأكيد المحبة ورسوخها ولثبات الوفاء لممدوحه ، وقد أفاد قرب الحب والوفاء باستخدام اسم الإشارة للقريب ، فقد هيمن هذا الشعور الصادق على نفس الشاعر إلى درجة كبيرة وهذا التأكيد هو الغرض من تكرار اللفظة . أما قوله في التعبير عن بُعد الحب ونكث العهد ^٢ :

يا أيها العشاق كم مـرة طلبتم الوصل وكم تطلبون
نُقِطُكُمْ وعدا ولكنما هيهات هيهات لِمَا تُوعِدُونَ

فكرر (كم) الخبرية للدلالة على التكثر . أما في اسم الفعل الماضي (هيهات) فهو للدلالة على البت والقطع الحاسم، وكان لتناصه القرآني من قوله تعالى: ﴿أَيَعِدُكُمْ أَنْتُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنْتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنْتُمْ مُخْرَجُونَ ، هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعِدُونَ﴾ ^٣ توافقية جميلة زادت في تأكيد بُعد ما يوعدون . وتكرار الشاعر لأداة الشرط يظهر جليا في قوله ^٤ :

فإمّا حَيَاةٌ تُسْرُّ الصَّدِيقَ وإمّا مَمَاتٌ يُغِيظُ العَدِي

فتكرار الشاعر لـ(إمّا) يأتي في مقابلة ثنائية تفصيلية بين خيارين لا ثالث لهما ، وقد أجاد الشاعر بتقسيم البيت ، فإمّا أن تكون الحياة عزيزة ترضي من يحبك ، وإمّا أن تتال الشهادة بعد أن تكون شوكة في حلق العدو . وهذه الثنائية الضدية بين الموت والحياة؛ وبين الصديق والعدو قد وضحت سبب تكرار الشرط الذي قصد به الشاعر أن العيش عنده عيش عزيز واحد وإلا فالموت دونه . يقول واصفا شعبه الفلسطيني المناضل ^٥:

شَعْبٌ تَمَرَّسَ بالصِّعَابِ وَلَمْ تَنَلْ مِنْهُ الصِّعَابِ
لو هَمُّهُ انْتَابَ الهِضَابِ لَدُكِّكَتْ مِنْهُ الهِضَابِ

^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٦٧ .

^٢ المصدر نفسه ، ١٩٥ .

^٣ المؤمنون ، الآية ٣٦ ، ٣٥ .

^٤ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٣٧ .

^٥ المصدر نفسه ، ٣٩ .

أكد الشاعر قوة الشعب بمواجهة المشاكل وتجاوزها ، فالصعاب تجاوزها ، والهضاب صعدا . وتكرار الجار والمجرور (منه) يفيد تأكيد فعل الشعب بالصعاب والهضاب . وزاد في وضوح هذا التكرار اتفاق الصيغة التكرارية لجمعي التكسير ، واتفاق المعنى العام لهما الذي يفيد عدم سهولة تجاوزهما ، فضلا عما صاحبهما من إيقاع موسيقي ملتحم ومتفق في عروض البيت وضربه من جهة وفي العروضين والضربين من جهة أخرى . وبالمقابل فإن الشاعر يعود ليقرع ويبكّت مَنْ يَأْمَلُ خيرا من وعود البريطانيين ، فيسخر مخاطبا إياهم^١ :

لك في حقيبتة نصيبٌ فاخرٌ - بُئسَ النَّصيبُ
فلتنتظر غدا الكراسي ساكتاً ، وغدا قريـبُ

ففي تكرار (النصيب) دلالة على السخرية من الحاضر السيء الذي يرتضيه هذا الإنسان . وفي تكرار (غدا) تأكيد للسخرية من المستقبل الذي يتأمله . لهذا نراه يتألم حسرة على حال الأمة وعلى حال أهله ، فيقول في رثاء الشهيد القائد عبد الرحيم الحاج^٢ :

حسرتا للدين والمجد اللذي قد أصيبا فيك بالركن الوطيد
حسرتا للوطنِ العاني والأملِ الفاني ويا تـعـس الجـودِ

وقد خرج التكرار هنا من دائرة الأفقية ليطالعنا الشاعر بتكرار صيغة تعبر عن التحسر على الدين والمجد في البيت والوطن ، واستخدم لهذه الصيغة الحسرة ذاتها بلفظها ، وأطلق الألف لما فيها من مدّ وللدلالة على تأكيد التوجع وعمقه ونمو العاطفة التي تولدت عنده حزنا على فراق صاحبه . أما في تكرار الفعل فمثله قول شاعرنا^٣ :

المسجدُ الأقصى أجنتَ تزوره أم جنتَ من قبل الصّياح تُودِّعه ؟

فتكرار الفعل الماضي (أجنت) استخدم للدلالة على انتهاء المجيء وزواله؛ ليفيد التقرّيع . واتصل الفعل بتاء المخاطب مسبوqa باستفهام تهكمي تقرّيعي، والفعل المضارع بعد المكرر عمق هذا المعنى.

ب. تكرار الجذر مع اختلاف الصيغة

الاختلاف في الصيغة عند تكرار الكلمات يدل على عدم إغراق في الصنعة ، بل على سلامة ذوق وسهولة طبع . فورد كثيرا في شعر عبد الرحيم كقوله^٤ :

المُطْمَعُوهُ ، رُدَّ كيدُ صدورهم ومشى به نحو المنية مَطْمَعُهُ

^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٥٩

^٢ المصدر نفسه ، ٤٥

^٣ المصدر نفسه ، ٦٧

^٤ المصدر نفسه ، ٦٦

وهنا جاء التكرار غنائياً من جهة " كون التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صورته " ^١، وله مغزى ووظيفة في ترابط المعنى الكلي للبيت فضلاً عن دلالاته فالذين طمعوا الأعداء بالمسجد الأقصى سيخيب مطعمهم بالمستقبل وهذا الذي أفاده توظيف اسم الفاعل . كما أنه قفل الدائرة بما بدأ به من أسماء فرد العجز على الصدر . لكنه قد ينوع في استخدام التكرار بين الفعل والاسم . فيقول ^٢ :

للغرب عاداتٌ كغازاتٍ سَرَتْ في الشرقِ مَسرى الداءِ بالأجسامِ

فكرر بين الفعل والمصدر (سرى ومسرى) ؛ ليقيم الموازنة بين العرب والغرب وللدلالة على سوء ما فعلته بنا عاداتهم التي أخذناها منهم . ويقول في رثاء القائد الحاج في مثال آخر ^٣ :

أإذا أنشدتُ يـوفيك نشيدي حَقَّكَ الواجبُ يا خير شهيد!

أي لفظ يَسعُ المعنى الذي مِنْكَ أَسْتوحيه يا وحي قصيدي!

فجاء التكرار في الشطر الواحد ؛ ليؤكد تكثيف المعنى؛ وتصغير الدائرة؛ وزيادة الوحدة العضوية للجملة القصيرة في البيت الواحد. ففي الأول كسر بين فعل الشرط ومتعلق جوابه (أنشدتُ - نشيدي). وفي الثاني بين جملة الصلة وبين المنادى (أستوحيه - يا وحي)، ودل التكرار على تأكيد تأثير المرثي على الشاعر من نشيد وقصيد. يقول في قصيدة يصف بها الأتراك وقتها ^٤ :

والترُّك قدُ كبروا ، وإنا معشرٌ كَبُرٌ وفوق تكبّر المتكبرِ

نلاحظ أن الشاعر كرر كلمة (الكبر) أربع مرات ، في كل مرة تختلف في تصريفها عن الأخرى. ومردُّ هذا التعقيد في النظم؛ تأثره بالعصبية الجاهلية^٥، فهو يقابل الكبر بأشد منه. ودلالة الفخر فيه تطغى على البيت كله لا سيما من خلال اللفظة المكررة. وعبد الرحيم قادر على أن يتخيّر ألفاظاً أو مرادفات آخر لـ(الكبر)، لكن عناده وكبره انعكس حتى في إصراره على المفردة نفسها.

وفي إطار التكرار الأفقي قد تطغى العاطفة على الشاعر، وهو إن كانت عواطفه منكسرة في قصيدة سابقة؛ إلا أنها في قصيدة (مخلوقة أنت) تبدو أكثر صلابة أمام غدر المحبوبة، ولكن التكرار هنا يبدو أكثر تعقيداً وانتشاراً مما جعله متغلغلاً في النص ليكسبه هذا الزخم، فيقول في أبيات غير متتالية ^٦ :

^١ محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ١٥ .

^٢ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٥٢ .

^٣ المصدر نفسه ، ٤٥ .

^٤ المصدر نفسه ، ٥٤ .

^٥ ألا لا يجهن أحدٌ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا . عمرو بن كلثوم، الديوان ، ٧٨ .

^٦ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٦٦ ، ١٦٥ .

قالتُ : قتيلي أنت ، قلتُ : اعلمي
 أن قد صَحَا السَّاهي وَحَيَّ القَتِيلَ
 ملتِ إلى غيري ، وإني امرؤ
 إن مالتُ الرُّوحُ فعنها أميلُ

فلجأ الشاعر إلى تكرار (قالت وقلت) (مالت وملت) لإجراء مقابلة بينه وبين المحبوبة تقوم على الحوار ليدلل على موقف كل منهما. أو قد يلجأ الشاعر إلى مقابلة غير حوارية ليبين فيها عمق الفجوة بين المتقابلين مثل قوله في المقابلة بين المرأة والرجل¹ :

ولبسهنّ من الحرير جلابياً	لُبسُ الرجال من الحديد
وإذا رمينا كان سهما خائباً	ومن الغريب إذا رمينَ أصبنا
ورجزنّ م الغنج المذيب عجائباً	رَجَزَ الفوارسُ في الحروب قصائدنا
من رأى جندا :مها وكواعبنا	لم تنظر العينان جندا مثل جندك

هناك مفارقة بين حال الفارس والمرأة. وقد كرر (لبس - لبسهن) ، و(رمين - رمينا) ، (رجز - رجزن) (جندا - جندك) ، وربط بينهما ربطاً أسلوبياً متجدداً في كل بيت مستقلاً عن الآخر في قالب من السخرية العجيبة في المقابلة بين حال الفارس والمرأة .

{ النساء }	حديد ← حير	{ الفوارس }
	لا يصبن الهدف ← يصبن الهدف	
	القصائد ← الغنج	

ومما ساعد في تأكيد التكرار حسن التقسيم والمقابلة بين الصدر والعجز ، وحسن توزع التكرار أفقياً على الأبيات، وأكثر ما زاد في وضوح المضمون المفارقة العجيبة للمرأة بين الضعف والقوة .والمثل السابق يصح أن نقيس عليه نوعاً آخر من أنواع التكرار البديعية وهو ما يسمى بالتفريق² ، فإيقاع التباين بين الفوارس وبين النساء قد تم تأكيده في الأبيات الثلاثة الأولى، ونفي المماثلة يقوى بيتاً بعد بيت، في قالب من المفارقة غير المتوقعة .

¹ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٦٧ . وما أشبه هذا بقوله : بي للعداء مصارعُ
 ومصارعي غمزاثُ هُذْبُكُ . نفسه : ١٥٩ . فكرر (المصارع) للتوضيح والتصويب بشيء من المفارقة اللطيفة المحببة .
² التفريق : هو أن تقصد إلى شئين فتوقع بينهما تبايناً . مطلوب ، أحمد ، معجم المصطلحات البلاغية ٣١٢/١ .

- تكرار الجملة (العبارة)

تعتمد الجملة على عنصرين أساسيين هما الامتداد والاستمرار، ويظهر تكرار العبارة في النص الشعري إذا ترددت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري، وبتكرار العبارة تستمتع الأذن وتأنس بالايقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يطرب السمع^١. فتكرار الجملة يمثل حضوراً أكثر بروزاً وفاعلية في خلق أنساق وبنى تتعاضد لتشكل معمارية النص وبنائيته^٢، سواء تكرار العبارة كان باللفظ نفسه أو بتغيير في العلاقات التركيبية فيما بينها، أو بتوزعه في سطر واحد أو على أكثر من بيت، وينقسم تكرار الجملة على النحو الآتي:

أ. التكرار الأفقي

ومن أمثله أفقياً قوله في وصف الشعب الباسل^٣:

إِنْ تَجْهَلَ الْعَجَبُ الْعَجَابَ فَإِنَّا الْعَجْبُ الْعُجَابُ

فالملاحظ تكرير العبارة دون تغيير كأنها كلمة واحدة تصب معانيها في الفخر، فالشاعر لا يرى في شعبه شعباً عادياً بل شعباً يعجب منه العجب. وكما يفخر فإنه يحذر الظالم من مغبة فعلته فيقول^٤:

الدِّمَّاءُ تَجْرَفُ جَرَفًا صَاحِبَ الظُّلْمِ وظُلْمُهُ

فالظلم وصاحبه لا بد أن تجرفهما الدماء التي أسالوها. ومن جميل ما ذكر الشاعر قوله^٥:

لقد اعتصمتُ بحبلِ حُبِّكَ فاعتصمُ حُبًّا بحبلي

وقد أعطى الشاعر تلاعباً في التكرار بتغيير المجاورة في الكلمات على نحو أبعد الرتبة وعمق وقع الجرس الموسيقي. فضلاً عن تكرار فونيم الحاء الذي جاء غير متكلف له يوحي بالعمق والسكينة. ويظهر التناص القرآني في قوله (اعتصمت بحبل) من قوله تعالى: ﴿واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا﴾^٦، وهذا قوى الصورة الشعرية عنده، ورفع من مستوى شعره .

ب. التكرار العمودي

يقصد به التكرار الذي يخرج من دائرة السطر الواحد إلى وروده في أكثر من بيت. يقول^٧:

لَعَمْرُكَ إِنِّي أرى مَصْرَعِي ولكنْ أَعْدُ إِلَيْهِ الخُطَا

^١ ينظر: زروقي، عبد القادر علي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا، ٦٤.

^٢ عبد الوهاب سعاد، ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مجلة المنارة، المجلد ١٠، العدد ٣، ٢٧٢.

^٣ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٣٩.

^٤ المصدر نفسه، ٥٨.

^٥ المصدر نفسه، ٣٢٠.

^٦ آل عمران، الآية ١٠٣.

^٧ محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٣٧.

أرى مَصْرعي دُون حقي السَّليب ودون بلادي هو المُبْتغى

نلاحظ أن الجملة المكررة (أرى مصرعي) في البيت الأول جاءت لتقرع انتباه السامع بلفت نظره، إذ إن الشاعر يرى موته، أما في البيت الثاني فجاءت لتبيان سبب موته وهو الدفاع عن وطنه، وهي الميتة التي يئنسدها الشاعر. وقد يتضح النسق التكراري أكثر في قوله عن الحكام العرب^١:

هُم عَلِمُوا الْأَقْوَامَ أَنَّ نَصِيرَهَا عادٍ، فَعُزَّ وَصَدَّقَ الْأَقْوَامُ
هَم فَهَمُّوا الْأَيْتَامَ أَنَّ حُضُونَهُمْ أطرى الحُضُونِ، فَأَمَّنَ الْأَيْتَامُ

إن فن التوازي في هذا النسق واضح، فيبدأ بضمير الغائب ثم الفعل المتعدي المتصل بفاعله المرتبط بأن التوكيدية " وهذا التغيير الطفيف في النسق أنقذ البيت من الرتابة وأعطى القارئ هزة ومفاجأة ، إضافة إلى الجرس الموسيقي الذي يحدثه هذا النوع من التكرار"^٢، وفحوى البيت أن النتيجة كانت بتصديق القوم لهؤلاء الحكام فسلموهم أنفسهم وأمرهم. وعلى البناء نفسه كرر الشاعر البيت الثاني، حتى أنه كرر الفونيم في المفعول الأول في الصدر، وكرر التشديد على عين الفعل في العجز الذي جاء في شكل متواز في الموضع نفسه في كل من البيتين، والتكرار على النسق نفسه فيه اختلاف يسير في خبر إن، ففي الأول نكرة والثاني معرف بالإضافة، والجملة الفعلية في العجز الأول معطوف على فعلها بفعل ثان لكن بالعجز الثاني بفعل واحد. ونوع آخر من أنواع تكرار الجملة؛ مثاله^٣:

هَاتِ اسْقِنِي كَأْسًا لِأُغْرِقَ فيه، أَثْقَلَ مَا أَعَانِي
هَاتِ اسْقِنِي حَتَّى أُحْلِقَ من سَمَائِي فِي الْعَنَانِ

يطالعا الشاعر بتكرار فعل الشرط والجواب اللذين يعبر من خلالهما عن الألم الذي يكابده، فالشاعر يرى الحل لهذا الألم بالخمرة، وهو بتكرار عبارة فِعْلِي الأمر في كل مرة يقرنها بمعنى جديد فرعي يصب في المعنى العام " أي أن اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام وهذا هو القاعدة الأولى في التكرار "^٤، وبذا أصبح التكرار وسيلة أثرت الموقف ونوعته وشحذت الشعور إلى حد الامتلاء. الامتلاء. إن البعد البنائي لهذا النسق التكراري أعطى الشاعر في كل مرة ميزة جديدة تؤكد الحالة النفسية السلبية للشاعر من الوضع الراهن الذي كان يعيشه، وهو واقع جعل الشاعر يقارن بين حالته قبل الشرب وحالته بعد الشرب.

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ، ٤٣

^٢ السيد، عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٨٢.

^٣ محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ، ١٠٢، ١٠١.

^٤ الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ٢٣١.

أما حالة التبرم والضيق من الزعماء العرب التي تكررت في ديوانه، فلا أدلَّ عليها من قصيدته " حفي اللسان " للتعبير عن هذه الحالة، فمن العنوان نفهم عاطفته التي غلبت عليه. فبعد أن توسم خيرا في إنشاء جامعة الدول العربية عام ١٩٤٦ ظنا منه أنها ستوحد العرب، فكانت خيبة الأمل بعدها وتكشفت الحقيقة لدى الشاعر فكتب يقول^١:

ظَلْنَا نَقُولَ: غَدًا .. غَدًا، هَلْ حُقِّقْتُ	لِللَّائِبِينَ عَلَى غَدٍ أَحْلَامُ
ظَلْنَا نَقُولَ: غَدًا يَفِيقُ ضَمِيرُ مَنْ	فَقَدَّ الضَّمِيرَ، وَيَعْدِلُ الظُّلَامُ
ظَلْنَا نَقُولَ: (مُفَاوِضَاتٍ)، مَا الَّذِي	نَلْنَاهُ إِلَّا كَسْفَةً وَسُخَامُ
ظَلْنَا نَدَاعِبُهُمْ، وَهَمْ حَكَامُنَا	وَيُحَقِّقُونَ وَهُمْ هُمْ الْأَخْصَامُ
ظَلْنَا نُعَزِّرُ بِالْوَعْدِ وَيَنْطَلِي	كَذِبٌ، وَيَفْعَلُ فِعْلَهُ الْإِيهَامُ

وهنا يعمد الشاعر إلى تكرار اللازمة عموديا (ظلنا نقول) لينبهنا على ابتداء فكرة جديدة، في كل مرة يتفرع منها معنى جديد لينضم بالنهاية إلى المعنى العام للتصبر على الحكام. وينبع جمال التكرار هنا حين تجد الطريق قد اختلف في كل بيت، فالفعل الناقص (ظل)؛ يحمل دلالة خاصة كأفعال الحكام العرب "الناقصة" وهو يتوجع لذلك، وكل الأبيات تدور في فلك التصبر على الحكام المخادعين، فعاطفة الشاعر قد بلغت الذروة في طول الانتظار دون فائدة. وجملة التكرار هي الدعامة الرئيسية التي قامت عليها هذه الأبيات، وهو يثور على الماضي؛ ليغير المستقبل؛ " لأن تكرار الجملة يثير الحماسة ويستفز الشخص للنهوض"^٢.

وقد اتخذ من التكرار هنا معبرا إلى الماضي الذي عانى منه، فعاد إلى عالم الذكريات واغترف منه، فحقق التكرار تراكم الصور وتتابع التداعي وتكثيف المشاهد. كما أن تكرار ضمير المتكلم المتصل والمستتر جلب الفكرة تلو الأخرى، فالأفكار تتداعى وتسقط سقوطا حرا. وهذا يمثل نموذجا ناجحا عن تكرار التقسيم، فالتكرار هنا يقوم على تكرار عبارة تشكل حلقة جديدة في المعنى الذي يصب في فكرة أساسية واحدة، وزاد من نجاح توظيف التكرار أن الشاعر أدخل تغييرا طفيفا على العبارة المكررة في كل

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤٢.
^٢ الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر، ٢٣٣.

مرة فأعطى بذلك القارئ هزة ومفاجأة غير متوقعة^١. أما إذا أردنا نموذجاً غير موفق فيظهر في قصيدة (قم بنا). يقول الشاعر^٢ :

قُمُّ بِنَا يَا أَيُّهَا لِلرُّبَا	حيثُ ترى العُشبَ أُسْرَابُ الطُّبَا
قُمُّ بِنَا إِنِّي تَعَشَّعْتُ الدُّنَا	بعد أن عاودني عهدُ الصَّبا
قُمُّ بِنَا مِنْ قَبْلِ أَنْ تَنْتَاشَنَا	عاديَاتُ الدهرِ أَوْ حَدُّ الطُّبَا
قُمُّ بِنَا نَسْرُقُ أَوْيَقَاتِ الصَّفَا	قد لقينا من دُنَانَا نَصَابَا
قُمُّ بِنَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يَعْصَفَ بِي	خاطرٌ لَابَ لِي، إِمَّا حَبَا
قُمُّ بِنَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يَنْتَابِنِي	هاجسٌ يُوغِرُ نَفْسِي غَضَبَا
قُمُّ بِنَا نَلْعَبُ وَنَطْرِبُ سَاعَةً	فصفاءُ الدهرِ يمشي حَبَبَا

لا يخفى على القارئ ما لهذه القصيدة من دعوة إلى القيام والنهوض والعمل، فقد قالها وهو يستعد لمعاودة النضال بالعودة إلى فلسطين وهو في دمشق وقتها. إلا أن تكرار الشاعر للجملة المكررة هنا لم يأت ليشكل حركة دائرية تمتد إلى القصيدة فتزيدها تقرداً وتميزاً، إنما جاء تكراراً استهلالياً أراد من خلاله التأكيد والتنبيه على الحث للقيام والنهوض والعمل على استرداد البلاد قبل فوات الأوان، فبالرغم من سمو الفكرة إلا أنه وقع في التطويل غير المفيد، ولم ينبثق من التكرار معان جديدة. بيد أن التكرار قد يكون إيجابياً وعامل قوة في القصيدة كما في (أنشودة التحرير) التي عمد فيها إلى تكرير بيت بأكمله فقال^٣ :

أُمَّتِي إِنْ تَجُرَّ عَلَيْكَ الزَّعَامَاتُ	فلا تياسِ، ذريها وسيري
إِنهَا إِنْ نَسُوْ، تَسُلَّ قَوِي الشَّعْ	بِ، وَتَبُلَّ الإِقْدَامَ بِالتَّأخِيرِ
أُمَّتِي إِنْ تَجُرَّ عَلَيْكَ الزَّعَامَاتُ	فلا تياسِ، ذريها وسيري
خَوْفَ أَنْ يُقَسِّمَ الْمُقَسِّمُ بِالْحَظِّ	بأدنى مُقَدَّرٍ مــــقدورِ

^١ ينظر : محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٢٥١، ٢٥٠ ،
^٢ المصدر نفسه ، ١٤٨ ،
^٣ المصدر نفسه ، ٤٨ .

فقد كرر الشاعر البيت بشكل حر ولم يتقيد بتكراره في بداية مقطع أو في نهايته، بل كرر البيت الشعري أثناء القصيدة؛ لأن مكانه ألح عليه ذلك فجاء دون تكلف؛ ليربط ما قبله بما بعده بشكل قوى الوحدة الموضوعية للنص، فالبيت الأول تبعه معنى يدور حول أن الزعامات العربية تحبب الإنسان وتنشطه؛ لذا فقد كرر فكرة إهمالهم وتناسيهم، أما التكرار الثاني للبيت فتبعه فكرة مفادها أن الزعامات العربية خائنة تقسم الأوطان وتبيع أهلها بأرخص الأثمان؛ فكان التكرار للدلالة على عدم التعويل عليهم وتركهم. وبهذا التكرار كان الشاعر قد وفق " فعادة الفصحاء جارية بأنهم يكررون القصة الواحدة في مواضع أغراض مختلفة تتجدد في المواضيع وذلك من الفضائل لا من المعائب، وإنما يعاب التكرار إذا كان في الموضع الواحد ".^١

أما تكرار اللازمة الذي يكون في نهاية كل مقطع من القصيدة، فقد لجأ إليه الشاعر في أكثر من قصيدة نذكر منها جزءاً من قصيدة (تبسم) وهي رسالة إلى صديق عبوس حيث يقول ^٢:

إِنْ تَجْدُ بَابَ الْأَمَانِي مُغْلَقًا لَا تُكْشِرْ وَتَلْمُ مِنْ سَكْرِهِ
إِنْ بَوَّابِ الْأَمَانِي مَـرْحٌ يُبْغِضُ الْيَأْسَ وَيَخْشَى الْكُشْرَةَ

فَتَبَسِّمَ يَا عَزِيزِي

يا عزيزي ، هل ترى الكشرة قد أَرَجَعَتْ مِنْ فَائِتٍ بَعْدَ فَوَاتِ
بينما البسمة، أدنت قاصياً أَوْ مَا جَرَبْتَ سِحْرَ الْبِسْمَاتِ؟

فَتَبَسِّمَ

إِنَّ دُنْيَاكَ رِيَاضٌ خَيْرٌ مَّا تَتَجَلَّى فِي تُغُورٍ تَتَضَاكُ
لا يكن ثغرك ثغراً زماًه مَا تُتْلَقِي مِنْ آلامٍ، فَنَمَّاسَكُ

وتبسم يا عزيزي

^١ الرازي ، نهاية الإيجاز ، ١٦٧ .

^٢ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١١٠-١١٢ .

فالقصيدية كلها بنيت على تكرار واحد وحيد سواء التكرار كان في اللفظ أم في المعنى، وهي الدعوة إلى التبسم الذي يتكرر في كل مقطع من مقاطعها الأربعة عشر. فضلا عن أنه اختتم كل مقطع بجملته " لازمة " متكررة. فالقارئ للقصيدية يحس بتدفق شعوري ينبع من تكرار اللازمة، ووظيفة اللازمة هنا فضلا عن الوظيفة الإيقاعية، هو تنظيم التدفق الشعوري بحيث لا يكون عشوائيا، فالقارئ بعد كل بيتين ينتظر جملةً يتوقعها، وحينما يجدها يحس بنشوة أو بالتحام بينه وبين الكاتب فيزيد التفاعل بين القارئ والنص .

التكرار الداخلي : تكرر المعنى

- المعاني الخاصة

إن من مميزات اللغة العربية التي تحسب لها هو كثرة المترادفات فيها، بالرغم من أنه لا ترداف تام في اللغة، فكل مترادفة لا بد أن تختلف عن الأخرى بزيادة في الدلالة أو نقص أو غير ذلك، ولا مجال لأن تتطابق معها بالمعنى تطابقاً تاماً؛ بل هو أقرب ما يكون إلى المقاربة الدلالية بين الألفاظ.

عمد الشاعر إلى تكرر بعض المعاني في البيت الواحد أو أكثر، لكن هذه المعاني لا تشكل ظاهرة تكرارية متوزعة في ديوانه بل تكررت بشكلها العفوي داخل الشطر أو بين الصدر والعجز، ولم تتكرر في الديوان إلا مرة أو اثنتين، فيقول مثلاً^١ :

هم تعاويز الحمى يُقصي بهم عنه ، مكرّ السوء أو كيد الحسودِ

فمكر السوء، وكيد الحسود، عبارتان تدلان على معنى واحد، يجمعهما الشر الذي أراد الشاعر تأكيده في وجود الأبطال المدافعين عن الوطن أمثال عبد الرحيم الحاج. وقد يطول تكرر المعاني أبياتاً عدة في القصيدة حتى تصبح ظاهرة طاغية فيها. يقول في قصيدة المولد النبوي^٢ :

حُلمٌ لابت عليه أنفسٌ مُلئتُ جهلاً وظُلماً وظلاماً
كم تمناه الحيارى في الدجى وتمناه ضعافٌ ويطامى
راقبوا الصحراء تأتيهم به بلسم الجرح ، شفاءً وسلاماً
من رأى أميةً قد علّمت كلّ هذا الناس، عدلاً وذماماً
علّمتهم: إنّما الحسنى هي الروحُ ما الحسنى شراباً وطعاماً
حمّلت (طه) فلماً وألّدت أطرق الكونُ جلالاً واختراماً
وُلدِ الأسُ فطابت أنفُسُ قد تترّين جراحاً وسقاماً
هلّ والدنيا جحيم قاتلٌ يحرقُ الفضلَ لهيباً واضطراماً

^١ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٤٦ .
^٢ المصدر نفسه ، ١٢٩ .

والغدُّ الوامقُ لو كرَّ أَمَامَا

وَدَّ مَاضٍ فَرَّ لَوْ يَشْهَدُهُ

من سخيماتٍ هباباً وسخاماً

هلَّ فارتاحتْ قلوبٌ شغفتْ

إن كل بيت من هذه الأبيات يحمل معنىً مختلفاً عن غيره، فيتكرر في البيت الواحد من خلال الترادف بين الكلمة والأخرى، لكنها جميعاً تصب في معنى واحد، أي أن التشابه النسبي بين المترادفتين في سياق البيت يجعل امكانية استبدالهما ببعضهما أمراً ممكناً دون اختلاف المعنى؛ كما أن الترادف الأفقي في البيت الواحد يعمق الوحدة الموضوعية للجملة وللقصيدة معاً، فكل بيت في القصيدة يفيد تغير الحال بولادة الرسول من الشر إلى الخير ومن السوء إلى الأحسن، ويظهر ذلك بانتقائه المفردات الآتية: الجهل والظلم والظلام مترادفات لمعنى واحد ، وكذلك الضعاف واليتامى، والشفاء والسلامة، والعدل والذمام، والشراب والطعام، والجلال والاحترام، والجراح والسقام، واللهيب والاضطراب، والكر والأمام، والهباب والسخام .

وقد وقع الشاعر في الإطناب، فكان تكراره ذا فائدة مثل قوله (جراحاً وسقاماً)، فالجرح هو الشق في البدن¹ الذي يحتاج إلى تطبيب كي يتوقف الدم ويندمل الجرح، أما السقم فهو المرض الطويل² الذي يصيب البدن، وهو على الأغلب مرض داخلي (عضوي)، فجمع الشاعر بين كلا الجرحين ليؤكد الحالة السيئة المنتشرة قبل ميلاد الرسول محمد (ﷺ) حيث ملئت نفوس العرب آلاماً وأمراضاً على اختلافها، فكان منها المزمّن ومنها المؤقت ، ومنها الداخلي ومنها الخارجي، لكن مجيء الرسول الكريم أزال كل هذه الأمراض .

ووقع عبد الرحيم في التطويل كذلك فجاء تكرار المعنى دون فائدة، مثل قوله (ضعاف ويتامى)، فلو أنه حذف (ضعافاً) من البيت لما نقص من المعنى شيئاً، وإنما جاء بها ليملاً الفراغ في البحر الشعري .

ويبقى هدف الشاعر من هذه التكرارات أن يعبر عن إحساسه تجاه الرسول (ﷺ) الذي غير الحال وبدّلها . ونلاحظ أن الشاعر تعمد التكرار بين حشو البيت وضربه ، فتكرار المعنى في البيت الواحد بين آخر كلمتين لم يجئ عفواً خاطر ؛ بل جاء ليعكس شخصية الشاعر المتزنة والمنضبطة في مدحه للرسول الحبيب بحيث تجعل العاطفة في كل بيت متساوية مع البيت الآخر .

¹ أنيس ، ابراهيم وآخرون ، المعجم الوسيط ، مادة(جرح) .
² المصدر نفسه ، مادة(سقم)

- المعاني العامة (المعجم الشعري)

إن الناظر إلى ديوان شاعرنا يرى أفكارا ومعاني تتكرر في ديوانه بشكل دائري وتتدفق، بمعنى أنها تتوزع على القصائد بين فكرة رئيسة وأخرى فرعية. وهذه الأفكار تتمحور حول ثلاثة أفكار: الأول هو محور القومية العربية والدين، والثاني محور الفضيلة الاجتماعية، والثالث محور إنقاذ الوطن^١. ولتفصيل ما يمكن تفصيله طلبا للإبانة، قسمها الباحث على شكل ثنائيات ضدية، وهي كما يأتي:

أ. العروبة والعُجبة:

إن من يقرأ ديوان عبد الرحيم محمود يعرف أنه يعيش في صراع تجاه العروبة والعرب، فهو يتبنى موقف المفتخر بكل ما هو عربي من لغة ونخوة وعادات... لكنه في الوقت نفسه يقف موقف المهاجم للحكام العرب وللجامعة العربية وللطبقة العليا من المجتمع العربي. فنراه تارة يهاجم العرب على عمومهم ومرة أخرى منافحا عنهم تبعا لموقف العرب أنفسهم وللمناسبة التي قال فيها قصيدته.

وها هو إذ يفخر بالعروبة يفخر بالذين امتثلوا لنهج الرسول (ﷺ) والدين، بالرغم من أن أهلها تركوها واستبدلوها بأخرى أقل منها. يقول في العُرب^٢:

فاستجار الحقُّ المضيقَ بالعُربِ فكانوا العِيَّاتَ للمستجيرِ

فعزهم كان عندما سطوروا أسمى معاني النصر والعدالة ونصرة المظلوم، فردوا الظالم عن ظلمه بالقوة ونشروا النور بالرغم من أنف العدو، لكنه يوضح سبب حملهم السيف فيقول مفتخرا^٣:

نَحْنُ لم نَحْمِلِ السَّيُوفَ لِهَـذَرٍ بل لإحقاقِ ضائعِ مَهْدُورِ

نَحْنُ لم نرفعِ المشاعلَ للحرقِ ولكن للهـذِي والتتويرِ

نَحْنُ لم نطعنِ الضعيفَ المُعْتَى وانجبارِ المحطَّمِ المكسورِ

استهّل الشاعر تكراره بالضمير (نحن) الذي يمثل عالم الشاعر وحدوده، فهو يتحدث عن نفسه وعن أبناء عروبه، فالفكرة منوطة بقوة العرب التي تحققت عندما كان هدفهم ساميا. لكن التجديد في هذه

^١ ينظر: محمود أديب رفيق وآخرون، عبد الرحيم محمود بين الوفاء والذكرى، ١٣٥.

^٢ محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤٧.

^٣ المصدر نفسه، ٤٨.

الأبيات مفقود، فالفكرة واحدة، والشاعر قد وقع في التطويل. ونراه يكرر الفخر بالعرب في قصيدة أخرى له بعنوان ذكرى الزمان^١ :

نحن أذلنا الوجودا نحن للكبُر مثل
وإذا رمت شهودا فسل التاريخ سل

نلاحظ تكريره الفخر بالعروبة بالضمير (نحن) ، وتفوق على سابقه في تجديد الصورة وتعددتها. يقول متابعاً في القصيدة نفسها^٢ :

عزّت العرب وعزّت دارها تُنبئ الآساد فيها كالنبات

لا شك أن الشاعر يتمنى بقاء أمته العربية بعزتها، فالفعل الماضي جاء ليفيد الدعاء لها، إذ إنها تتجلب الأبطال الذين يدافعون عن شرف هذه الأمة. أما إذا ما انتقلنا إلى ذكره جنسا عربيا دون غيره، فنجد فخره ينحصر بقبيلتين معروفتين، هما رمز للعروبة من وجهة نظره. فالملاحظ تكرار معنى العروبة بقوله (نزار ويعرب) من جهة، وتكرار معنى غير العروبة بقوله أغراب وأعجام من جهة أخرى، يقول^٣ :

أبناء عمي من نزار ويعرب ليسوا بأغراب ولا أعجام
فأنا الفخور بأنني لا ينتمي للعجم أخوالي، ولا أعمامي
إن تسألوا عني: إلى من أنتمي فألى رعاة النوق والأنعام
أبغير مجد بني نزار ويعرب يُزهي عراقي، ويفخر شامي؟

فالعراق والشام بلدان عريان أصيلان الأول كان معقل العباسيين، والثاني كان معقل الأمويين، وكلتا الدولتين أصل من أصول العرب الذين تركوا لنا تراثا وحضارة وثقافة وشعرا، والذين يفخر بهم أي عربي، والشاعر إذ يذكر القبيلتين معا إنما يرى فيهما ملخص النخوة واللسان العربي القويم، وقد كرر غير مرة أن من دواعي اعتزازه أن يكون أخواله وأعمامه عربا من نسل يعرب أو من نسل نزار، لا بل " من ركائز

^١ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٥٦ ،
^٢ المصدر نفسه ، ٥٧ .
^٣ المصدر نفسه ، ٥٣ .

انتمائه أن يكون مَنْ ينتسب إليهم مِنْ رعاة النوق والأغنام^١. ولنا أن نتساءل سبب ذكر الشاعر لقبيلتي (نزار ويعرب) بالذات. فإنه إذا ما ذكر يعرب وحدها فمقصده أن يفخر بقوة رجالها في القتال، فيقول في قصيدة أخرى^٢ :

هذي البلاد عريئنا وفدى لها من نسل يعرب كل أسدٍ هُصِرِ

بيد أنه لم يذكر نزارا وحدها، فإن ذُكرت؛ كانت مقترنة بـ(يعرب)، وهذا يؤكد قربه النفسي إلى يعرب أكثر من نزار عند حديثه عن القوة والعزة، ولعل مرده في ذلك إلى طبيعة اللفظ الذي يأنس له بشكل لاشعوري، فـ(يعرب) و(العروبة) من الجذر نفسه^٣ :

يعربٌ أوصى بنبيه أئنه دون حوض العارِ، أحواض المماتِ

قد وقفنا، أولمّا تذكروا لبنى يعرب، تلك الوقفاتِ

ولا ينحصر الفخر عنده بهاتين القبيلتين، بل يفخر بغيرهما، كما فعل في قصيدة (قم يا صلاح الدين) عندما فخر بقحطان مشبها إياهم بأسد الغاب^٤ :

ونحن قحطانُ أسدُ الغابِ قد حفلتُ قلوبنا ونزلنا حمأة الطينِ

فالقحطانيون هم أول من أبدع جميع أنواع السلاح من سيف ورمح وقوس وسهم ودرع وغير ذلك، وأول من ربط الخيل وراضها ووصفها بما يليق بها، وعمل لها السروج واللجم^٥. فهم أهل القوة والحرب إن تَوَّب الداعي لها. وأما إذا ذكر العزة فإنه قد يذكر نسل عبد شمس وغسان في معرض الفخر بالنسب والأصالة، كما في قوله في قصيدة ثورة دمشق وبيروت^٦ :

وفيهما قِبسةٌ من عبدِ شمسٍ ومن غسانٍ تُهديها السدادا

وهو يحب للعربي أن يرقى بلغته دون أن يلحن بها، أو أن يدخل على كلامه ما ليس له أصل في لغته كالكلمات الأجنبية أو المعربة ليبين بذلك ثقافته العالية، فيقول^٧ :

^١ محمود أديب رفيق وآخرون، عبد الرحيم محمود بين الوفاء والذكري، ١٤١

^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٥٥.

^٣ المصدر نفسه، ٥٧

^٤ المصدر نفسه، ٧٢

^٥ ينظر: الألويسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة غاية الأدب، ١/ ١٧٩.

^٦ محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٧٣

^٧ المصدر نفسه، ٥٢

لا أعرف العربي يُلوى فُكُّهُ
إن هَمَّ يوماً فُكُّهُ بكلامٍ
إن فاه تسمع، لكنَّه ممقوتةٌ
من فيه، سكسونية الأنغام

فالتكرار بين (الفك) في البيت الأول و(الفم) في البيت الثاني كونهما مخرج الكلام، إنما أراد به الشاعر أن يوصل فكرة الابتعاد عن تصنع التثقف والتمدن والتحضر بإدخال كلمات أجنبية على كلام العربي، أو حتى بطريقة التكلم، في حين أن العربي جدير به أن يرفع رأسه فخرا بلغته ويعروبته السابقة. فلسان حاله يتلخص في قوله^١ :

وأنا المحب أخو العروبة
تيمت قلبي العروبة

ويقصد الشاعر هنا أن العروبة بماضيها لا حاضرها وبلغتها الفصيحة لا لغتها المتحضرة الحالية ، وهذا ما يحبه الشاعر ويفخر به. ولعل تكرار المصدر مع ألفاظ مثل (المحب - وأخو - وتيمت - وقلبي) يدل على أن عبد الرحيم يعيش حالة عشق حقيقي تجاه كل ما يمت للعرب بصلة.

ب. حب الوطن والتفريط به :

عند الحديث عن الوطن عند عبد الرحيم ، فإن معاني فرعيةً متشابهةً تتداخل معا لتشكل معنى واسعا تصب كلها في بوتقة الذود عنه . هذه المعاني قد تتناول حب الوطن ، أو طلب الشهادة ، أو عزة الإنسان عموما ، أو رفض الظلم والتمرد عليه، أو الفخر بشباب الوطن ... فلو صور الشاعر حبه لوطنه فإنه يصور سلامة الوطن بالأساس، وما دونه يهون. يقول^٢ :

يا بلادي يا مُنى قلبي، إن
تسلمي لي أنتِ، فالدنيا هَدَر

فالتحبيب للبلاد التي تعادل منية القلب ؛ قد اتضح من تكراره حرف النداء في امتدادات صوتية تشمل تدفقا شعوريا امتزج مع المد في حرف الألف، ويتداخل فداؤه للوطن بفدائه للشعوب العربية والعروبة عامة^٣:

وطنٌ فديتُ شعابَهُ
وفديتُ في روحي شعوبَهُ

^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٧٩
^٢ المصدر نفسه ، ٦١
^٣ المصدر نفسه ، ٧٩

ونلاحظ التكرار في فعل الفداء بين الشطرين من جهة والجناس الناقص في عروض الشعر وضربه من جهة أخرى. أما إذا تحدثنا عن الفداء عند شاعرنا فليس أدل من بيته المشهور على ذلك^١ :

سأحمل روعي على راحتني وألقي بها في مهاوي الردى

فالشاعر على استعداد أن يضحي بروحه رخيصة في سبيل الحرية والتخلص من الاحتلال ، وهذه الصورة قد كررها في قصيدة له بعنوان (نداء الوطن) حيث يقول^٢ :

حملت على يدي روعي وقلبي وما حَمَلْتُهَا إِلَّا عَتَادِي

فهو يكرر الفكرة والألفاظ والصورة ؛ ليبين مدى استعداده على بذل روحه التي نذرها دفاعا عن وطنه الذبيح . كيف لا يكون على استعداد بالتضحية بنفسه وهو الذي يفضل الموت إن لم يحقق ما يريد، وكفى بهذا البيت شاهدا ودليلا^٣ :

ونفسُ الشريف لها غايتان وروؤُ المُنَايا ونيلُ المنى

فالشاعر يرى الحل في خيارين لا ثالث لهما، إما الموت والشهادة دفاعا عن الوطن السليب، وإما تحقيق الغاية بدحر المحتل وتحرير الوطن^٤.

ت. السلطة والطبقة الكادحة

والمقصود هنا الوقوف إلى جانب الطبقة العاملة ضد الطبقة البرجوازية الحاكمة. والشاعر إذ يفخر بعروبته أيما فخر، هو في المقابل يسخط على الحكام العرب ويصب عليهم جام غضبه؛ لأنهم السبب في تردي أحوال أمة العرب كما يرى الشاعر، ورؤيته هي الواقع. فبدلا من أن يعلموا الناس القيم المثلى؛ هم وقفوا حائلا، بل حطموا تلك القيم. فيقول متحاملا على أصحاب السلطة والقرار والسادة^٥ :

أضلونا عن المثلى وتاهوا وما كانوا ليهدوا الناس مُثلى

بعرفهمو سياساتنا تسالٍ فمن لم يلق إلاها تسلى

^١ محمود، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٣٧

^٢ المصدر نفسه ، ٥٠

^٣ المصدر نفسه ، ٣٧

^٤ ينظر : قاسم ، عبد الستار ، نقلا عن محمود أديب رفيق وآخرون ، عبد الرحيم محمود بين الوفاء والذكرى ، ١٤٥

^٥ محمود، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٦٣ .

وقد عبر الشاعر في أكثر من قصيدة عن موقفه وإعجابه بالعامل والإنسان الكادح، سواء بإفراد قصيدة لهم أو بذكرهم في قصيدة أخرى كفكرة فرعية، لكنها هنا تتضح من خلال الثنائية الضدية في البيت الأول بين التوهان والضلال للقيم المثلى وبين الهداية التي لم تتأت لها وسبب ذلكما هو الحكام. ولا أدل من تكرار هذه الفكرة ورودها في قصائد عدة في ديوانه هي : يا عامل، نحن المصادر والموارد، إلى العمال، ثورة العاملين، رثاء حمال. إضافة إلى ورودها فكرة فرعية في أبيات متفرقة، فإيمانه بالشعب بديلا عن الطبقات الرجعية كان واضحا جليا في ديوانه .

ث. ثنائية الظلم والعدل / الحق والباطل

لما كان الشاعر يعتريه الغضب كان أشد ما يكون عندما يرى العدل يتراجع لصالح الظلم، فيقول في قصيدته (في حالة غضب)¹:

قد مُحَقَّ العدلُ فلا عادلٌ	أما لهذا الناس من مـاحقٍ ؟
متى أرى الحق وأصحابه	يعلون من أدنى إلى شاهقٍ
وأبصرُ البُطلُ وأربابه	يهوون من أعلى إلى ساحقٍ

فلو نظرنا إلى عجز البيتين الثاني والثالث لوجدنا أن الأسلوب المعتمد متكرر وهو واحد، كما أن العلاقة (الديالكتيكية) في البيتين الأخيرين أعطت بعدا للمعنى من خلال توضيح الصورة بين أصحاب الحق الذين ينتظر الشاعر بزوغهم وصعودهم إلى الأعلى، والصورة المقابلة لهم المتمثلة بأصحاب الباطل الذين ينتظر الشاعر تراجعهم وسقوطهم إلى الأسفل. فالأسلوب المتعكس المتكرر الذي يقوم على طباق بين (أدنى وأعلى)، وبين (شاهق وساحق)، وبين (يعلون ويهوون)، وبين (من وإلى)؛ قد أوضحت الفكرة المقصودة. يقول الشاعر في قصيدة يخاطب بها حجرا بعنوان (حجر في كئيبان الرمل)²:

هل كنت قط مجنةً	من كيد باغ ظالمٍ ؟
وحميت هامة مبتلىً	وفلقت هامة غاشمٍ
وجثمت فوق عظامه	فصرخن فوق الجاثم

¹ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٩٨.
² نفسه، ٩٩.

فالشاعر يستنطق الحجر سائلاً إياه إن كان قد ساعد يوماً في تخيئة مظلوم من بطش ظالم، أو أغاث ملهوماً أو ضرب ظالماً وانتقم منه، فهو يعبر عن مشاعره التي أخرجها على صيغة سؤال، وهذه الأسئلة هي أسئلة يتمنى إجابتها بالإيجاب رغبة في العدل وكرها للظلم وأهله. ولسان حاله يتمثل في البيتين الآتيين^١:

الـحـقُّ لـيـس بـرـاجـعٍ لـذـويـه إـلـا بـالـجـرـابِ
الـظـلْمُ يـرـهـبُ أوجـها بـدم تُضـرِّجُ لا خـضـابِ

فقد وصل عبد الرحيم إلى نتيجة مفادها أن الحق لا يرجع بالكلام بل بالسيف، " وأن منطق القوة هو المنطق الوحيد الذي يجب أن يجابه به الأعداء لتخليص الأرض من الإنجليز واليهود"^٢. ومثل هذا المعنى يتكرر كثيراً في ديوانه، كقوله^٣:

وخذ الحقوق إليك ، لا تستجدها إن الألى سلبوا الحقوق لئامُ

وقد بين طريق نيل الحقوق وذلك بأخذها، ثم يكرر المعنى ليبينه ويوضحه فيقول (لا تستجدها)، وفي العجز يبين السبب وذلك؛ لأن الذين سلبوا الحقوق لئام، ومن المعروف أن اللئيم يظلم غيره لا سيما إذا كان ضعيفاً كحال أمتنا هذه الأيام ، كالأيتام على موائد اللئام .

ج . الحرية والأسر / العزة والذل

إن شخصية الشاعر التي جبلت بالعزة والإباء؛ كما يقول تأبى عليه أن يكون ممن يرضون ويسكتون خوفاً وذلاً. فيقول^٤:

فكيف اصطباري لكيد الحقود وكيف احتمالي لسوم الأذى
أخوفاً وعندي تهون الحياة وذلاً ، وإنني لربُّ الإبا

^١ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٤٠ ،

^٢ قمحية جابر ، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم ، ٦٧ .

^٣ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٤٣ ،

^٤ المصدر نفسه ، ٣٧ ،

فهذا الاستفهام الإنكاري التعجبي يفيد معنى النفي المطلق عن قدرة الشاعر على احتمال الظلم، وقد تكرر الاستفهام في كلا البيتين، وتكرر المعنى بين شطري البيت الأول من جهة وحشو البيت الثاني في الصدر والعجز من جهة أخرى. ونراه لا يتكلم بلسان حاله فقط، بل هو يمثل نفسه وغيره من رفاقه أصحاب الكرامة والعروبة فيقول^١:

لم تُطقْ حَسْفاً ولم نَصبرِ على عيشة الذلِّ ولا كبر العداة

إن الأسر والذل عنده واحد فكلاهما لا يستطيع الشاعر أن يرتضيها. وهو كما أنه لا يرتضي الذل لنفسه، فهو لا يرضاها لغيره من الأبطال المجاهدين الذين يشتركون معه في هذه الصفة. يقول في رثاء الشهيد^٢:

متَّ في الحرب شريفاً ، لم تُطقْ ربيعةَ الأسرِ ، ولا ذلَّ العبيدِ

فبيعة الأسر وذل العبد واحد، والذي ساعد في إظهار المعنى قوله: مت شريفاً، فلم يقل مت قتيلاً أو غيره. ولعل اللافت للانتباه أنه حين رثى الحاج عبد الرحيم في هذا البيت؛ كأنه رثى القسام الشهيد من قبله، وكأنه يرثي نفسه قبل أن تموت، وثلاثتهم ماتوا شهداء في ساح الوغى رفضاً للذل وطلباً للحرية، والحرية عنده عندما تسمو روح الشخص فوق ملذات الدنيا فيقول عن نفسه^٣:

ولي نفسٌ حُرٌّ لا ترى العيشَ لذةً بخُلطةِ أخلاطٍ ، ودنياً دنياتٍ

^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٥٦ .
^٢ المصدر نفسه ، ٤٦ .
^٣ المصدر نفسه ، ١٢٣ .

نظرة نحوية دلالية :

إن من الصعوبة بمكان أن نقول بأن الشاعر أكثر من استخدام صيغة دون أخرى أو فعل دون غيره، لأن الشاعر عموماً تحكم ألفاظه فكرة معينة، وهذه الفكرة هي التي تفرض عليه أسلوباً معيناً في القصائد، فمثلاً إذا كان الشعر في مجال الوصف، كما هو في قصيدة (كتاب لا يفنيه المدح) نراه يكثر من استعمال الفعل الماضي لأن الموقف يتطلب ذلك فاستعمله ثلاثاً وخمسين مرة في واحد وأربعين بيتاً هي أصل القصيدة، أما المضارع فبلغ واحداً وثلاثين مرة ومعظمها جاء في معرض المقارنة والشرط لتأكيد فكرة فرعية. يقول^١ :

وهلَّ محمد معه كـتـابٌ	فيا للنور من نور يــــهـلُّ
فقرتْ أعينٌ ، وارتاحَ بالٌ	وطابتْ أنفُسٌ ، والتمَّ شملٌ
وطبَّ الآي فاندملت جراح	بغير الآي لــــيس لهن دملٌ
وحقَّ الحقُّ في شاء وذئب	ورفرف في سماء الأرض عدلٌ

فالملاحظ كثرة الأفعال الماضية لتبيان تغير الحالة قبل مجيء الرسول وبعده، ولو أنه كان يصف الحال اليوم لطغت الأفعال المضارعة على الماضية .

أما فعل الأمر فجاء في الخاتمة ليبين فيه نصيحته بالعودة إلى القرآن وقد كرر الأمر مرتين فقط . يقول^٢ :

إلى القرآن عودوا يا حيارى	فــــي طياته عبَّر تدلُّ
تدلُّ إلى المحجة فاتبعوها	تفــــكوا ربةً العاني وتعلوا

وليس هذا معناه أن فعل الأمر عنده قليل؛ فهذا يرتبط بغرض القصيدة، وتكرار فعل الأمر عنده ليس بقليل .

^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٣٧
^٢ نفسه ، ١٣٩ .

فلو أخذنا قصيدة غزلية يخاطب بها من يهوى، نراه يكثُر الأمر على حساب الماضي والمضارع؛ لأن مقام المخاطبة أمر أو نهي على الأغلب. فيقول في قصيدة غرامية بعنوان (يا حياتي) ¹:

انظري لي واجعلي العطف _____ ف يسئل من نظارتك

واغمزيني ، فلقد ط_____ ل انتظاري غمزاتك

وابسـمي لي يا حيا _____ تي فالمنى في بسماتك

فلو تتبعنا الأفعال في القصيدة لرأينا طغيان فعل الأمر – ومعه المضارع – بتكرار كل منهما اثنتي عشرة مرة على حساب الماضي الوارد ثلاث مرات فقط .

¹ محمود، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٧٤

نظرة معجمية دلالية :

إن الناظر إلى ديوان عبد الرحيم يرى أن مفرداته تدور في حقول محددة، فتتكرر حيناً وتترادف أحياناً، لكن اللافت للنظر أن أكثر حقول معجمه تكرر هو حقل التوجع والألم من مثل: (المضيم - أذى - هانوا - تصبرنا - حسرتنا - تعس - الدمع - الكبود - أسى - مأتى - فقيد - للمناحات - يتمتنا - لوعة - أذابت - قلب - مية - دمهم)، مثل^١ :

شكوى وتحلو للمضيم شكائهُ عند الأمير وأن تَرُقِرَقَ أدمُعهُ

وهذا ناتج من خيبة الأمل في تحرير الوطن أو موت عزيز يرثيه أو فقدان محبوب يتمنى حضوره أو إرجاع حق لصاحبه. يليه حقل السلاح والحرب الذي نرى فيه همته تعلق ويشدز همته ويستنهض العرب والمسلمين لقتال العدو وإلراجاع حق مسلوب وهذه الألفاظ من مثل: (النار - الشجاعة - جيش - عرمرم - الوغى - الحرب - الأسنة - القنا - السمهري - السيوف - رماحنا - الميدان - فرسانه - الأبطال - الحديد - الميادين - البنود - الحرب - الأسر)، كقوله^٢ :

وإذا به أمرٌ نبيئهُ لهم تحت الأسنة والقنا والسمهري

وهذه تختلط بفكرة تقريع العدو والنيل منه سواء كان بالكلام أو بالفعال من مثل: (أوكع - آبق - أفاق - شريد - أسافل - العادي - خائن - غادر)، مثل^٣ :

حرمٌ يباخُ لكلِّ أوكعٍ آبقٍ ولكل أفقٍ شريدٍ أربِعهُ

ويأتي في المرتبة الثالثة حقل ألفاظ الدين من مثل: (إسلام - قدسية - المسجد الأقصى - حرم - عباده - سادني الأقصى - ذمة الرحمن - قضى وطرا - مصحف - قرآن - سور - فصلت آياتها - تتلى - تعاويد - مكر السوء - كيد الحسود - شهيدا - قيسا)، كقوله^٤ :

شرعة علمناها المصطفى ليتنا نمشي على الشرعة إثرهُ

(وأعدوا...) لم يقلها ريكم عبثاً فلتحسنوا في الذكر نظره

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٦٧.

^٢ المصدر نفسه، ٥٤.

^٣ المصدر نفسه، ٦٧.

^٤ المصدر نفسه، ١٤٠.

ولعل تراكيبه المستمدة من القرآن الكريم لها نصيب كبير وظفها بكثرة في شعره بشكل أضفى على القصيدة التي وقع فيها بعدا جماليا، يرفده في ذلك منشأه الملتزم وتربيته الدينية التي أنشأ عليها أبوه ومجتمعه المحافظ وقتها، إضافة إلى حياة الكفاح والجهاد التي ارتضاها لنفسه حيث إنها دفعته إلى التفكير في الموت وما بعده؛ فوجد في الدين الإسلامي والقرآن الكريم ملاذا له يستأنس بمفرداته وتراكيبه في شعره فتهادى نفسه المضطربة وتقرّ جوانبه .

ثم تتوالى معاجم المعاني الأخرى من مثل ألفاظ حقل الحب والغزل وحقل الحيرة والاضطراب وحقل المكان وحقل الزمان وحقل الطبيعة وحقل الموت وحقل الحيوان وحقل العلم وحقل الفرح .

المبحث الثاني : التكرار الخارجي

القافية والروي :

القافية هي عدة أصوات تتكون في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها^١. ويعد الروي أقل ما يمكن أن يراعى تكريره وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة، فهو ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات. فإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية، وهو الذي تنسب إليه القصائد فيقال سينية ولامية ونونية...^٢

إن الإيقاع الذي تحققه القافية مرجعه إلى أمور أربعة : الجانب الصوتي، والصرفي، والتركيبى والدلالي، أما صوتياً؛ فلأنها تلتزم تكرير عدد من الأصوات في نهاية الأبيات فتضبطها، وصرفياً؛ لأن الشاعر أحياناً يلتزم صيغة صرفية واحدة في منطقة القافية، وقد ينوع بالصيغ أحياناً أخرى فيحصل التنوع في الإيقاع، وأما التركيبى؛ فالقافية فيه تشابك مع ما يجاورها من البيت بالتشابه والاختلاف والتنوع يؤثر بدوره على الإيقاع، وأما الدلالي؛ فيتمثل في المعنى الذي تحققه القافية للبيت وللقصيدة^٣.

وقد تناول التراث النقدي صورة القافية بوصفها معياراً نقدياً مهماً في الحكم على جودة التكرار "القافية هي العلامة الأكثر إثباتاً لظاهرة التكرار كونها تتكرر في نهاية كل بيت، وهي الباعث للإحساس بالنغم والطرب عند سماع الشعر، فضلاً على أن تكرارها هو الخاصية المميزة للشعر"^٤. وإن حروف القوافي قد لا تنطبق بالضرورة مع الموضوع "فالقول بأن القاف تجود في الشدة والحرب، والبدال في الفخر والحماسة، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب، إنما هو قول إجمالي إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق؛ لأن مناحي التحول من نغمة إلى أخرى في قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى، فنغمة الراء مضمومة تختلف عنها مفتوحة ومكسورة، وهي وما قبلها متحرك غيرها وما قبلها ساكن أو ممدود بحرف علة، ورننتها في بحر تختلف عنها في بحر آخر وهكذا..."^٥

^١ أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ٢٤٤.

^٢ ينظر : نفسه ، ٢٤٤ / ٢٤٥

^٣ ينظر : عطية ، زكريا ، بنية الإيقاع في شعر أبي تمام ، ١١.

^٤ عزيزي ، هاجر ، التكرار في الأسلوبية التسلسلية ، ١١

^٥ البستاني ، سليمان ، الإلياذة ، ٨٨.

ولو تتبعنا حروف الروي التي استعملها الشاعر من حيث التكرار لوجدناها على النحو الآتي :

حرف الروي	تكراره	حرف الروي	تكراره
الهمزة	٦	العين	٥
الباء	١٧	الغين	٢
التاء	٨	الفاء	٣
الثاء	١	القاف	٤
الجيم	٣	الكاف	١٣
الحاء	٧	اللام	٢٥
الدال	١٩	الميم	٢٤
الراء	٢١	النون	٢٢
الزاي	١	الهاء	٢
السين	٢	مد الألف (المقصورات) ^١	٢

ومن الجدول يتضح ما يأتي :

بلغ عدد الأصوات التي استعملها رويًا عشرون حرفًا. أما الحروف التي لم تأت رويًا فهي : (الخاء ، والذال ، والشين ، والصاد ، والضاد ، والطاء ، والظاء ، والغين ، والواو ، والياء). وهذه الحروف قل استعمالها في الشعر عموماً لأنها ثقيلة تفتقر إلى العذوبة ، يضاف إليها حرفا التاء والزاي .

أكثر القوافي وروداً اللام ثم الميم ثم النون ، ومن هذه النتيجة نفهم أنه إنسان عالي الشعور ، مرهف الإحساس ، فاللام والميم والنون من الأصوات الصامتة القريبة من الصوائت التي تمتلك خاصية المد واللين ومن المعروف أن حروف المد واللين تمتلك خاصية التنغيم والتطويل فتولد نوعاً من النغم والإيقاع المؤثر عاطفياً في النفس .

أما التاء فتكررت ثماني مرات ، على أن أربعة منها سبقت بحرف مد ، وهذا أمر قد استساغه الشعراء قديماً وكثراً عندهم .^٢ والكاف ثلاث عشرة مرة ، سبعة منها التزم قبلها حرفاً أو أكثر فألزمها ما لا

^١ المقصورات : هي تلك التي تنتهي بألف مد التي هي جزء من بنية الكلمة . أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ٢٥٦

^٢ المصدر نفسه ، ٢٤٧ .

يلزم ، وستة منها مسبوقه بحرف الألف أو الياء أي مردوفة. وهذا مما يحسب له، إذ إنها في الحاليتين تحسن.^١ و تكرار الهاء مرتين فقط وهذا يتفق مع عموم الشعر العربي القديم إذ ورودها في أواخر كلمات اللغة العربية قليل غير شائع^٢. وقد حسنت في المرتين؛ لأنها سبقت بمد الألف^٣.

أما الحروف قليلة الورد عنده فهي : الهمزة والتاء والعين والحاء والجيم ثم الفاء فالقاف. ثم الحروف النادرة المذكورة مرة واحدة وهي الثاء والزاي، وهذا يؤكد النتيجة الأولى؛ فهما-الثاء والزاي- مما قلّ استعماله رويًا في الشعر العربي لثقل الموسيقى الخاصة بكل حرف منهما.

تقسم القافية إلى نوعين : مطلقة يكون فيها الروي متحركا، ومقيدة يكون فيها الروي ساكنا^٤. وقد تكرر عدد الروي المتحرك مائة وتسعا وعشرين مرة في تسعة وخمسين قصيدة، أما تكراره مقيدا فقد جاء تسعا وخمسين مرة في خمس وثلاثين قصيدة^٥، وهذه نسبة غير قليلة بالنسبة للمقيدة إذا علمنا أن نسبة ورودها في الشعر العربي لا يكاد يجاوز ١٠% ومردّه إلى أن "هذه القافية تصلح للغناء لما فيها من التثام وتوافق، وهي أطوع وأيسر في تلحينها من المطلقة"^٦. ومن هنا نستنتج أن الشاعر في توظيفه للروي يميل إلى التطريب والتغني؛ حتى تتوشح أبيات أو مقطوعات بأوزان وقواف كثيرة داخل القصيدة الواحدة على عادة أهل الموشحات والغنائيات .

كثرت عنده القوافي المردوفة بالألف أو الواو أو الياء على حساب غير المردوفة بما نسبته التقريبية ١/٣ حتى إن القوافي غير المردوفة بلغت ثلاثا وثلاثين ، كان قد أسس لها بالألف في عشر قصائد منها .

قبحت عنده القافية في سناد الرفع، لأن رويه محرك . ويظهر عنده الضعف الموسيقي عندما يغير في القصيدة الواحدة حرف الرفع بين الياء والواو في إحدى عشرة قصيدة كما في قصيدة (عبير)، ولو أنه سكن رويّه كما فعل في (رثاء حمال) لكان أفضل وأحسن. ومما قبح عنده ظهور التجميع في أكثر من قصيدة. "والتجميع هو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على رويّ؛ ينبئ أن تكون قافية آخر البيت بحسبه فيأتي بخلافه"^٧، كقوله في قصيدة بعنوان (سياستنا تسال)^٨:

^١ ينظر : أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ٢٤٩

^٢ المصدر نفسه ، ٢٥٠

^٣ المصدر نفسه ، ٢٥٢

^٤ ينظر : مناع هاشم ، الشافى فى العروض والقوافى ، ١٧١-١٧٣. وينظر : أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ٢٥٧

^٥ قد يأتي في القصيدة أكثر من قافية وأكثر من روي

^٦ أنيس إبراهيم ، موسيقى الشعر ، ٢٥٨.

^٧ ابن سنان ، الخفاجي : سر الفصاحة ، ١٨٧ ، ١٨٨.

^٨ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٦٣ .

وقالوا : قادةٌ خَلَقُوا شُعوباً

ولو عكسوا لكان الأمر أولى

فإن من المنتظر أن تكون القافية الألف الممدودة ورويتها الباء لكنه أبدل الروي لاما .

تنوعت القوافي عنده داخل القصيدة لغاية غنائية واضحة، لكنه قلل من استعمالها ، فجاء المريع في قصيدة (أنشودة التجديف) ، وأنشودة (أنت للعرب) وقصيدة (تبسم) مع تكرار اللازمة في كل منهما ، كما لجأ إلى التوشيح في أربع قصائد هي: (شباب ومشيب)، و(يا ملاكي)، و(كان غازي)، و(ذكرى الزمان).

• لزوم ما لا يلزم :

توسع النقاد والأدباء في تعريف هذا المصطلح، لكنهم اتفقوا جميعاً في فكرة أن الشاعر قد ألزم فيه بأكثر مما هو مفروض عليه في القافية. ومن جمل ما قالوا في تعريفه "هو أن يجيء الشاعر قبل حرف الروي بحرف أو أكثر ليس بلازم التقفية لكنه يلزمه في الشعر"^١. أو "أن يجيء قبل حرف الروي- أو ما في معناه من الفاصلة - ما ليس بلازم في السجع"^٢. فهو في الشعر إذن أن تتساوى الحروف التي قبل روي الأبيات الشعرية"^٣.

وقد لجأ الشاعر في شعره إلى الالتزام بأكثر من حرف في قافيته، ولعل عنوان لزوميات في الديوان الذي يتناول اثنين وعشرين نبتة ومقطوعة فيه من الإيحاء الكثير، فضلاً عن التزامه بأكثر من قصيدة في غير هذا العنوان.

"والالتزام سمة شعرية ولدت مع الشعر ، وسابريته في جميع عصوره ، ولا يمكن أن يخلو منه شعر شاعر ، بل قل أن تخلو قصيدة أو مقطوعة من اللزوم ، ما دمنا نقتنع بوقوعه في البيتين أو الثلاثة ، وأي شعر يخلو من مثل هذا القدر اليسير يجيء على طريق المصادفة"^٤. "وهو عمل فني يعد من أشق صناعة الكلام مذهباً ، وأبعدها مسلكاً"^٥. وهذا بشهادة الشاعر نفسه^٦ :

وليس أعزُّ صَوْغاً من قوافٍ معانيهنَّ تُفتعل افتعالاً

^١ التونجي محمد ، المعجم المفصل في الأدب، ٧٣٦/٢.

^٢ السبكي بهاء الدين ، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، ٣٠٧ / ٢ .

^٣ ابن الأثير ، المثل السائر، ٢٨١ / ١ .

^٤ الجندي ، علي ، البلاغة الغنية ، ١٦ .

^٥ الجندي ، علي ، البلاغة الغنية ، ١٧ . و ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر ، ٢٨١ / ١ .

^٦ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٤٩ .

فليس هنالك أصعب من تصنع القوافي وإلباسها للمعاني عنوة. "وقد التزم بعض الشعراء في القوافي إعادة ما لا يلزمه طلبا للزيادة في التناسب والإغراق في التماثل"^١، وشاعرنا حين يلتزم للوزم "إنما يرفده في ذلك كثرة محفوظة من اللغة، وإدلاله بالقدرة على النظم، وشغفه بتقليد الأقدمين"^٢. فقد التزم شاعرنا حركة ما قبل الروي في أربع عشرة قصيدة، والتزم حرفا أو أكثر في ثلاثين قصيدة. وهذا يدل على تكلف، مع التويه على أن أكثر ما التزم به وأصعبه كان إما نتفة، أو مقطوعة، ولم يطل به النفس الشعري .

وهذا يفضي إلى أن الشاعر إنما رأى في اللزوميات ترفيها وترويجا من الضجر والضيق، والكبت والحرمان، والتبرم بالناس والزمان شأنه في ذلك شأن المعري^٣، لا سيما إذا عرفنا أن مضامين اللزوميات كان التبرم والضيق والتعبير عن حالة نفسية سلبية، فلم يلتزم مثلا في الغزل أو المدح إلا ما ندر .

البحر الشعري :

إن الشكل الموسيقي للقصيدة التقليدية يتكون من تكرار للوحدة الأولى من القصيدة (المطلع) فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة لذاتها وتكرار هذه الوحدة هو مثل تكرار الوحدات الزخرفية في فن الأرابيسك لتشغل الحيز المطلوب؛ لهذا سيكون الحديث عن موسيقا المطلع الذي يمثل القصيدة وليس أبيات القصيدة كلها^٤. وقد لجأ الشاعر إلى القصيدة التقليدية في معظم قصائده باستثناء تسع منها إذ خرج على جغرافية القصيدة القائمة على صدر وعجز إلى ما يشبه الموشحات التي تقوم على تنوع في أوزان القصيدة وقوافيها.

لجأ الشاعر إلى التلوين في أوزان القصيدة الواحدة والخروج من الشكل التقليدي القديم إلى استعمال أكثر من وزن، وأكثر من قافية في القصيدة الواحدة، بحيث تكون خاضعة للحالة النفسية التي تسيطر عليه . والهدف منها هو " إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعورية"^٥. وجعلها ذات أثر ودلالة دون إلغاء القافية والوزن عن طريق الوحدة الموسيقية (التفعيلة) للبيت الخاضعة للتنسيق الجزئي للحركات والسكنات، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النفس حركة في اتجاه محدد معين لم تكن بالغالb هي الحركة الأصلية التي تموج بها النفس، فيتحرك الشاعر معها نفسيا وموسيقيا حسب مداها. أو بمعنى آخر

^١ ابن سنان، الخفاجي، سر الفصاحة، ١٧٩ .

^٢ الجندي، علي، البلاغة الغنية، ٥٢ .

^٣ ينظر: المصدر نفسه، ٢٥ .

^٤ ينظر: إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ٦٩ .

^٥ المصدر نفسه، ٥٣ .

لم تعد موسيقا الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتَهز أعماقه في هدوء ورفق^١.

تعددت بحور الشعر التي استعملها عبد الرحيم في نظم قصائده، وأكثر بحر طرده تاما أو مجزؤا أو لجأ إلى تفعيلاته هو الرمل، فما دلالة استعماله له؟ إن تفعيلة الرمل (فاعلاتن) يقوم الشطر فيها على تسع مقاطع طويلة وثلاثة قصيرة أي ما نسبته ١:٣ وطغيان المقاطع الطويلة مفتوحة كانت أم مغلقة يوحي بالإحباط واليأس والقنوط.

لكن الباحث بعد الإحصاء والاستقصاء يتبنى الفكرة التي تتادي بأنه "يحسن ألا نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخير وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة، وأن على الناقد أن يبحث هذا نقدا مستقلا في كل قصيدة"^٢؛ لأنه لم يحصل الاطمئنان الكامل لمحاولة تحليل القصائد على أساس البحر الشعري وربطه بالغرض الشعري لوجود نوع من التناقض أحيانا، حيث إن عبد الرحيم قد استعمل الرمل مرة في معرض الفرح، كما في قصيدة (تبسم)، ومرة في معرض الحزن والأسى، كما في القصيدة التي يرثي بها الملك غازي (كان غازي)، ومرة في الوصف، كما في قصيدة (ليلة ذات فجرين)، ومرة في الغزل، كما هو الحال في قصيدة (من سوانا مخلص؟). مع التأكيد على أن أغراضه التي طرقها محصورة في الوطنية وقصائد الثورة، والهجاء، والاجتماعيات، والوصف، والغزل، والثناء، والخمر.

إن النظر إلى الإيقاع الداخلي لكل قصيدة على حدة، يستطيع القارئ من نصّها أن يفهم الحالة النفسية للشاعر حين نظمها، وذلك من ملاحظة الضربات والأنغام والإيقاع الموسيقي الخاص بالبيت، بحيث إذا طغت الضربات الخفيفة على البحر، كما في قصيدة (تبسم) وجد الإيقاع سريعا، وفهم أن الشاعر مرتاح سعيد، وأما إذا كانت الضربات طويلة، فكثرت فيها المدود، وطال فيه الإيقاع والنفس، فهم أن الشاعر حزين، كما هو الحال في قصيدة (كان غازي). "وإننا نلاحظ ذلك جيدا في سلوك الناس وتصرفاتهم. فإذا انفعّل الإنسان انفعالا شديدا وجدناه يتكلم بسرعة، بل إنه يهمل بعض المقاطع بقصد أو غير قصد، بخلاف الإنسان الذي يتكلم في وضعه الطبيعي فإنه يعطي كل حرف حقه، ويطيّل في بعض المقاطع ليبيّن لمستمعه ما يبدو أنه الأهم فيما يقول"^٣.

^١ ينظر: إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ٥٣، ٥٤.

^٢ أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ١٧٨.

^٣ عطية، زكريا إسماعيل، الإيقاع في شعر أبي تمام، ١٥٧.

لقد شغل شعر عبد الرحيم محمود ألفا وتسعمائة وأربعة وستين بيتا، موزعة على تسع وتسعين قصيدة ومقطوعة ومنتفة، بلغ مجموع القصائد (٦٣) ومجموع المقطوعات (٣٣) ومجموع المنتف (٣).

لجأ الشاعر إلى البحور القديمة ولم يخرج عنها، وقد أحصى الباحث البحور التي استعملها الشاعر في قصائد ديوانه، حتى لو كان البحر المستعمل داخل قصيدة متنوعة البحور سواء استخدم البحر تاما أو مقطوعا أو مجزوا أو مشطورا. ومن توزع البحور؛ يظهر ما يأتي :

البحر	تكراره	البحر	تكراره
الرمل	٢٢	الرجز	٥
الوافر	٢١	البسيط	٣
الكامل	١٧	الخفيف	٢
المتقارب	٩	المديد	٢
الطويل	٧	المجتث	٢
السريع	٦	الهجج	١

من الجدول السابق يتضح ما يأتي :

البحور الأكثر استعمالا هي : الرمل (٢٢) ثم الوافر (٢١) فالكامل (١٧). أما بحر الرمل فهو بحر الرقة فيجود نظمه في الأفراح والأحزان والزهريات، ولهذا لعب به الأندلسيون كل ملعب وأخرجوا منه ضروب الموشحات^١، وتتفق هذه النتيجة مع أغلب القصائد، إذ إن ثماني قصائد منه جاءت مجزوة أو مشطورة ونظم عليه في الفرح والنقمة والحزن. وأما الثاني " فهو أليين البحور، يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته، وأكثر ما يجود به النظم في الفخر، والمراثي^٢، وقد نظم شاعرنا فيه في الوصف والهجاء والاجتماعيات يشده الانفعال فيه تارة ويهدأ تارة أخرى. "وأما الكامل فهو أتم الأبحر السباعية وقد أحسنوا بتسميته كاملا؛ لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، ولهذا كان كثيرا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة^٣، وعلى هذه النتيجة نقف؛ لأن الشاعر نظم فيه على الإنشاء بكثرة وقد أحسن، كما أن أكثر أشعاره عليه نظمت في الرقة بين رثاء، وحزن، ومناجاة، وخمرية، وغزل. فإذا كان نظم الشاعر على هذه البحور الثلاثة، تامة كانت أم مجزوة - ولو أنه أكثر من التشطير والتجزئ - يعادل أكثر من ثلثي الديوان يُفهم أنه يميل إلى البحور سداسية

^١ ينظر : البستاني، سليمان، الإلياذة، ٨٤، ٨٣.

^٢ المصدر نفسه، ٨٣.

^٣ المصدر نفسه، ٨٢.

التفعيل مع التفوق للتفاعيل الصافية، بمعنى أنه ابتعد عن البحور كثيرة المقاطع ذات الإيقاع الطويل ومال إلى الإيقاعات المتوسطة.

أما البحور المستعملة بشكل متوسط هي : المتقارب (٩)، فالطويل (٧)، فالسريع (٦)، فالرجز (٥). ثم البحور قليلة الاستعمال هي : البسيط (٣)، فالخفيف والمديد والمجتث (٢)، وأخيرا الهزج (١). وهذه لا نستطيع أن نستقرأ منها نتيجة إلا أن نفهم طبيعة الإيقاع الذي سارت به القصيدة، لأننا نلمح تباينا في النتائج. فالبسيط جزل التراكيب لكنه يقصر أحيانا في استيعاب المعاني عن الطويل مثلا، وعليه؛ فإن الشاعر يولي المعنى أهمية أكثر من اللفظ وهذا يتفق مع نتائج البحث عموما. أما المتقارب ففيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، وهو أصح للعنف منه للرفق^١، وكان من المنتظر أن يكثر توزعه في ديوانه؛ لأن شخصية عبد الرحيم وانتمائه وثورته من جهة وميله إلى الغنائية والموسيقية في الشعر من جهة أخرى تتفق وهذا البحر. فحالة كل قصيدة تختلف عن الأخرى من حيث الحذف والخبث والنبير والضربات السريعة أو البطيئة، وهذه العوامل هي التي تحدد مدى موافقة البحر للغرض الذي قيل فيه. "فالقصيدة عبارة عن دعامتين زمانية ومكانية تتحدان معا فتشكلان بنية القصيدة، أما البنية الزمانية للتشكيل الشعري فالمقصود بها الإطار الموسيقي للقصيدة، وهذا يبرر الدلالة النفسية للشاعر باختيار وزن القصيدة وقافيتها اختيارا يتوافق وحالته النفسية في بعض الأحيان ويختلف أحيانا أخرى، فهو قد يعبر عن حالة الفرح وحالة الحزن باستعمال الوزن نفسه بل يرتبط ذلك بعناصر موسيقية أخرى ترتبط بنوع الإيقاع ودرجته".^٢

البحور التي لم يطرقها هي: المنسرح، والمتدارك، والمضارع، والمقتضب، فهذا يعزز الطرح السابق بصعوبة إسناد البحر لدلالة ما عند الشاعر. "فالخفيف أخف البحور على الطبع، وأطلاها للسمع، يشبه الوافر لنا ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاما، وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتعا؛ لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصح للتصرف بجميع المعاني"^٣، وعليه فقد كان من المنتظر أن يكثر لا أن يأتي مرتين فقط. "أما المضارع و المقتضب والمجتث والهزج فلا وجود

^١ ينظر : البستاني ، سليمان ، الإلياذة ، ٨٤

^٢ إسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسى للأدب ، ٥٢.

^٣ البستاني ، سليمان ، الإلياذة ، ٨٣

نظمها فيما خلا الأناشيد والتواشيح الخفيفة^١، ولربما كانت هذه النتيجة أقرب إلى الاتفاق مع نتائج البحث منها إلى الاختلاف. فخلو ديوانه من المضارع والمقتضب؛ لأنهما "بحران قليلان في تراثنا، إذ لا نكاد نظفر بأشعار لهدين الوزنين من أشعار العرب"^٢، يتفق مع عروبة الشاعر وتعصبه للعرب والأصالة والتراث .

هناك حاجة لدى عبد الرحيم في تنويع الإيقاع في شعره؛ فهو قد جمع بين البحور الممتزجة والبحور الصافية^٣، وهذا يعد من التلوين الإيقاعي. كما أنه لجأ إلى استخدام أكثر من بحر في القصيدة الواحدة على سبيل التنويع لغاية في نفسه^٤.

قلل الشاعر من استخدام البحور التي تحتوي الوند المفروق، مثل (الخفيف والمجتث)، وأكثر من البحور التي تحتوي الوند المجموع: (الكامل والوافر والرمل وغيرها). والوند المفروق يؤدي إلى هبوط إيقاع التفعيلة والمجموع إلى صعودها^٥.

أكثر من استخدام البحور صاعدة الإيقاع وهي: (الكامل، والرجز، والبسيط والمتدارك، ثم الطويل والوافر والهزج والمتقارب، فالمديد والرمل) وقلل من البحور ذات الإيقاع الهابط وهي: (السرير والخفيف والمضارع) وتجنب أخرى وهي (المنسرح والمقتضب والمجتث) ويدفعنا التساؤل حول سبب خلو شعره من بحر المتدارك صاعد الإيقاع الذي يتفق مع هذه النتيجة^٦، خاصة إذا عرفنا أنه إنسان مرهف يقول شعره بناء على انفعال ما، والإجابة هي أنه من المرجح كتابته على بحر المتدارك قصيدة أو أكثر، لكنها لسبب ما لم تصل إلينا. فالذي يقرأ ديوان عبد الرحيم محمود بتحقيق المناصرة يعرف أن الصدفة وحدها هي التي ساهمت في العثور على كثير من كتاباته؛ لأنه كان ينشر كتاباته الشعرية والنثرية أحيانا باسم مستعار (مريم)^٧. ولعله الحظ يبتسم لنا في العثور على هذه الكتابات في المستقبل القريب أو البعيد.

لم يخل شعره من بعض الهفوات، فقد كثر عنده التدوير وتكرار والتدوير في الشعر السطري ليس مستحبا لا في البحور التامة ولا المجزوءة .

^١ البستاني، سليمان، الإلياذة، ٨٥ .

^٢ أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ٥٤ .

^٣ * البحور الممتزجة هي المكونة من تفعيلتين، والصافية المكونة من تفعيلة واحدة

^٤ القوائد المبنية على أكثر من بحر هي على الترتيب: ٥٦، ٨٣، ٨٥، ١١٠، ١٥٧، ١٦٥، ١٦٠، ١٧٦، ١٩٣ .

^٥ ينظر: بحر اوي، سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، ٣٦ .

^٦ ينظر: المصدر نفسه، ٣٦ .

^٧ ينظر: محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٢٦ .

الفصل الثاني : بواعث التكرار

المبحث الأول : الباعث النفسي

المبحث الثاني : الباعث الإيحائي

المبحث الثالث : الباعث الإيقاعي

- التوازي

- التصريع

بواعث التكرار

المبحث الأول: الباعث النفسي

لما كان التكرار إلحاحاً على جهة مهمة من العبارة يعنى بها الشاعر دون سواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص، ويحلل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر؛ فإن التكرار في أعلى صورته انبعاثٌ وجدانيٌّ يفيض على السامع حرارة يتحرك لها قلبه^١، أما إذا خلا من الدافع الوجداني؛ كان صورة باردة تقعد نبض الحياة، لذا؛ فهو مرتبط بالمشير النفسي والغاية النفسية ارتباطاً وثيقاً. من هنا كان تحليل التكرار في النص الشعري عملية معقدة؛ لأن علينا النظر إلى النص الشعري نظرة كلية متلاحمة الأجزاء، وليس مجرد تقنية ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، انطلاقاً من معطياتها وأدائها وتأثيرها إضافة إلى دلالتها وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات^٢.

إن الأدب على نحو عام والشعر على نحو خاص؛ يرتبط كل واحد منهما بدافع نفسي يستحث صاحبه على إخراجها، وهذا البعد النفسي أكبر من أن يحصر بما قدمه لنا كتاب معددون، مثل محمد النويهي، ومحمد خلف الله أحمد، والعقاد، وطه حسين، ومصطفى سوييف، وآخرون؛ لأن ارتباط الشعر يقع على النفس ومكوناتها الخفية، فمن الطبيعي أن يكون تتبع الداعي النفسي عند عبد الرحيم محمود صعباً لا سيما أننا لا نقتصر على دراسة النص هنا بل نتعداه إلى دراسة كل ما يتعلق بصاحبه حتى نتكشف خفايا نفسية متعلقة بهما. من هنا كان العامل النفسي له الدور الأكبر في بروز ظاهرة التكرار عند عبد الرحيم محمود.

^١ ينظر: شريبتح، عصام، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ٩

^٢ ينظر: عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة "حساسية الانبثاق الشعري الأولى جيل الرواد والستينات"، ٢٠٢.

لا شك أن هنالك علاقة بين أصوات بعض الحروف ومدلولاتها، "فكل حسن يعود على اللفظ هو ذاته عائد على معناه، وكل حسن عائد على المعنى هو ذاته عائد على لفظه؛ إذ الحروف ومضمونها معاً هما اللفظ"^١. قد يؤدي الصوت أو الحرف عند تكراره دوراً أبعد من وقع لفظه ليتعداه إلى غاية دلالية تكسب القصيدة معرفة وبعداً إضافياً، ولدراسة كفاءة الحروف ومدى توفيقها في إصابة المعنى وتكثيف الدلالة؛ قام النقاد القدامي بتتبع توافق الحروف في النص بدراسة التماثل بين الحروف والتجانس والإبدال، أو التناظر في تراصفها. وبالرغم من هذا فلا بد من علاقة تربط الدلالة النصية بالتكرار الصوتي، يقول الشاعر^٢:

إنّا بأيدينا جَرَحْنَا قَلْبَنَا وبنّا إلينا جاءتِ الآلامُ

فتكرار الألف الممدودة تسع مرات من أصل أربعين حرفاً هي مجموع حروف البيت له دلالة معينة، فلم تخل كلمة واحدة من كلمات البيت الثمانية من ألف المدّ، متوزعة أربع مرات على الشطر الأول كلها واردة في أواخر الكلمات، وخمس مرات على الشطر الثاني متوزعة في أواخر الكلمتين الأوليين وفي وسط الكلمتين الأخيرتين، بحيث جاءت في الكلمات الستة الأولى في الآخر كونها ضمير المتكلم للجمع على غير الكلمتين الأخيرتين.

إن هذا الترتيب الهندسي لم يأت عبثاً من جهة، ولم يأت مقصوداً بوعي تام من جهة أخرى، بل هو نتاج منطقة اللاوعي عند الشاعر الناتج من انفعال داخلي استطاع عن طريقه أن ينقل هذا الانفعال إلى قلب السامع بلغة شاعرية مبتكرة^٣ أضفت على البيت موسيقياً لا تعبر عن معنى عقلي فقط بل عن موقف وجداني. زاد في وضوحه الالتزام بنسق لغوي معين يتضمن ترتيب الصوت داخل الكلمة وترتيب الكلمة داخل الشطر في البيئة اللغوية للبيت^٤. وهذا يذكرنا بما قالت نازك من أن التكرار في حقيقته "هو إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"^٥. ولعل موضوع البيت ورقته وشاعريته تناسبت مع ترقيق الألف في كل مفردات البيت فجاءت الألف مرققة فيها كلها ولم تفخم أبداً.

ولا يخفى على القارئ مقدار اللوعة والعاطفة التي تخرج من جنبات البيت إذ هو يجلد النفس؛ لأنه يقول أننا جلبنا الألم لأنفسنا بأيدينا. وما يبرر لجوءه إلى تكرار الألف دوناً عن حروف اللين الأخرى أو

^١ السيد ، عز الدين علي ، التكرير بين المثير والتأثير ، ٨٥ .

^٢ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٤٣ .

^٣ ينظر : الذنيبات ، أحمد عبد الرحمن ، التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي ، ١٢ .

^٤ ينظر : عبيد ، محمد صابر ، القصيدة العربية الحديثة ، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى ، جيل الرواد والستينات ، ٢٤ .

^٥ قضايا الشعر المعاصر ، ٢٤٢ .

الحروف الساكنة هو أن الألف حرف لين متسع واضح السمع طويل النطق يستوعب أن يصب فيه زفرات الألم واللوعة التي يصعب على حرف ساكن احتواؤها. لكنه قد يتمثل غير الألف ليصور الحزن والألم؛
فها هو يكرر حرف الراء فيقول^١:

هكذا العار مـريرٌ وزُدُّه والردى للحرّ معسولُ الورودِ

تمتاز الراء عن حروف العربية أنها مكررة "لأنها تتكرر على اللسان عند النطق بها، كأن طرف اللسان يرتعد بها، فكأنك نطقت بأكثر من حرف واحد"^٢، وهي من الحروف الاستثنائية التي لا يشابهها حرف آخر. "ف عند التقاء طرف اللسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في أثناء النطق بها مرتين أو ثلاثا لتتكون الراء العربية، وهي صوت مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة"^٣. وتكرر حرف الراء سبع مرات هنا يدل على توضيح صورة المقابلة بين العار (ويقصد بها الاستعباد) والحرية للإنسان.

وتعد الراء من الحروف الواضحة " بل من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، وزاد في وضوحها أنها لم تدغم مع اللام الذي يتطلب ترك التكرار الذي تنفرد به الراء"^٤؛ بل جاءت على طبيعتها العربية الواضحة التي تتفق مع شخصية الشاعر القومية الواضحة، لأن شخصيته ثابتة لا تذوب مع الآخرين، ولا تتستر وراء أقنعة مصطنعة. وهذا الوضع يعد سمة دارجة تلقي بظلالها على الديوان كله. يقول^٥:

وقدّموا^٦ الأموال لا كلاما أمامه، ما قيمة الأموال !!!

فقد تكرر حرف الميم ثماني مرات في كلمات البيت كله باستثناء حرف النفي لا. والميم صوت شفوي مجهور، قد يخفى إذا تلاه باء أو يدغم إذا تلاه فاء، لكن احتمال فنائه في غيره نادر؛ لأنه أقل تأثراً من النون بما يجاوره من الأصوات، كما أن غنة الميم ليست إلا إطالة للصوت لنألا يفنى مع غيره لا بإتباع الميم حرف الباء ولا بتشديده^٧، وكل هذا لم يرد في البيت بل جاء الميم دون خوف عليه من الزوال الزوال واضحاً وظاهراً مما أكسب البيت نغمة قوية تتناسب مع وضوح الفكرة في البيت. فالشاعر يقدم النصيحة بشكل مباشر دون تمهيد ودون خوف من أصحاب النفوذ والأموال. وصفة الوضع هذه

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤٦.

^٢ السيوطي، همع الهوامع، ٢٥٦/٣.

^٣ أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ٥٧، ٥٨.

^٤ المصدر نفسه، ١٣٠.

^٥ محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٣٦.

^٦ مذكور في الديوان (وقدّموا) بفتح الدال، والراجح عند الباحث أنها بكسر الدال فتصير فعل أمر يفيد النصيحة لأنها تتفق مع نهاية القصيدة التي بدأت بقوله: يا قوم ليس الحق في هنادم ولا بقطع الأرقب الحوالي. فالنصيحة تقتضي إرشادا بطلب أو ما شابهه، لا الإخبار، ثم إن المعنى يؤيده تقديم الأموال والمجاهدة تكون للقوم الذين خاطبهم الشاعر في الخاتمة.

^٧ ينظر: أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ٦٥.

تتسجم مع شخصية الشاعر، فيقول أنه يتفق مع عمر فروخ بأن الفلاسفة والأدباء لا يواريون ولا يلتوون بأحكامهم فيقولون للكاذب: كاذب، ولا يطفون من ذلك. فالحق لا يستحيا منه، ولا رقة مع المخطئ، ولا التواء ولا مدهانة^١.

يرتبط التكرار بمثير نفسي وغاية نفسية في بطن الشاعر، فهو في أعلى صورته يشكل انبعاثاً وجدانياً نابضاً يفيض على السامع حرارة يتحرك لها القلب والوجدان^٢، وقد قرنه الأسلاف من النقاد بفنون الشعر القائمة على هذه الانفعالات^٣، وهو عند شاعرنا فن يرتبط بصميم الحياة الفلسطينية، فألفاظه المكررة وصوره ومعانيه تتصل بحياة الإنسان الفلسطيني اتصالاً وثيقاً ومباشراً. وإذا كان ارتباطه بالحياة الفلسطينية وجدانياً، فهو مرتبط بها عملياً كذلك، فهو رجل قول ورجل فعل، فحينما كان مع الثوار المجاهدين يقاتل تحت قيادة بطل يدعى عبد الرحيم الحاج محمد، وقد رثاه حين استشهد، ومنه^٤:

والحمى قد رِيحَ يا ذُخْرَ الحمى وغدا بعدك مَنقوصَ الخُدودِ

فقد رأى أن يموت هذا القائد قد مات حامي الوطن؛ لأن الساسة والحكام العرب ما حموا وطناً ولا دافعوا عنه - حسبما يرى - . وقد كرر الحمى؛ لأن الحماية والأمان قد تضعضعا لديه بضياح القائد، فقد كان وجوده مبعث أمن وحماية له، والتكرار هنا حسن ومؤثر، "فإن أولى ما تكرر فيه التكرار باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، أو على سبيل الاستغاثة وهي في باب المديح"^٥. أما لو لاحظنا البعد العمودي للتكرار على بيتين في موضوع الرثاء نفسه مثل قوله^٦:

وا حبيب الأمتا يَتَمَتَّتَا يا أبا كل فتاة ووليـدِ

وا حبيب الأمتا قد أصبح العيد شُ من بعدك لي جِدُّ نكيدِ

لوجدنا إلحاح الشاعر على هذه العبارة يدل على حرقة الحزن والشوق والشفقة على من تركهم بعده، فالبيت الأول فيه رنة نداء واستصراخ ومع أن أبيات القصيدة كلها على وزن واحد؛ إلا أن البيت الأول له "إيقاع موسيقي خاص به ناشئ من طبيعة توالي الحروف ومخارجها، لا من حركة هذه الحروف التي يتم

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة (المقالات النقدية)، ٢١٠.

^٢ ينظر: السيد، عز الدين علي التكرير بين المثير والتأثير. ص ٨٩، ٩٠.

^٣ المصدر نفسه. ٢٧٧.

^٤ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤٥.

^٥ ابن رشيق، العدة في صناعة الشعر ونقده، ٦١/٢.

^٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤٥، ٤٦.

بها الوزن العروضي^١. فحروف المد صورت مشهد الأسي والحزن والأنين تصويراً صادقاً فيه حياة، وبالرغم من هذا الشعور الدفّاق إلا أن الشاعر بشخصيته متزنٌ وهادئٌ، حتى إن انفعاله وثورته يأتیان رد فعل على شيء يراه خطأ.

وقد يمتد التكرار فيتعدى مساحة البيت الواحد أو البيتين ليكون تكراراً عمودياً ممتداً يتغلغل في صلب القصيدة فيقسّم المكرر على أكثر من بيت، كقوله في قصيدة (حفي اللسان)^٢:

فإذا نجومُ السّعد في آفاقنا تبدو وجُرحُ قلوبنا يلتأمُ

فإذا تشكّى النّيلُ من آلامه شقت مرائر دجلة الآلام

وإذا تنادى المغرب الأقصى لدى جُلّى، استجابت للنداء الشامُ

وإذا مُحِبُّكَ قال لوماً فاستمع لومُ المحبِّ صبايةً وغرامُ

فإذا المنابر صاخباتُ حقلاً يرغي بها التهويش والإيهامُ

وإذا الضلال له، هناك سرادق مضروبة، عبدت بها الأصنامُ

فإذا برمت، فأنت عبدٌ آبقٌ وإذا نقدت فجاهلٌ هدامُ

وإذا انطلى الكلمُ المنمق بيننا معناه، أن ليست لنا أفهامُ

وإذا أعنا راعياً ذا قسوةٍ فيما يريد، فنحنُ والأغنامُ

وإذا حسبتُ عدوّ روحك صاحباً عثر الجدودُ وزلت الأقدامُ

وإذا زعمتُ طبيبٍ سقمك سمّه عزمْتُ بك الأدوية والأسقامُ

وإذا فهمتُ فلن تضام وإنما غرُّ يلهي بالكذابِ يُضامُ

وإذا يضلُّ السعي، أنت معاتبٌ وإذا يسوء الغيبُ أنت تلامُ

^١ قطب سيد ، النقد الأدبي مناهجه وأصوله ، ٦٩ .
^٢ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٤١-٤٤ .

إن استهلال الأبيات بالشرط على هذه الكثرة يدل على أن القصيدة مبنية عليه، إذ تسهم هذه الصيغة في فتح المجال الدلاليّ وشحنه بقوة إيحائية، تستدرج القارئ إلى إكمال النصّ، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات، وبذلك فهي تستثير الجدل والقلق، مجسّدة ضغوطات وانفعالات نفسية متتالية، تشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة، وقد جاء تكرار هذه الصيغ مقترباً بالحكمة والعظة خاصة إذا تبين لنا أن القصيدة قيلت في "يوم الاحتفال بعيد الجامعة العربية"^١.

وهو في أغلب الأبيات يعطي حكماً ثم يستدل على ذلك بجملة الشرط، فيقوي صحة الحكم ويدعمه، فضلاً عن أن مضمون القصيدة يوضح للناس أن الحكام هم أساس المشكلة، وعليه فإنه لا بد في هذا اليوم أن ينصح بعدم التعويل على الجامعة العربية بما ستقدم؛ لأن التجربة علمته ذلك.

إن تكرار "إذا" في بداية الأبيات قد وُلد انسجاماً دلاليّاً وإيقاعياً بين الشرط والجواب، وحمل في طياته أبعداً إيحائية، تتسجم والموقف الذي يعيشه الشاعر، فتكرار "إذا" فتح باب الصراع بين جانبيين متضادين (الجرح والالتئام - المناداة والاستجابة - القول والاستماع ...) فترددت (إذا) وتكررت، لتعبر عن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر.

ولما كان إكثار الشاعر من أسلوب الشرط ظاهرة عنده تكاد تغطي كل قصائد الديوان إذ إن التكرار باستخدام الأدوات تكرر مائتين وواحد وستين مرة، صار من الضرورة بمكان تسليط الضوء عليها أكثر من سواها، وعند النظر في عمق شخصية الشاعر يتكشف لنا سبب كثرتة. فالشاعر شاعر قوة بكلماته ومواضيعه المطروحة، وقوي بالرياضة وحين اللقاء بالميادين، والأهم أنه قوي بالحجة والإقناع؛ فهو معلم لغة وأدب وناقد ماهر ومدير مدرسة، فكان لا بد له أن يمتلك القدرة على إفحام الطرف الآخر بالمنطق؛ وهذا جوهر ما يسمى بالمذهب الكلامي^٢ القائم على اثبات صحة قولك وتفنيد قول خصمك، "والقياس الشرطي أوضح دلالة من غيره في هذا الباب، وأعذب في الذوق وأسهل في التركيب"^٣. لهذا نراه قلّ في المواضيع الاجتماعية والوجدانية؛ كالغزل إذ إن مجموع القصائد التي خلت من التكرار سبع عشرة قصيدة معظمها من النقف والقطف. وكثر بالمقابل في المواضيع السياسية كالوطنيات وهجاء الساسة.

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة (مناسبة القصيدة) ٤٤.

^٢ المذهب الكلامي: "هو أن يأتي البليغ على صحة دعواه وإبطال دعوى خصمه، بحجة قاطعة عقلية تصح نسبتها إلى علم الكلام، إذ علم الكلام عبارة عن إثبات أصول الدين بالبراهين العقلية القاطعة". الحموي، خزائن الأدب وغاية الأرب، ٣٦٤/١. وينظر: ينظر المدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٣٥٦/٤.

^٣ الحموي: خزائن الأدب وغاية الأرب، ٣٦٥/١.

والملاحظ أنه من خلال تعمد التكرار الممتد على طول القصيدة بالشرط أو الظرف أو نحوهما أنه علق معنى الأبيات ببعضها حتى إن القارئ يبدأ بالمقدمة؛ فلا يتم المعنى المرجو إلا بقراءة آخره، وهذا يعمق وحدة الموضوع في القصيدة؛ فتبدو كأنها ظاهرة طاغية على أغلب قصائده. وهذه سمة تحسب له لا عليه إذ إن الجمل الشعرية التي يكون بعضها متعلقاً ببعض "تظهر فيها قوة الطبع وجودة القريحة واستقامة الذهن، وكلما كان أجزاء الكلام أقوى ارتباطاً وأشدّ التحاماً كان أدخل في الفصاحة"^١.

والغزل عند شاعرنا قد أفرده في إحدى وعشرين قصيدة أي ما يزيد على ربع ديوانه، وغزله لم يأت فكرة فرعية في قصيدة هنا وهناك، بل جاء موضوعاً رئيساً، وبالرغم من هذا التكرار وإيراده لأسماء النساء من مثل عبير ولمياء ونجوى وفاطمة إلا أنه لم يكرر إلا اسم سلمى، وهي التي يقول فيها: (راح الذي بيننا)، "وهي التي كتب فيها محمود كل أشعاره الغزلية"^٢ ومجموعها أربع عشرة مقطوعة بين نتقة وقطعة وقصيدة، وهذا التكرار نتاج فطرة وانفعال نفسي تركه اسم سلمى في نفسه ما لم تفعله الأعلام المؤنثة الأخرى يقول^٣:

(سلمى) ارحميني وارفقي فأنا القـتيل، دخيلٌ ربك

(سلمى) أسرتُ فأحسني وأري الأسير حنان قلبك

للهولة الأولى يظن القارئ أن الغزل عنده تقليدي، بمعنى أنه كالأطلال للشاعر الجاهلي، وهذا يفسر تعدد الأسماء المؤنثة في ديوانه مع قلة تكرارها، وقلة الأبيات في القصيدة الغزلية إذ إن بعضها لا يتعدى البيتين، لكن بعد تتبع الغزل عنده يتبين أن (سلمى) هي التي شغلت تفكيره وكان معجبا بها ثم صدته ثم كتب لها رافضاً إياها تاركاً لها ولكن بعد أن جرح قلبه. وكثيراً ما يتداخل غزله بالخمريات خاصة حينما يذكر سلمى إذ إنه يريد أن ينساها، أو حينما يريد أن ينسى واقعه الأليم وقتها، فيجد في الخمر غايته ولو تخيلاً. لكن وفي الوقت نفسه لا يُتصور منه المجون الذي عند القدماء الذي كان يرافقه غزل وخمر. خاصة إذا ما عرفنا نفسية الشاعر والظروف المحيطة به، "فهو مؤمن صادق الإيمان، سليم التدين، قوي

^١ الرازي، نهاية الإيجاز، ١١٠
^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، مناسبة القصيدة (١٦١)
^٣ نفسه، ١٩٥

العقيدة"^١. ولا عجب أن نرى اقتباساته وتناصاته القرآنية تتوزع بكثرة على قصائده، وهل غير الدين والشهادة ما دفعه إلى القتال والخروج مطارداً من فلسطين!؟

لقد استحوذ التفكير بالآخر على شاعرنا، فهو إنساني بالدرجة الأولى ثم فنان. وإن الفنان شخص يسمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله، وقد يضحى أحياناً بسعادته في سبيل جعل الحياة محببة إلى الإنسان العادي^٢. "والإنسان الكبير الروح والقلب يتعبه قلبه وروحه، لأنهما يحملان شقاء الآخرين وآلامهم، ويحملان معهما كل أثقال الآخرين وهمومهم وفواجعهم ومآسيهم"^٣، وهكذا كان عبد الرحيم، كيف لا وهو القائل^٤:

روحي عبء مثقل عاتقي أيان ألقى العبء عن عاتقي

فالثقل في البيت يظهر جلياً من خلال تكرار (العبء والعاتق)، ومرده إلى باطن الشاعر المثقل بالهموم تجاه قضايا مصيرية تهم شعبه ووطنه.

قد يكرر الشاعر الحرف والكلمة معاً كما فعل في قصيدة (كتاب لا يفنيه المدح) ليبين الحال قبل قدوم القرآن وبعده، ثم يبين حال أهله عندما فرطوا فيه، فيقول^٥:

قضى في الأرض بطشاً واعتسافاً وحكّم في أمور الخلق جهلاً
وضاع الحق في الدنيا فـروح تُسل بريئةً ودم يطل
وسار الناس في صحراء شـرِّ وتاهوا في المسير وما استدلوا
ودارت أعين الضلال حـيرى على نجم به أمل يطل
وهل محمد معه كتـباب فـيا للنور من نور يهل
وطب الآي فاندملت جـراح بغير الآي ليس لهن دمل

^١ قمحية جابر، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم ، ٧٩

^٢ ينظر : اسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسى للأدب ، ٣٨ .

^٣ الناعوري عيسى ، الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود " كان استشهاده أروع قصائده " ٥٧ .

^٤ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٩٨ .

^٥ المصدر نفسه ، ١٣٨ ، ١٣٧ .

وأشربت النفوسُ تقىً وكأنت	هواها قـبله بغىً وبطلُ
وحقّ الحقُّ في شاء وذئب	ورفرف في سماء الأرض عدلُ
وسادوا الناس ما شدوا عليهم	ولا تاهوا بعزّتهم ودلّوا
وكانوا المورد الصافي لعطشى	لهم من عذبه نهلٌ وعَلُّ
وجاؤوا بالروائح من عقول	وبالآيات ليس لهن مـثلُ
فجاء وراءهم نسل أضاعوا	جنـى أتعابهم فلبئس نسلُ
وهانوا لا تعز لهم قـناة	على الأعداء فانكسروا وغلوا
وناموا لا تفيقهم خطوب	ولا نبأ الجـلاد المضمئـلُ

إن تكرار حرف العطف والفعل الماضي المعطوف، هذه الأفعال تعمق إحساس الشاعر بحالتين فيهما من التناقض أكثر مما فيهما من الاتفاق وهما الفخر والتحسر، فهو إذ يفخر بقرآنه وبرسوله الذي أبدل الحال من الظلم إلى العدل، هو أيضا يشكو ويتجعجع من الذين جاؤوا فضيعوا هذا الكنز الذي تركه لهم الرسول محمد ﷺ، وهذا التكرار في بداية كل بيت إضافة إلى التكرار الحر للفعل والحرف في أبيات معينة قد ربط الأبيات ببعضها ربطاً محكماً يناسب أسلوب القصة، فراعى التسلسل في سرد الفكر والانسيابية في تتابع الأحداث والأفعال.

وإذا رجعنا إلى حديثه عن المحبوبة في قصيدة (مخلوقة أنت) نراه يبدو أكثر صلابة أمام غدر المحبوبة حتى قرر بالنهاية تركها دون تردد، وقد كرر الشاعر فيها جملة (مخلوقة أنت فلا تكبري^١) كإلزامه في نهاية كل مقطع من القصيدة. والملاحظ أن التكرار الأفقي في الأبيات جاء مدعماً للنص ولل فكرة العامة للقصيدة التي تتلخص حول سبب ترك الشاعر لمحبوبته في إطار حوار بين الشاعر

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٦٥، ١٦٦

ومحبوبته. ولكن تركه لها في قصيدة (راح الذي بيننا^١) يبدو أشد وأقسى. فهذه اللازمة البعدية تختزل القصيدة كلها فيها، أذكر منها جزءاً^٢:

روحي فقد راح الذي بيننا كالسباح السالف ما إن يعودُ
روحي ولا تأسي على حالتي وانسي موثيقي وخوني العهودُ
لا تحلمي من ذكر عهد الهوى إن الهوى صعب وحمل يؤودُ

روحي فقد راح الذي بيننا

دمعي الذي أذلت، ككفئته أو اه كم أذلت لي من دموغُ
وجرح هذا القلب، لملمته وأطفئ المحرقُ بين الضلوعُ
وعقلي الهائم، أرجعته ولم أكن آملُ منه الرجوعُ

روحي فقد راح الذي بيننا

روحي فما الإشراك من مذهبي ولستُ أرضى في حبيبي الشريك
أنا أناني، ولم أرض أن أرى على قلبك غيري شريكُ
أبوك لو أوليته نظراً كرهتُ دنياي ودنيا أبيكُ

روحي فقد راح الذي بيننا

روحي -شبابي- أنت أياسته من أمل زاك رجاء الشباب
لا تذكرني الماشي ماذا به هل ذقت في حبيك إلا العذاب
كتاب ماضيكَ مأسى كلُّه لا تقرأي منه بل اطوي الكتابُ

روحي فقد راح الذي بيننا

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٦٠، ١٦١.
^٢ المصدر نفسه

يلخص عبد الرحيم محمود موقفه من المحبوبة بكلمة واحدة (روحي)، فهو يطلب منها تركه؛ لأنها لم تكن أهلاً لحبه، وها هو يطوي الصفحة؛ ليبدأ من جديد بعد أن وصل مرحلة الحضيض. وإن إلحاحه على هذه العبارة في نهاية كل مقطع، وإلحاحه على فعل الأمر (روحي) أكثر من سواها، يكشف عن دلالة نفسية لديه وكثافة شعورية وصلت حد الاكتفاء من هذه المحبوبة، وإن تكراره للفكرة الرئيسية في نهاية كل مقطع (روحي فقد راح الذي بيننا) تؤكد المعنى الجديد في كل مقطع الذي يصب في الفكرة الرئيسية. فضلاً عن أن الجملة نفسها تحمل تكراراً بين فعل الأمر والفعل الماضي، فالحب راح ومضى ولذلك يرى أن عليها أن تروح وتمضي مثله فكلاهما سيغدو ذكرى فقط. وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار شطر البيت ليختم قصيدته بما بدأ به وهو النموذج الذي تأتي فيه النهاية مطابقة للبداية، كقوله^١:

نجم السعود وفي جبينك مطلعہ
 أنى توجه ركب عزك يتبعه
 ...
 سر يا أمير ورافقتك سلامة
 نجم السعود وفي جبينك مطلعہ

تتأسس بنية التكرار في المطلع والخاتمة على مخاطبه قائمة على التوسم خيراً بالأمير الذي جاء لزيارة الأقصى عزيزاً على أمل أن يقفل عائداً، كما جاء بدعوة من الشاعر وراءها طلب مبطن خفي وهي دعوة حتى لا ينسى الأمير ما يعيشه المسجد الأقصى من احتلال، وهذا التكرار هو امتداد لهذه لرؤية الشعورية في القصيدة، ومثل هذا النوع مما يختم به قصيدته بما بدأه فيها قصيدة (روض وإنى عندليبه إلا أنها ختمت بالبيت الذي استهلته به الذي يقول^٢:

روض وإنى عندليبه
 يوحى إلى روعي رطيبه

فإذا ختم شاعرنا القصيدة بما بدأه؛ كان ذلك ليشير إلى أهمية هذا البيت عنده دون غيره مختزلاً فيه غرضه من القصيدة. وينبغي أن يكون آخر بيت في القصيدة أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصد له الشاعر في نظمها^٣.

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٦٧، ٦٦.

^٢ المصدر نفسه، ٦٨، ٧١.

^٣ العسكري، أبو هلال، الصناعتين، ٤٤٣.

وإذا عرفنا أن الشاعر قد لجأ إلى تكرار اللازمة القبلية في ديوانه في ثماني قصائد نفهم أنها نمط تكراري عنده متفاوت التوزيع؛ إذ تلتزم مبدأ الصرامة أحياناً، كما هي في هذه القصيدة وقصيدة (يا عامل)، وأحياناً أخرى تغيب بعد مقطع أو آخر في قصيدة ثانية، كما هو الحال في قصيدة (كان غازي)، وأنشودة (التجديف)، ونراها مرة بتصريف، كما هي في قصيدة (تبسم)، وأخرى تتكرر وسط المقطع، كما في قصيدة (مخلوقة أنت فلا تتكبري). مع معرفة أن اللازمة قد خلعت على القصيدة عنواناً لها في كل قصائده باستثناء واحدة، أمكن القول بأن القصائد التي لجأ إليها تكرار اللازمة قد بنيت على اللازمة فكانت أساساً في نظمها انبثقت عنها الأفكار وتداعت منها الصور ونشأت بفضلها الألفاظ.

والشاعر، كما ذكرنا أنفاً هو شاعر إباء وحق، لا يرضى أن يسوم الأذى ولا أن يصطبر على حاسد. يقول¹:

فكيف اصطباري لكيد الحسود وكيف احتمالي لسوم الأذى
أخوفاً، وعندي تهون الحياة وذلاً وإنني لرب الإبا

بعيداً عن ترتيب الجمل الذي أضفى تناغماً نابعاً من تكرار الألفاظ ومعانيها في هذين البيتين، نلاحظ سيطرة الأنا فيهما خاصة في القصيدة المكونة من ثمانية عشر بيتاً عامة، فهناك اثنان وثلاثون ضميراً متصلاً للمتكلم يدل على المفرد دون غيره، وهو لم يستعمل ما دل به على صيغة الجمع هنا كما فعل في قصائد أخرى لأنه ليس في مجال الفخر بشعبه؛ بل في مجال الحديث عن نفسه فقط، ويدل هذا على أن عبد الرحيم مفرط في تقدير ذاته والاعتزاز بها، فأنى له أن يصبر على الظلم والذل وهو رب الإباء، كما يصور نفسه، وهذه النرجسية لا تدل على أنه مغرم بنفسه بالمعنى المألوف للنرجسية بل هي نرجسية ملغاة تستبدل بنرجسية شعرية أكبر. ولعل عمره الفتى حين نظم قصيدته الذي ناهز الخامسة والثلاثين وقتها قد ساعد في امتلائه بالإباء والكبرياء، فالشباب الفتى سريع الغضب قليل الصبر على الظلم.

إن عبد الرحيم إذ يقول قصيدة؛ فإن الدافع والغرض يؤديان دوراً في تشكيل تلك القصيدة، فالدافع الشعوري واللاشعوري يحرك الشاعر ويوجهه كيفما أراد، ففي موضوع الوصف، كقصيدته (لمّا اكفهرت أوجه الليالي) التي أنشأها بمناسبة ذكرى الهجرة النبوية، أول ما نلاحظ عليها طولها؛ فقد بلغ عدد أبياتها

¹ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٣٧.

مائة وهي أطول قصيدة له، وهذا يفضي إلى أنه عندما نظمها لم يكن في حالة نفسية متوترة أو متصاعدة، إنما ينم عن حالة استقرار نفسي أفضى لهذا النفس الشعري الطويل، والأمر الثاني هو القافية التي اعتمدها وهي اللام. أما القصيدة الثانية (كتاب لا يفیه المدح) التي يصف بها القرآن الكريم يقول^١:

كتاب لا يفیه المدح قول
وذكر من قوافينا أجل

فعدد أبياتها واحد وأربعون، وهي طويلة بالنسبة لقصائده الأخرى. ولكن ليس بنفس الاستقرار النفسي للقصيدة الأولى خاصة إذا عرفنا أنه ختم القصيدة بالمطلع نفسه، فيقول^٢:

هو القرآن ليس يفیه قول
جليل من قوافينا أجل

فهذا التكرار^٣ الذي ختم فيه مثل ما ابتدأ يدل على أنه أكمل الدائرة وقال كل ما أراد وأشبع المعنى في قصيدته. وقد جاء هنالك اختلاف غير كبير بين المقدمة والخاتمة لغرض. فقد نكر الشاعر الكتاب في المطلع ليترك مجالاً لنتيجة تبرر تطور إنجاز على القصيدة من الناحية الدلالية تمثل في تعريف الكتاب (القرآن) وتخصيص (قول) بوصف ليتوصل إلى نتيجة تمثل إجابة عن كل ما سبق الخاتمة.

هنالك حركة دائرية في القصيدة، حيث تنهض القصيدة على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، وربما لا يجيء التكرار في جمل الخاتمة مطابقاً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي^٤.

وتكرار الشاعر كلمة أو عبارة تحمل عنوان القصيدة تشكل حركة دائرية في سياقها الممتد تقديراً وتميزاً؛ إذ يؤدي تكرارها في كل مقطع شعري إلى تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز الرتابة والانغلاق، وتؤدي إلى تماسك النص في صورته المشكلة على خريطة الأداء ونسيجه المتناغم، ومن هنا فإن هذا

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٣٧.

^٢ المصدر نفسه، ١٣٩.

^٣ التكرار الذي يكرر فيه الشاعر جملة شعرية أو أكثر في المقدمة والخاتمة يسمى (الدائري). ينظر: عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاق الشعري الأولى "جيل الرواد والستينات"، ٢١٩.

^٤ عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاق الشعري الأولى "جيل الرواد والستينات"، ٢١٩.

النوع من التكرار يؤدي إلى تكثيف الدلالات وتشكيل حركة تتابعية تغني بنية النص الشعري على الصعيدين الدلالي واللفظي معاً^١.

إن هاتين القصيدتين قالهما عبد الرحيم محمود وهو في حالة نفسية هادئة ومرتزة، وما يعزز هذا الطرح هو "أنه قالهما في احتفالات كلية النجاح في نابلس عامي (١٩٤٤/١٩٤٥م) أي بعد رجوعه من العراق واستقراره في الوطن في الفترة الممتدة (١٩٤١-١٩٤٨م)، وكان قد رجع نهرا دون خفية أو تسلل كما ذهب، وكانت بريطانيا قد أغمضت عينيها عن مقاومة فلسطين لتتسغل بحريها ضد دول المحور"^٢. وهذا الاستقرار انعكس على نفسيته وفي نظمه للشعر المتزن. ناهيك عن تجربته التربوية في تعليم اللغة العربية وما أحدثته فيه من تعميق الوعي والنضوج تجاه الحياة والمجتمع.

^١ ينظر: علي، مصطفى صالح، أسلوب التكرار في شعر نزار قباني، ١٩٦.

^٢ ينظر: قمحية جابر، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، ٧٤، ٧٣.

المبحث الثاني: الباعث الإيحائي

يشمل هذا النوع في مضمونه العام؛ التكرار القائم على الرمز والإيحاء والمحاكاة، فالتكرار في القصيدة الحديثة عموماً أخذ ينحو منحى جديداً مخالفاً لما كان عليه في السابق، فالشعراء المحدثون يتخذون من التكرار ستاراً يقفون خلفه للتعبير عن أفكارهم وآرائهم، وشاعرنا واحد منهم، قد وظف له بكلمة أو بلفظة يوحي بها لغرض ما، أو قد يكون الإيحاء بالتكرار أكثر تعقيداً وتركيباً^١.

إن الوظيفة التعبيرية والإيحائية تسهم في الكشف عن الفكرة أو الشعور المتسلط على الشاعر^٢، فعن طريق التكرار يستطيع الشاعر أن يوحي للآخرين بمضمون معين ليؤكد من خلال تكراره، فيساعد على طبع هذه الصورة في الأذهان، ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل معانيها وتقليبها على وجوه عدة^٣.

إن لتكرار الحرف دوراً مهماً في خلق بيئة إيحائية تترك انفعالاً عميقاً في النفس، ولا سيما إذا عرفنا أن حرف النون عنده يكاد يأخذ صفة الرمز اللغوي؛ ليدل به على الضيق والألم، ويتجلى هذا المعنى في قصيدته (من سوانا مخلص في حبه) كما في قوله^٤:

يا حبيبي عنك تصريف الزمُنْ	إنني أنت وإن فـرقني
سكـن الروح بأشتات البدنْ	نحن روح واحدٌ فاعلم وإن
ألف القلبين، لن أنساك، لنْ	أنا لن أنساك، والحب الذي
من سوانا، شأنه الإخلاص، منْ؟	من سوانا مخلص في حبه

جاءت القافية هنا نونية، وحرف النون صوت مجهور تكرر في هذه النتقة من الأبيات خمسا وعشرين مرة من أصل مائة وستة وأربعين حرفاً مكوناً لهذه الأبيات، أي ما نسبته التقريبية السُدس.

إن القارئ للمرة الأولى يقف على تكرار النون في البيت، وكلما قرأ يحاول أن يعرف إلحاح الشاعر عليه حتى يخلص إلى قناعة تبين سبب كثرتها داخل البيت وفي رويه. فالنون الساكنة في علم القافية تسمى قافية مقيدة، وهي أشبه ما يكون بصوت طنين الذباب، وهذا الطنين المستمر يسبب الشعور بالتوتر الشديد لدرجة أن الإنسان قد يفقد أعصابه ويضطرب إذا فشل في القضاء على هذه الذبابة أو مصدر

^١ ينظر: الحولي فيصل، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، ٧٨.

^٢ ينظر: المصدر نفسه ٦٦.

^٣ عبد المطلب: محمد، بناء الأسلوبية في شعر الحدائة، ١٠٩.

^٤ محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٨٢.

التوتر، وهذا يوافق حالة الشاعر المضطربة بسبب البعد عن يحب، فنكاد نشعر بشيء من الحدة والضيق النفسي. ولعلنا نستغرب إذا عرفنا أن القصيدة ليست غزلية بالدرجة الأولى بل أقرب إلى الوجدانية؛ لأنها قيلت في زميل وصديق مقرب له هو (سعيد السنتريسي)، ولعل اشتياقه له ولأيام كلية النجاح وساعات الدراسة جعلته يفيض شاعرية ليوصل لنا هذه الفكرة في أبيات لها طابع القصائد الصوفية بنظري. والباعث الإيحائي هنا لم يقتصر على التكرار الداخلي للبيت بل تعداه إلى الخارجي لتأكيد هذا المبعث.

ولا يقتصر البعد الإيحائي للتكرار على حروف المباني والمعاني، فدلالة تكرر ضمير المخاطب في قصيدة (حجر في كئيبان رمل) تتبع من حاجته لشيء يبيت له ما يشعر به ولا سيما إذا عرفنا أنه قالها عندما كان طريداً ووحيداً في الصحراء بين تدمير والعراق. عندها نظر فرأى حجراً فأسند رأسه إليه وراح يفكر فيه ويؤكد أنه هو الذي دله على الطريق وهداه، يقول^١:

فيما انفرادك لا أنيـ	س تراه في القفر المخيف
وصبرت للهوج اللوا	فح في الضحا، صبر الأنوف
أرضيت بالصحراء عن	ظـل المنمقة العريف
ورأيت وحدة راهب	فيها وعزلة فيلسوف

إن القصيدة يملؤها شعور حاد بالوحشة وقد كرر الشاعر ضمير المخاطب في القصيدة ستاً وعشرين مرة، معظمها متصلة بالأفعال الماضية دلالة على الحركة والأنسنة التي أكسبها للحجر. "فلقد أسقط عبد الرحيم غربته على حجر، جاعلاً منه رمزاً للانفراد والغربة كما يحسها الشاعر"^٢.

ويتجاوز الضمير إلى الاسم الظاهر فلعل أبرز لفظ موح في القصيدة هو لفظ الصحراء، فالصحراء عنده ملجأً أمان ومكان لتصفية الذهن وتجميع القوى قبل الانطلاق تأسياً بالرسول محمد ﷺ، فمن جديب الصحراء يوفي الخصب^٣، ومن صميمها انطلق النور^٤، ومن الصحراء أتى البلسم والشفاء والإعجاز^٥،

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٩٩.

^٢ خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، ٤٥. نقلاً عن قمحية جابر، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، ٧٢.

^٣ محمود عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤٧.

^٤ المصدر نفسه، ٤٨.

^٥ المصدر نفسه، ١٢٩.

وفي المهامه صوّة تهدي من ضلّ طريقه^١. أما إذا اتخذت مسكنا فإنها تضر بصاحبها، وقد تصير صحراء ضلال أو صحراء شر إذا تاه الإنسان فيها عن طريق الخير والرشد الصحيح^٢. ومثل الصحراء في الألفاظ الموحية لفظ كنعان، كما في قوله^٣:

كنعان من زيتونه أهدى لها هذا البها سلمت يدا كنعان

قال هذه القصيدة دعاية لصابون الحمامتين بنابلس (صابون كنعان)، وكما أن المحتل يفخر بمنتجاته الصناعية والتجارية بالدعايات المنتشرة حينها، فالشاعر لا بد أن يبحث عن تعديل كفة الميزان بالفخر بمنتجاتنا. ولفظة كنعان توحى بالتأصل والقدم في التاريخ الفلسطيني، بل تتعدى البعد الزمني وتتجاوز إلى البعد الحضاري والوجودي وإثبات الهوية العربية أمام تهديد المحتل لفلسطين وأهلها. ولعل ابتداء البيت وانتهائه بشكل دائري يوحي بمعنى خفي مفاده أن زيتون البلاد وأرضها بدأت من كنعان وستنتهي له.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة أخرى يرثي بها حمالا وجده ميتا على قارعة الطريق، والناس تمر عنه لا تأبه له، فيها ما دفعه ليفيض إنسانية في نظم قصيدة له يقول فيها:

قد عشت في الدنيا غريبا وها قد مت بين الناس موت الغريب

ولعل الرثاء هنا يختلط بالأمل، فتكرار لفظ الغريب من جهة يوحي بالهجر والحرمان والحزن، ولكنه من جهة أخرى يوحي بحسن الختام والفوز بالجنة، فهناك العديد من الأحاديث النبوية التي تبين فضل موت الغريب وبعضهم وصل به إلى حد الشهادة. فالغربة إذن تحمل معنيين: معنى الوحدة ومعنى الفوز، وهذا يتفق مع مبدأ فكر الشاعر، فهو نظم غير قصيدة في العمال والفقراء وأصحاب المهن وأصحاب الكفاح في لقمة العيش من ذوي الطبقة الاجتماعية الكادحة، وعبر عن انحيازه لهم في أكثر من مرة.

^١ يقول شاعرنا : وعلى المهامه صوّة تهدي ضلال الهائم .
والمهامه : المفازة الواسعة الملساء . ابن منظور ، لسان العرب . مادة (موم) . والصواب أن يقول الشاعر المؤمأة أو الهؤمة أو الهؤمة للمفرد ، أو الموام أو الميام أو الموامي للجمع . والصوّة : حجر يكون علامة في الطريق . ابن منظور ، لسان العرب . مادة (صوي) .
^٢ ينظر : محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ، ١٠٣ ، ١٣٧ .
^٣ المصدر نفسه ، ١٨٣ .

قد يتوزع الالحاء اللفظي؛ ليشمل قسماً كبيراً من القصيدة، كما العيد بالنسبة إليه، فيرى الشاعر في العيد رمزاً لغويا للدلالة على الحزن لا الفرح، كما في قصيدته بعنوان (أخاف من العيد)^١:

وماذا هناك؟؟ هناك جياغٌ	لقد شب فيهم سُعار الجسدُ
وماذا هناك؟؟ هناك العبيد	يضجون تحت فتيل الصفدُ
هناك التكالى فكم والد	دهاه الزمان بثكل الولد
هناك القلوب التي حطمت	على صخرة من جفاء وصدُ
هناك ، هناك الألى يرهبون	غداً أن يجيء وأقرب بغدُ
هناك الدموع ، هناك الأنين	هناك القنوط هناك الكمدُ

ويقصد بالظرف (هناك) العيد، وهذا التكرار الذي استُهل بالظرف المتوزع نسقياً مرة وعشوائياً مرة أخرى؛ قد ساعد في تأزم الموقف وتوتره لأقصى درجة، إذ يُظهر الشاعر لنا الجانب الآخر للعيد، فهو ثوب سعادة يلبسه الناس رياءً وتصنعاً ليخفوا ما يخفوه من عيوب ومواجع وآلام في محاولة منهم لتزيين الصور القبيحة. وقد بلغ الحزن به هنا درجة المأساة، إذ يصعد حالة الألم والحزن التي تعتريه فيصور الحزن والبؤس في كل بيت، فكل بيت يرسم صورة قاتمة عن العيد تصب كلها في بوتقة واحدة مفادها أن العيد لا يقضي على الواقع البائس الذي نعيشه، وقد جاء البيت الأخير مكثف العاطفة بتكرير الظرف أربع مرات ليؤكد حالة الانكسار التي يعيشها من خلال الدموع والأنين والقنوط والكمد في العيد، وهذا التكرار يبلغ ذروة التأزم في البيت الأخير. وبهذا فقد ألبس الشاعر الظرف رمزية التعاسة والبؤس.

يُحمل الشاعر الظرف دلالة شعورية حزينة تتكاتف مع المقاطع الطويلة ومع المدود الأخرى في ألفاظ (جياغ - العبيد - فتيل - التكالى - دهاه - القلوب - الدموع - الأنين...)، وتكرار (هناك) يوحي بالبعد، وقد تعدد البعد للدلالة على كرهه والرغبة منه والخوف من اقترابه، فالإنسان عموماً يحاول الابتعاد عندما يشعر باقتراب ما يكره. ثم ينتقل الشاعر بعدها في القصيدة نفسها؛ ليصل إلى مرحلة الانفراج المشروط، فيقول^٢:

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١١٥. الشاعر يمهد في المقطع السابق ببيت يذكر فيه النتيجة التي فصلها الشاعر في الأبيات المذكورة فيقول: فصدق إذا قلت لا فارحٌ بعيداً هناك، ولا فارحاً. ثم يذكر الأبيات المبدوءة بالظرف.

^٢ المصدر نفسه، ١١٦.

إذا رِقَّ إحساسنا في الوجود	وأضحت نفوس لنا شاعره
إذا هدأت نـزوات الحياة	التي في جـبَلَّتْنا ثائره
إذا انتلفت في طريق المحبة	أرواحنا النـكـرةُ النافره
إذا ما صـهـرنا قيود العبيد	بنار من القـوة القاهره
إذا الذئب عفّ وألقى الأمان	على الشاة من فتكة غادره
إذا ما نعمنا بلقيا المنى	وقرّت رغائبنا الحائره
إذا أطمعتُ من لذيذ الكرى	عيون على رغبها ساهره
إذا نحن لم نذكر المحزنات	بفقد الـتـتـكـر والذاكره
إذا كان هذا ، فثمة عيدٌ	وتلك مظاهرة الساحره

لقد بنى الشاعر مقطعه من هذه الأبيات كلها على أساس الشرط المتكرر تسع مرات على طول المقطع الأخير من القصيدة، ولكن في كل بيت كانت هناك فكرة فرعية جديدة تدعو للتغيير إلى الأحسن، وهذا ما أراداه الشاعر من خلال تكرار الشرط بأن العيد لن يتغير لونه القبيح إلا بتغيرنا، ومما لا شك فيه أن أسلوب الشرط أسهم في تمكين الحركات الإيقاعية في القصيدة. وهذا التكتيف يدل على نظرة متوازنة، وعقلية بعيدة عن التفاؤل أو التشاؤم، فالشاعر يرى الحل ويقدمه حتى نحقق للعيد معناه.

ويلتقي هذا المعنى بآخر في قصيدة أخرى بعنوان (في العيد تلتئم الجراح)، فالعيد من وجهة نظره هو عندما يعيش المرء في وطنه بعزة وحرية، أما للآخرين فهو السعادة بقاء الأحبة، فتلتئم الجراح فيه ويلتم الشمل، يقول¹:

في العيد ينكـر كل ذي	حـب ولا ينسى حبيبه
وأنا المحب أخو العروبة	تيمت قلبي العروبة

¹ محمود عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ص ٧٨ .

إن المفارقة بين عيده وعيد الآخرين تتلخص في العروبة في هذين البيتين، "وعليه فإن أهم مظاهر العيد الحقيقي مظهرين: الأول إنساني عام يتعايش فيه البشر في سلام وأمان، والثاني وطني قومي يتمثل في توحد العرب على المحبة والتعاون والوئام"^١. لكن قد يتغير مفهوم العيد عنده قليلا فيصبح يوم التخلص من المتسلطين والحكام وقساة القلب من الناس هو يوم العيد، كقوله في قصيدة رثاء حمال^٢:

فراق هذا الناس عيــــدٌ فلا تجزع ... وذى الراحة بعد اللغوب

فمن هنا يتبين أنه يبحث عن التوازن في الحياة، فإذا ظهر الظلم فإنه يحاربه بنقيضه ولا يبحث عن أنصاف حلول أو مرونة سياسية، كما عند أهل الظلم الذين يكرههم .

أما الجمل التي أراد لها الغموض فهي أكثر ما يكون في الغزل، فيتخذ رمزا معينا أو قناعا ما يتستر من ورائه ليقول فيه ما يريد، دون أن يفهم الآخر ما يريد على وجه الحقيقة. وذلك لغاية داخلية في نفس الشاعر. وأوضح هذه الأنواع ما اتصل بالخمير عنده. فهو قد نظم الخمريات على سبيل التقليد وترسم خُطأ الأقدمين مثل أبي نواس وغيره، غير أننا نكتشف بعد عدة أبيات أن الخمر التي يحرص عليها هي خمر الجمال لا خمر الدنان، جمال العيون والنحور والورود والأقحوان، فيقول في قصيدة له بعنوان (جفت على شفتي الأمانى)^٣:

هاتِ اسقني كأسا لأنسى	فوق أرضك ما كياني
هاتِ اسقني حتى أحلق	من سمائي في العنانِ
هاتِ اسقني واجعل كؤوس	الراح أفواه الحسانِ
هاتِ اسقني واحلل براكك	عقدة زمت لساني
هاتِ اسقني كأسا لأغرق	فيه أثقل ما أعاني

للوهلة الأولى نظن أن عبد الرحيم يرى الحل لألمه بالخمرة، فيتحلل من عقده ويزيل عن كاهله ما يثقله من ويلات الزمان، من خلال الكأس الذي يرى فيه خلاصه في النسيان. لكن ليس نشوة الشرب هي

^١ قمحية، جابر، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، ١٤٤.

^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٩٧.

^٣ المصدر نفسه، ١٠١، ١٠٢.

المقصودة هنا، بل يريد نشوة رؤية الحبيب ليثمل من عيونه ومن فمه، فالكأس يوحى إليه بالتقبيل، ويعزز هذا الطرح^١:

أو فاسقنيها بالعيون الموحيات لي المعاني

يوحي إلي الكأس ما يوحي فعززني بثان

وقد يكرر الشاعر أسماء معينة في شعره ويحملها دلالات إيحائية يحملها عواطفه، فيخرجها من الإطار الضيق المحلي إلى نطاق أوسع وأشمل، كما يتضح لنا من قصيدة نون النسوة التي يقول فيها^٢:

يا نون يا حزيون أهكـذا تهـون

يعلو عليك واو وأنـت منـه دون

ما ثورة الغواني عليك قل يا نون

فالقصيدا قالها ردا على مجموعة من النساء اللواتي طالبن بالمساواة مع الرجل، وكتب في مقدمتها النظرية عند نشرها (قرر المؤتمر النسوي في القاهرة حذف نون النسوة مساواة بالرجل) ، وفي هذا القول من الاستهزاء الشيء الكثير؛ لأنها برأيه تستبدل الأدنى بما هو خير، وقد وضح هذه الفكرة في خاتمة القصيدة. ثم إن النون اختصت بها النساء لذلك وجب عليهن الدفاع عنها لا التخلي عنها أو محاولة المساواة مع غيرهن. وأما الواو (واو جمع المذكر السالم ، ويقصد الرجال). ويكمل فيقول^٣:

هل شاب منك شعراً مَشِيدُ به يَشِينُ

أو خان منك مالا زمانك الخوون

هل خنت قدس عهد لا عاش من يخون

وظاهر الأمر أنه يخاطب النون ولكنه حقيقة يخاطب نفسه، فقد شاب شعره، وتمت خيانتته، ونقض عهده، في حين أنه لم يخن العهد. إنه يقصد محبوبته سلمى التي غدرت به وتحولت عنه بينما كان هو مخلصا لها، وتكرار التصدير وحد الفكرة في هذه الأبيات داخل القصيدة. ويكمل قائلاً^٤:

^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٠٣ ،

^٢ المصدر نفسه ، ١٦٢ ،

^٣ المصدر نفسه ، ١٦٢ ،

^٤ المصدر نفسه ، ١٦٢ ، ١٦٣ ،

ظننَّ فيك عيبا	تعمان لا تعينُ
إنَّ لهنَّ كونا	قوامه الظنونُ
إنَّ الظنونَ كانت	أكثرها ميوونُ
كم ملنَ نحو قاسٍ	وعفنَ من يليونُ
وكم وصلنَ عايًا	وضاع من ييينُ
وكم حرمنَ حقا	قلبا به قميينُ
يا نون أنت أدري	مئي ما الدفينُ

إن تكرار المعاني في هذه الأبيات جاء لتأكيد فكرة واحدة، مفادها أن النساء عندهن طبعهن الغدر. وهو عندما يوظف النون في (ظنن - لهن - ملن - عفن - وصلن - حرمن) إنما يريد التخصيص لواحدة هي محبوبته. وما زاد في تأكيد الفكرة تكرار نون التوكيد وكم الخبرية. أما إذا انتقل إلى المقطع الثاني فعواطفه تبدو عليها الأمل بالوصال، فيقول¹ :

يا نون في (عطفنَ)	ماذا حواؤه النونُ
كأنه خضمٌ	النقطه السفينُ
ناني له حنينُ	يا حبذا الحنينُ
والواو في (تفانوا)	قد مسه جنونُ
وقام فيه رُمحٌ	قلبي به طعينُ

باستهلاله يا نون هنا؛ ألبس محمود النون لمحبوبته وذلك عندما حددها بنون (عطفنَ) أملا منها أن تعطف عليه وأن تصله؛ لأنه ما زال يحن لها. وبالمقابل أسقط نفسه على حرف الواو هنا بدل النون عندما حددها بواو (تفانوا)، واختار هذا الفعل بالذات ليصور مدى إخلاصه لها وتفانيه في حبها وليؤكد أنه ما خانها يوما بالرغم من الألم الذي لحق بقلبه بسبب تركها له.

¹ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٦٤، ١٦٣.

الباعث الفني (الإيقاعي)

إن الإيقاع يكاد يكون هدفا في ذاته، يتحقق أولاً؛ ثم يتبعه الناتج الدلالي ثانياً، فقد يستفز الشاعر إحساس داخلي بضرورة إحكام النغم في البيت أو القصيدة، فينظم الشعر لغاية تزيينية أو لتحلية صوتية ينتشي لها السامع. " فالرسالة الشعرية تتحرك بين مبدع وملتقٍ، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالملتقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع شعره، ولا يمكن تحقق كل ذلك إلا بغلبة الوظيفة الشعرية التي يمثل التكرار أعلا درجاتها"^١.

ينبعث الإيقاع الصوتي في النصوص الشعرية من مصادر عدة، كالتكرار اللفظي، والقافية، وتناغم الكلمات ونبرها، وجرس الحروف وطبيعتها، إلا أن هنالك تماثلاً فريداً يزيد الدلالة ويجعل من وجوده هدفاً بحد ذاته وهذا التماثل أثبت ما يكون بالتراكيب أو النظم. ويظهر جلياً من خلال التكرار المتوازي في التراكيب والجمال، لما يحققه من توافق وتماثل في الأصوات والمباني والصيغ والأساليب والنبر، في بيت واحد أو أكثر.

- التوازي

التوازي هو نوع من أنواع السجع، وهو التوافق على الروي والوزن، أما ما توافق في الوزن دون الروي فهو التوازن^٢. والنظم يعتمد على التوازي، فالوزن الخارجي يقوم على التوازي بين تفعيلات البحر، كما أن الموسيقى الداخلية أو الإيقاع، يعتمدان على خلق نوع من التوازي بين حروف الكلمة، ثم بين الكلمة وما يجاورها، أو بما يقابلها في الشطر الواحد، أو الشطر المقابل من البيت نفسه، ويستمر هذا التوازي بشكل ممتد عبر ثنايا النص، ليمده بحيوية إيقاعية موسيقية، موصولاً ذلك كله بالجانب الآخر من النص، وهو الدلالة^٣.

إن للألفاظ والتراكيب - بغض النظر عن اختلاف حروفها عن بعض - دوراً في تشكل ظاهرة التكرار، وحين نلتزم التوازي عند شاعرنا نجد إما تشكل في بيت واحد بين الصدر والعجز، وإما بين البيت والثاني. ومهما يكن من الأفقية والعمودية إلا أن الشاعر مال كثيراً إلى التوازي لما يضمنه له من تناسب في الجمل، وتناغم في البنيات الصرفية والنحوية والصوتية، مما ساعد في ضبط الإيقاع داخل

^١ عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوبية في شعر الحداثة، ١٢٥.

^٢ الطيبي، التبيين في البيان ٣٠٠.

^٣ ينظر: الذنبيات أحمد، التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي، ٦.

النص. فالتكرار أولاً وأخيراً " يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة (قانون التوازن)، وفي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها^١. ومن بديع ما قاله في هذا الباب قصيدة (كتاب أضاء الظلمات) إذ يقول قاصداً القرآن^٢:

وصحى النيام ، نيام القلوب فقام الأذان ، وخر الصم
وكانت لنا عزة المؤمنين فصرنا العبيد وصرنا الخدم
وكننا الأباة فلا نُحْتَدَى فأين الإباء وأين الشمم ؟
وخير السلاح كلام الإله فجلاً الإله وعز الكلم

وقد كرر الأسلوب المبني على واو العطف وفاء السببية الواقعة جواباً عليه في القصيدة اثني عشرة مرة، ليدلل على توضيح العلاقة بين السبب والنتيجة. فالفكرة المخترمة لديه مفادها أن مجيء القرآن قد غير الحال السيء فتحسن كل شيء، وذلك من خلال خلق توازن بين شطري البيت على الصعيد الأفقي ثم العمودي، فنقطة الارتكاز بين الأبيات هي واو العطف في الصدر، ثم فاء السببية في بداية العجز، ثم واو العطف في حشوه. وما زاد في ظهور التوتر النفسي عنده هو الشطر الثاني من الأبيات، وذلك من تكرار اللفظة في (صرنا - وأين) والترادف بين (العبيد والخدم - الإباء والشمم - جلّ وعزّ) والترادف الصرفي للأفعال (قام - خر - جلّ - عزّ)، والطباق في البيتين الأولين بين (صحى والنيام - وقام وخر - كانت وصرنا) جعل من القصيدة بناءً متناسقاً ومتضاداً في الوقت نفسه. وقد امتدت واو العطف فتكررت تسعاً وثلاثين مرة، لتربط أبيات القصيدة وتحافظ على تسلسل الأفكار.

إن استخدام الشاعر لهذا الأسلوب يرجع إلى الدور الذي يؤديه هذا التكرار في تناغم الجرس وإيجاد الموسيقى التي تبعث الطرب والتشوق، وهو من الثوابت الإيقاعية التي تبث الروح الغنائية في الشعر، فاللجوء إليه من قبل التكرار غرضه إثراء الفضاء وملء المكان^٣.

^١ الملائكة نازك، قضايا الشعر المعاصر. ٢٤٣.

^٢ المصدر نفسه، ١٢٧، ١٢٦.

^٣ ينظر: الحولي محمد، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، ٩٣.

تؤدي الأصوات المتكررة في البناء الشعري دورا في تقوية الإيقاع الموسيقي ولا سيما "أن أكثر الأصوات تكرارا هي الأصوات قوية الإسماع، فالجمع بين الأصوات المهموسة والأصوات المجهورة في القصيدة يكشف لنا الخارطة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية للشاعر التي يولد فيها النص"^١، يقول^٢ :

والتركُ قَدْ كَبُرُوا وَإِنَّا مَعْشَرٌ
كُبُرٌ وَفَوْقَ تَكْبُرِ الْمُتَكَبِّرِ

فاستخدام التكرار لملاء الفراغ الأفقي في القصيدة وصولا إلى قافية البيت وإتمام وزنه ، فولد تكرر (الكبر) بمشتقاتها المختلفة إيقاعا منظما ذا نغمة خاصة. ولعل ما ذكر في الفصل الأول ما فيه شفاء للخليل، لدلالة التكرار في إكساب البيت جرسا موسيقيا ونغمة إيقاعية خاصة .

ليس الباعث الإيقاعي ما يتناول التكرار الخارجي أو تكرر ألفاظ بإطارها الصوري فقط، إنما خفايا التكرار وأساليبه تتعداه إلى الإيقاع الداخلي الذي يتناول طريقة توظيف الألفاظ والأصوات والتراكيب داخل الفضاء الخاص بالبيت وداخل الحيز الزمني له، لهذا فإن تناول الباعث الإيقاعي هنا سيركز على ما يسمى بظاهرة التوازي الذي يقوم أساسا على التماثل في البيت.

١. توازي التركيب

والمقصود هنا هو نظير الموازنة في البلاغة التي تقوم على تساوي شطري البيت لفظا ووزنا، وهي تضفي على الكلام رونقا مردّه الاعتدال؛ لأنه مطلوب في جميع الأشياء، وهذا النوع من الكلام أخو السجع دون المماثلة ؛ لأن في السجع اعتدالا وتماثلا للفواصل أما الموازنة فاعتدال دون تماثل للفواصل^٣. يقول مقرّعا العدو^٤ :

وهل يُدُنُونَ مِنْ أَمْرِ قَصِيًّا
وهل يُحْيُونَ مِنْ مَجْدٍ مُبَادَا

فبيدأ الشطر بالاستفهام المفيد للنفي لتحقير العدو، وكرر أسلوب الاستفهام نفسه في الشطر الثاني، وزاد من وضوح صفة الإيقاع في البيت، إضافة إلى توافق التركيب في نفي التضاد القائم بين (الإدناء

^١ البحر اوي سيد ، الإيقاع في شعر السياب ، نقلا عن الحولي محمد ، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة ، ٩٥ .

^٢ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٥٤

^٣ ينظر :ابن الأثير، ضياء الدين ، المثل السائر ، ١/ ٢٩١

^٤ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٧٤

والإقصاء) في الصدر، و(الإحياء والإبادة) في العجز وهذا التكرار أوجد إيقاعا موسيقيا متناسقا فضلا عن توضيح المعنى لتأكيد عجز العدو وضعفه يقول^١:

فإمّا حياةٌ نَسُرُّ الصّديقَ وإمّا ممّاتٌ يُغيظُ العِدى

نلاحظ تركيب كل شطر من أربع كلمات، تبدأ بحرف العطف الذي يفيد التخيير، ثم الاسم ثم الفعل المضارع ثم المفعول به. وزاد هذا في وضوح الصورة المقابلة الضدية بين المعنيين، وهنا أبدع الشاعر في حصر المعنى فلا يتصور وجود معنى ثالث من الممكن اختياره. وهذا من حسن التقسيم.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الصدر معناه قريب إلى الذهن والنفس ولكن العجز يستوقف القارئ، فكيف للموت أن يغيظ العدو وهو يسر بموتنا؟ "إنه مفهوم علوي يسبح في آفاق قوله تعالى: ﴿وَنُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَنُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ﴾^٢ نعم؛ لا بد من موت شريف عظيم لتولد حياة شريفة عظيمة وهو موت تنتصر به الحياة، فالانتصارات الكبرى تعتمد على هؤلاء الذين تقدموا الصفوف وقادوا الرجال، وجادوا بالنفوس والأرواح هم الذين تتفجر منهم حيوات خالداً لا تموت^٣. ومثله يقول في وصف الساسة^٤:

فإن ترّ عينُهُ شراً تَعَلَّى وإن ترّ عينُهُ خيراً تَدَلَّى

فهذا البيت يدل على تقسيم ملفت، إذ إن الصدر والعجز متساويان في التقسيم، متكرران في الصياغة وفي أسلوب الشرط. وتنافر الأضداد بين القسمين أسهم في إيضاح صورة الموصوف الذي يبتعد عند الصعاب ويقترب إذا رأى خيراً يصيبه. فهذه صفة الإنسان الانتهازي الجبان، وهذا الاستخدام للألفاظ قد أصاب به الشاعر المعنى وأوضحه، وأحسن انتقاء اللفظ، فقد أصاب عين البلاغة من " تصحيح الأقسام واختيار الكلام"^٥، كما أن تصريح البيت باتفاق الحرف الأخير في كل شطر من جهة، والترصيع باتفاق ألفاظ القرينتين على الوزن من جهة أخرى^٦ إضافة إلى تضمينه الفكرة من المثل (كن حذرا كالقرلى ، إن رأى شراً تعلّى، وإن رأى خيراً تدلّى^٧). كل هذه العناصر زادت من شاعرية البيت

^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٣٧ ،

^٢ آل عمران . الآية ٢٧

^٣ ينظر : قمحية جابر ، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم ، ٨ .

^٤ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٦٣ .

^٥ العسكري ، أبو هلال ، الصناعتين ، ١٢ .

^٦ ينظر : الطيبي ، التبيان في البيان ٢٩٩ .

^٧ القرلى : طائر من نبات الماء صغير الجرم ، سريع الغوص ، حديد الاختطاف ، يهوي بإحدى عينيه إلى قعر الماء طمعا ، ويرفع الأخرى في الهواء حذرا . ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (قرل) . ولم يجده الباحث في كتب الأمثال للميداني أو ابن سلام .

وحسن نظمه. بيد أنه قد يأتي التوازي في البيت دون أن يكون هناك تقابل أو طباق، ولا أدل على التماثل من قوله^١:

ولا تَجْمُوا إذا اِرْبَدْتُ سَمَاءً ولا تَهَيُّوا إذا ثَارَتْ بَوَادِي

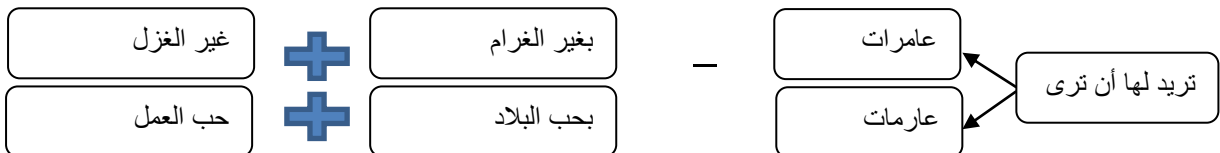
يبدأ الشطر بلا الناهية الموجهة للمناضلين من أبناء وطنه، والمعنى واحد بين الشطرين وهو عدم الحزن إذا اضيق عليهم الحال، وما زاد من وضوح صفة الإيقاع في البيت - إضافة إلى توافق التركيب في الشطر- هو التوافق في الصيغ (لا تجموا / إذا اربدت / سماء)، وبين (لا تهنوا / إذا ثارت / بوادي)، فتنكرار الوحدة اللغوية في الصدر والعجز أوجد إيقاعا موسيقيا متناسقا. إذ بدأ الشطر بلا الناهية - الموجهة للمناضلين من أبناء وطنه - وقد قدّمه على أداة الشطر وفعلها وذلك لرفع معنوياتهم، وكرر الأسلوب نفسه في الشطر الثاني بتقديم جواب الشطر على أداة الشطر وفعلها. وما أشبه هذا الترتيب في التكرار بقوله في وصف القرآن الكريم^٢:

خَصِيبُ النَّثْرِ ، إِنْ بَارَاهُ حَدْبٌ وَبَحْرُ الشَّعْرِ ، إِنْ جَارَاهُ صَخْلٌ

وقد أبرز فكرة تفرد القرآن على غيره من الكلام بأسلوب شرطي جميل، واستوفى فيه المعنى بشكل رائع، فالكلام إما شعر أو نثر وليس هنالك نوع ثالث، والقرآن قد فاق كليهما، فكلاهما قاصر عن مواجهته، وبهذا تم له المعنى بتفوق القرآن. والملاحظ أن التكرار التركيبي في الأمثلة السابقة يترافق مع تواز دلالي إما على الترادف كما هو الحال في المثال الثالث، أو على التضاد كما هو الحال مع الأمثلة الثلاث الأخرى. ويطالعنا شكل آخر من أشكال التوازي يتشارك فيه تكرار الجمل بتكرار النسق في الأسماء مثل هذا النوع من تكرار الأسلوب عموديا على القصيدة الذي يقول فيه:

تريد لها أن تُرى عامراتٍ بغيرِ الغرامِ وغيرِ الغزلِ

تريد لها أن تُرى عامرات بحبِ البلادِ وحبِّ العَمَلِ



^١ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٥٠ ،

^٢ المصدر نفسه ، ١٣٧ ،

فالنغمة الموسيقية النابعة من التماثل المكاني بين الأقسام في كل بيت أضاف موسيقية تكررت في التقسيم، فزاد من وضوح التقسيم تكرر البداية من جهة؛ والجناس المقلوب في عروض البيتين من جهة أخرى، وتقسيم التساوي في عجزى البيتين.

٢. توازي الصيغة : يكتفي أحيانا بكلمة يقع عليها التكرار على عكس التركيبي الذي يمتد لأكثر من كلمة من منظور صرفي. كقوله في قصيدة جيش الحباب^١:

حَيِّ الظَّبَاءِ البَادِيَاتِ كَوَاكِبًا المورثاتِ العاشقينَ مَصَائِبًا

المحرقَاتِ بنارهنَّ قلوبَنَا والآخذَاتِ من اللحاظِ قواضِبًا

والسارقاتِ مِنَ الرِيَاضِ لِدَاتِهَا ورضابِهَا وشذا الورودِ الساكِبًا

فقد أفاض الشاعر في استخدام التكرار النسقي في تصوير قوة النساء من خلال توظيف أسماء الفاعلين نعوتا (الباديات - المورثات - المحرقات - الآخذات - السارقات) وتعلقها بجموع التكسير (كواكبا - مصائبنا - قلوبنا - اللحاظ - قواضبا - الورود)، ولعل هذا التكرار النسقي بين أسماء الفاعلين والجموع قد وضع القرابة الدلالية بين أشطار الأبيات الثلاثة.

٣. توازي الترصيع :

الترصيع "هو أن يكون حشو البيت مسجوعا، وأصله في قولهم: رصعت العقد إذا فصلته"^٢. ويشترط أن تكون اللفظتان المتقابلتان على الوزن والروي نفسيهما^٣. أي أن تكون الألفاظ متساوية الأوزان متفقة الأعجاز^٤، وهو مما يحسن إذا تكرر وتوالى؛ لأنه يدل على تكلف وتصنع، لكنه يحسن إذا وقع قليلا غير نافر^٥، كقوله^٦:

بناتُ الزَّمانِ حَبايا الكِفانِ فيا للزمانِ وما قد حَبَا

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٦٧.

^٢ العسكري أبو هلال، الصنائع، ٣٧٥.

^٣ ينظر: الحموي ابن حجة، خزنة الأدب وغاية الأرب، ٤٠٩/٢.

^٤ الرازي، نهاية الإيجاز، ٣٥.

^٥ ابن سنان: سر الفصاحة، ١٩٠.

^٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٧٦.

فالترصيع نوع من أنواع التوازي والتوازن في الجمل القائم على تقابل موضعي بشكل منتظم ومتفق يجعله أكثر من غيره وقعا وتأثيراً^١. وللترصيع وظيفة صوتية كبيرة لما فيه من تقسيم وتوازن وتمائل، فهذه القوانين تعمل كلها في الوقت ذاته من أجل راحة اللسان عند الأداء لفظ البيت، وزيادة الرنين في الكلام الفني، وإشباع النغم في الأذن^٢، فوظيفته أن له في الإيقاع والوزن تأثيراً قويا، فتطرب النفس له وتتشد بحيث يجعل القول الفني يرسخ سريعا في الذاكرة ويبقى متمكنا ثابتا فيها^٣. وقد اجتمع في هذا البيت شروط التسميط^٤. وعليه فإن له تأثيرا قويا؛ لما فيه من اعتدال وانسجام يغمر القلب، ويهز النفس، ويحرك ويحرك الفهم^٥، فضلا عن تناسب الجمل في المقدار. وقد يمتد توازي الترصيع ليشمل الجانب الصرفي أو أو النحوي أو كليهما، يقول^٦:

فقرتُ أعينٌ ، وارتاحَ بالٌ وطابت أنفُسٌ ، والتّمَّ شَمَلٌ

وقد وازى بين الشطرين في الصيغة الصرفية والنحوية والعروضية بشكل متقابل ومتساو على الشكل التالي:

- (قرت - طابت) ← وزنها (فَعَلْتُ) وإعرابها (فعل ماضٍ)
- (أعين - أنفس) ← وزنها (أَفْعُلُّ) وإعرابه (فاعل)
- (ارتاح - التّم) ← وزنها (افْتَعَلَ) وإعرابها (فعل ماضٍ)
- (بال - شمل) ← وزنها (فَعَلُّ) وإعرابها (فاعل)

والترصيع عند ابن الأثير شرطه صعب فيقول: "فالشعر لا يتزن عليه، ولم أجده في أشعار العرب لما فيه من تعمق الصنعة وتعسف الكلفة، وإذا جيء به في الشعر لم يكن محض الطلاوة التي تكون إذا جيء به في الكلام المنتثر"^٧. هذا على وجهة السطر الشعري الواحد، ولكن لا يقتصر التوازي على السطر السطر بل قد يخرج من حدود البيت الواحد. يقول^٨:

مِنَ الدَّمِ حُطَّوْا رُؤُوسَ الجِبَالِ وَهَامَ الرُّوَابِي وَكثَبَانَهَا
مِنَ العَرَقِ العَذْبِ رُؤُوَا السَّهولِ وروضَ البِلَادِ وبستَانَهَا

^١ ينظر: الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ٢٥٧.

^٢ ينظر: نفسه، ٢٧١.

^٣ الجاحظ: البيان والتبيين، ٢٨٧/١.

^٤ التسميط هو أن يأتي البيت على أربعة أقسام، ثلاثة منها على سجع واحد بخلاف قافية البيت. ينظر: الحموي ابن حجة، خزنة الأدب وغاية

الأرب، ٤٣١/٢.

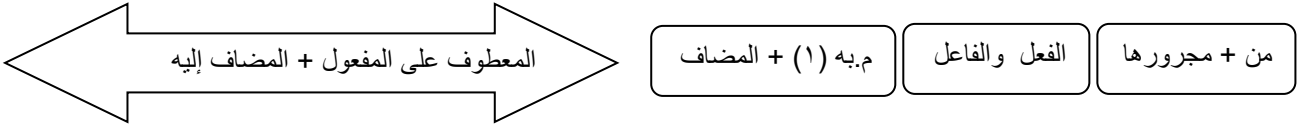
^٥ الواسطي محمد: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ٢٧١.

^٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٣٧.

^٧ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ١/ ٢٧٨.

^٨ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١١٤.

نلاحظ أن التماثل يقع في كل بيت على النحو الآتي:



فالنغمة الموسيقية النابعة من التماثل المكاني بين الأقسام في كل بيت أضاف موسيقية تكررت في التقسيم والنبر والوظيفة النحوية والصرفية للألفاظ فيه، فضلا عن الدلالة الإيقاعية التي لفتت الانتباه، فطرب لها السامع لما أحدثته في نفسه من جرس. ناهيك عن تكرار المعنى الذي فرضه عليه هذا النوع من التكرار التقسيمي.

ويتداخل الترصيع بالتقسيم أحيانا، فالفرق بينهما يكاد لا يذكر، كقوله في ثورة العاملين^١:

وَتَهْوِي الْقِيُودُ وَتَزْكُو الْجُهُودُ وَيَقْضِي الْجَدِيدُ عَلَى الْآفَلِ

نلاحظ أنه قسم البيت إلى ثلاثة أجزاء ثم أضاف إلى الفعل المضارع إلى كل قسم بما يناسبه، وصير أواخرها مسجوعة بحيث نجد الترصيع قد شمل معظم البيت، ونلاحظ أن الأجزاء الثلاثة المرصعة قد جاءت على وزن (فعلون فَعول). كما أن الأفعال المعتلة في كل جزء جاءت مضارعة للمفرد، والأسماء الثلاثة مسجوعة بالبدال المضمومة (القيودُ- الجهودُ- الحديدُ). وهذا أمر يشبع النغم ويقوي الرنين في الأذن فيلبي الغاية الإيقاعية التي بني عليها.

٤. القافية والتوازي

القافية جزء أصيل في البيت . ولها دور إيقاعي مهم في موسيقاه الخارجية وقد سبق ذكر القافية في البحث والحديث فيها بنوع من التفصيل^٢. لكن المهم في هذا المعرض هو تبيان دورها الموسيقي في صناعة البيت، ولتوضيح هذا الباعث لنا في هذه المقطوعة الفائدة المرجوة إذ يقول الشاعر^٣:

يُحَاجِنَا أَخُو جُبْنٍ يَقُولُ وَلَوْ عَرَفَ الْجَرَاءَةَ لَمْ يُحَاجِ
يَخَافُ فَلَا يُبِينُ وَنَحْنُ قَوْمٌ إِلَى الْجُرْءَاءِ فِي حَقِّ بَحَاجِ
فَدَعْنَا نَلَّةَ عَنكَ بِجِلِّ قَيْدٍ وَعَالَجٌ أَنْتَ خَرِيصَةَ الْأَحَاجِي

^١ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٩٤

^٢ ينظر: التكرار الخارجي، ٤٣

^٣ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١١٧.

قد شكلت القافية هنا أساسا في نظم المقطوعة لما لعبت في دور مهم في تجسيد التوازي، وتوازيا شكله الجناس في حروف القافية (يحاج - بحاج - الأحاجي) إذ تدخل كلها في باب الجناس، فضلا عن الدور الذي لعبه حرف الراء (الألف) لما فيه من موسيقا صاعدة. وقد ألزم الشاعر قافيته ما لا يلزم للأهمية الإيقاعية للفظ ولتأكيد الدلالة التي أفادتها، وهي الصدام والتحدي الذي يمثله حرف الجيم لما فيه من انفجار، وكل كلمة منها - وخاصة البيتين الأولين - تعد بنية مهمة في جسد القصيدة. وبسبب وحدة القافية استطاع أن يوحد الأبيات الثلاثة ويجمعها على معنى واحد. ويستطيع القارئ أن يقرأ البيت بترؤ فيعرف قافيته قبل أن يقرأها، وهذا الذي جوّز له أن يحذف لام الفعل في المطلع.

- التصريح

هناك دور إيقاعي آخر تلعبه القافية التي تكون في الضرب، ولكن بمشاركة نظيرتها في العروض، وهذا ما سماه الأقدمون بالتصريح. فالتصريح هو " استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقنية"^١. لهذا فهو في الشعر أحسن منه في النثر "وهو في الشعر بمنزلة السجع من الكلام المنثور، وفائدته في الشعر أنه قبل تمام البيت الأول من القصيدة تعلم قافيتها، كما أن فيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام"^٢، ولكن ليس هذا معناه أنه حيثما ورد حسن، "فإذا وقع في أول الشعر فهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة"^٣، لذلك فموقع وروده هو المعيار الأهم، "فهو أليق ما يكون بمطالع القصائد، وفي وسطها ربما تمجّه الأذواق والأسماع"^٤ ولا سيما إذا كان تكراره مفتعلا "فإذا تواتر وتكرر في القصيدة فليس ذلك مرضيا"^٥. بيد أن ابن معصوم يرى أن الشاعر إذا صرع أبياتا آخر من القصيدة بعد البيت الأول فإن ذلك يكون من اقتداره وسعة تجرّه^٦. وقد أكثر شاعرنا من تصريح مطالع قصائده فبلغ عددها واحدا وأربعين من أصل تسع وتسعين، أي أن نسبة قصائده المصرعة إلى المصمتة ما يقارب النصف. وقسم ابن الأثير التصريح إلى سبعة أنواع أو سبع مراتب، سيتناول البحث خمسة منها التي وردت عند عبد الرحيم وهي على الترتيب من حيث الجودة :

^١ ابن أبي أصيبع : تحرير التحبير ، ٣٠٥ . وينظر : الحموي ابن حجة ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، ٢٧٨/٢ . وينظر : المدني ابن معصوم ، أنوار الربيع في أنواع البديع ، ٢٧١/٥

^٢ ينظر : ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر ، ١/ ٢٥٨ . وينظر : ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ١٧٤/١ .

^٣ ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ١٧٤/١ .

^٤ الحموي ابن حجة ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، ٢٨٧/٢ .

^٥ ابن سنان : سر الفصاحة ، ١٨٩

^٦ أنوار الربيع في أنواع البديع ، ٢٧١/٥

- التصريح الكامل "وهو الذي يكون فيه كل مصراع في البيت مستقلا بنفسه في فهم معناه، وهو أعلى التصريح درجة" ^١، يقول ^٢:

دُعْ عَنْكَ رَائِعَةَ الْأَغَانِي جَفَّتْ عَلَى شَفَتِي الْأَمَانِي

بالرغم من كونه أفاد الطلب في الصدر والإخبار في العجز إلا أن هذا التفاوت لم يحرهما من استقلال الفكرة واتحاد القافية.

- أن يكون المصراع الأول مستقلا بنفسه غير محتاج إلى الذي يليه، فإذا جاء الذي يليه؛ جاء مرتبطا به ^٣، كقوله ^٤:

عِيدٌ بِأَحْنَاءِ الصَّدُورِ يُقَامُ مِنْ وَحْيِهِ الْأَشْعَارُ وَالْأَنْغَامُ

لعل هذا النوع من التصريح يزيد وحدة البيت العضوية، فتتداعى الأفكار بتداعي القوافي، بشكل يشبه السقوط الحر. وهذا النوع والذي سبقه هما المستحسنان في التصريح عند الأقدمين. ونلاحظ أنه كثر عند عبد الرحيم.

- التصريح الناقص "وهو أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه ولا يفهم معناه إلا بالثاني، وليس بمرضي ولا حسن" ^٥. يقول ^٦:

يَوْمٌ مَجْدٍ فَاتَتْ مَا أَجْمَلَ ذِكْرَهُ! فِيهِ لَوْ نَفَطْنَا آيَاتٍ وَعِبْرَةَ

فاستقلال الشطر وعدم ارتباطه بالآخر حسن ولكن شرط ألا يقصر المعنى وتغمض الفكرة. فمجرد ذكر الصدر لا يفهم منه معنى محدد لكن العجز أتمه بإيضاح المغزى منه وهو الاستفادة من ذكرى هذا اليوم.

- التصريح المكرر "وهو الذي يكون فيه التصريح في البيت بلفظة واحدة وسطا وقافية" ^٧، ومثاله ^٨:

شَعْبٌ تَمَرَسَ بِالصَّعَابِ^٩ وَلَمْ تَنْلُ مِنْهُ الصَّعَابَ

وكان الشاعر هنا قصرت ألفاظه عند الإتيان بقافية فوجد في تكرار عروض البيت ضالته.

^١ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ١/ ٢٥٩.

^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٨٦/١٠١.

^٣ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ١/ ٢٥٩.

^٤ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤١. ومثله ٥٠/ ٥٢/ ٥٦/ ٦٠/ ٦٦/ ٦٨/ ٧٣/ ٧٦/ ٨١/ ٨٧/ ٩٠.

١١٥/ ١٢٦/ ١٢٩/ ١٣١/ ١٣٧/ ١٤٩/ ١٧٥/ ١٧٦/ ١٧٧/ ١٨١/ ١٩٥.

^٥ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ١/ ٢٦٠.

^٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٤٠. ومثله ١٥١/ ١٤٨/ ١٦٢/ ١٦٧/ ١٧٢/ ١٧٧/ ١٩١.

^٧ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ١/ ٢٦١.

^٨ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٣٩. ومثله ١١٧/ ١٢٠/ ١٢١.

^٩ منكور في الديوان الصعاب بكس الباء، وهذا البيت مدور، فأغلب الظن أن الضبط الصحيح بالتسكين لأنه أوقع بالأذن

- التصريح المعلق "وهو أن يذكر المصراع الأول ويكون معلقا على صفة يأتي ذكرها في أول المصراع الثاني"^١، يقول^٢:

إذا أنشدتُ يُوفيكِ نشيدي حَقَّكَ الواجبَ يا خيرَ شهيدِ

فتعليق الصدر بكلمة في العجز ليس محمودا، وليس كتعليقه بفكرة، وهذا النوع من التصريح يذهب بالموسيقا الإيقاعية الجميلة داخل الصدر لما يخل به من توازن موسيقي مفروض بين الشطرين.

وقد خلا ديوان الشاعر من التصريح الموجه والتصريح المشطور^٣، ودلالته أنه بمجمل تصريحه في ديوانه قد حسن وجمل، لأنه صرع بما هو مستحسن وأكثر فيه، وغفل عما هو مقبول وهو التصريح الموجه، وترك التصريح الذي يذهب بالشعر منحى قبيحا وهو التصريح المشطور. بيد أن هذا لا ينفى أنه قد وقع في التصريح غير المرغوب فيه عندما قال في البيت السابع من قصيدة قم بنا^٤:

ولمنُ تَعَزَّفُ أزهارُ الرِّبَا ويفوحُ العِطْرُ مِنْهَا عَجَبًا

وكما أسلفنا فمن المستحسن ورود التصريح في مطالع القصائد .

إن التصريح هو أسلوب من سنن الإبداع في الشعر عند الأقدمين، "له أثره في إنتاج الإيقاع الصوتي والقيمة الموسيقية البالغة التأثير"^٥ التي تتولد من توازن عروضي، وتقابل موقعي، وتمائل في التقفية، إضافة إلى ما يلعبه من دور بلاغي يخبرك بالقافية قبل الوصول إليها. ولا شك أن الشاعر أراد من توظيفه أن يوصل للمستمع فكرة مفادها أنه متمكن وشاعر فحل، مشى على نهج الأقدمين فيما ثبت حسنه عنهم، وهو إذ يصرع المطلع فهو يجتهد ليكون المطلع واجهة القصيدة حتى إذا قرأ القارئ المطلع استحسنته فقرأ ما بعده، وأما إذا ما استهجنه لم يجاوزه إلى ما بعده، والحق أن ابن رشيق قد أصاب حين قال: " حسن الافتتاح داعية الانشراح ومظنة النجاح"^٦. فالبيت الأول هو الذي يتحكم بمجرى القصيدة وزنا ورويا وقافية، وهو الوجه المشرق لها.

^١ ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر ، ١/ ٢٦١

^٢ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ٤٥ . ومثله ١٩٨/٥٤

^٣ التصريح الموجه وهو أن يكون الشاعر مخيرا في وضع كل مصراع موضع صاحبه. أما التصريح المشطور وهو أن يكون التصريح في البيت مخالفا لقافيته ، وهو أنزل درجات التصريح وأقبحها . ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر ، ١/ ٢٦١ .

^٤ محمود ، عبد الرحيم ، الأعمال الكاملة ، ١٤٨

^٥ ينظر : القرطاجني حازم ، منهاج البلاغء وسراج الأدياء ، ٢٨٣ ،

^٦ العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ٣٨٨/١ .

الفصل الثالث : التجليات البلاغية للتكرار

- الجناس
- العكس و التبديل
- التصدير أو رد العجز على الصدر
- التذييل
- التعطف
- الإرصاد أو التوشيح
- السلب والإيجاب
- المراجعة
- التفرع
- المشاكلة
- التقسيم
- المشاركة
- تشابه الأطراف
- التريديد

الفصل الثالث: التجليات البلاغية للتكرار

إن البلاغة قد أفردت القول في التكرار، وفصلت فيه، وصنفت أشكاله وضروبه إلى أقسام واصطلحت له مسميات بحسب موقع التكرار، أو دلالاته ناظرة للصورة العامة التي جاء عليها التكرار بمعناه اللفظي وهذه مصطلحات بديعية ذات صلة بالتكرار ذكرها معظم النقاد القدامى المذكورين في هذا البحث وجدت عند عبد الرحيم، منها:

١. الجناس اللفظي^١: لغة "من جانس أي شاكله واتحدّ في جنسه"^٢، وفي اصطلاح البديعيين هو "اتفاق الكلمتين في كل الحروف أو أكثرها مع اختلاف المعنى"^٣. وليس بمندوحة عنه الإشارة إلى وجود تعريفات كثيرة له، تتباين طوّراً وتتشابه تارة.

وأرياب البديع اختلفوا في أقسام الجناس وأسمائها اختلافاً كثيراً، واستيفاء ذلك هنا يفضي إلى الإطناب والإسهاب، وقد أفردته بالتأليف جماعة منهم الشيخ صفي الدين الحلبي ألف فيه كتاباً سماه (الدر النفيس في أجناس التجنيس)، والشيخ صلاح الدين الصفدي ألف فيه كتابه المسمى بـ(جنان الجناس) فمن أراد بسط القول فيه فعليه بهما^٤.

ثم إن أهل البلاغة من لإمثال ابن المعتز، والعسكري، والرماني، والصفدي، والحموي وغيرهم، قد اختلفوا في أنواعه وأسمائه فمنهم من سماه التام والمحرف والملفق ... واختلفوا في حدود أنواعه من مركب ومطلق، ومذيل ولاحق، ومصحف ومحرف، ولفظي ومقلوب، فبعضهم كان يعد قولاً ما جناساً، وبعضهم يرفضه على أنه جناس.

الجناس هو تماثل كلمتين، أو تقاربهما في اللفظ واختلافهما في المعنى؛ لتوكيده أو للوصول إلى معنى مزدوج^٥. وكثيراً ما يؤدي ما في الجناس من مفاجأة إلى تحقيق أثر فكاهي^٦. "فحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً"^٧. ولقد ذم الاستكثار منه والولوع فيه، فالمتقدمون تركوا فضل العناية بالسجع ولزموا سجية الطبع؛ فكان أمكن في العقول وأبعد من القلق وأوضح للمراد^٨. "والجناس نوع من أنواع

^١ الجناس اللفظي هو الذي يدخل في باب التكرار أما المعنوي فلا يتناوله البحث لأنه خرج عن حدوده .

^٢ ابن منظور: "لسان العرب، مادة (جنس). و أنيس، ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (جنس)

^٣ . وينظر: العسكري ابو هلال، الصناعتين، ٣٢١. وينظر: الثعالبي، فقه اللغة وأسرار العربية، ٤٣٥ .

^٤ ينظر: ابن معصوم، أنوار الربيع، ١ / ٢٢٢.

^٥ التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، ١/٣٢٨.

^٦ وينظر: الطيبي، التبيان في البيان ٢٨٦. ينظر: فتحي، ابراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، ١٢٤ .

^٧ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ١/ ٢٦٢

^٨ ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، ٥

التكرير بالمعنى العام، يختص بإعادة اللفظ مع اختلاف المعنى، وقد عدوه من المحسنات اللفظية^١. وهو نوعان:

التجنيس (الجناس التام):

الجناس صورة من صور الإيقاع الذي يزيد الشعر جمالا وقوة في الرنين إذا أحسن توظيفه. "فهو ما تماثل ركناه واتفقا لفظا واختلفا معنى، من غير تفاوت في تصحيح تركيبهما واختلاف حركتهما"^٢، أي هو: هو: "ما اتفق فيه اللفظان المتواردان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وأعاددها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها. مع اختلاف المعنى"^٣.

وتفاوت القدامى في آرائهم حوله فالعسكري فطن له قائلاً: "هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتهما في تأليف حروفها على حسب ما ألف الأصمعي كتاب الأجناس"^٤. بينما يرى ابن الأثير أن سبب تسميته بالتجنيس؛ لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك^٥. ويزيد ابن معصوم في أن حد الجناس عنده هو تشابه الكلمتين في اللفظ وفائدته هي الميل إلى الإصغاء^٦. ومهما يكن من أمر إلا أن السابقين سبقونا إليه بكثير من التفصيل ولعل الكتاب الرائد في هذا المجال هو كتاب جنان الجناس للصفدي.

وكما أن الجناس التام نوع من المشترك اللفظي؛ فهو نوع من التكرار. والفرق بينهما هو أن "التكرار يقع في اللفظ وفي المعنى وفي اللفظ والمعنى جميعاً، أما الجناس فهو تكرار اللفظ باختلاف المعنى فهو أخص من التكرار"^٧.

وقد نوع الشاعر في تجنيس أشعاره على غير ما تصنع فأورد لأقسام منه وأغفل أخرى. ومن جمل ما ذكر للجناس التام المماثل منه، وهو ما تماثل ركناه لفظاً وخطأً واختلافاً معنى من غير تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركاتهما شرط أن يكونا من اسمين أو فعلين^٨. "أي ما اتفق ركناه في الاسمية

^١ السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٠١.

^٢ الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٧٤/١.

^٣ الطيبي، التبيين في البيان ٢٨٦. و السبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ٢ / ٢٨٣. و السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٠٣. وطبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، ١٣٦.

^٤ الصناعتين، ٣٢١.

^٥ ينظر: المثل السائر، ٢٦٢/١.

^٦ ينظر: أنوار الربيع، ٩٧/١.

^٧ الواسطي، محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، ١٦٠.

^٨ ينظر: ابن معصوم، أنوار الربيع، ١ / ١٤٨. وينظر: طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، ١٣٦.

أو الفعلية^١، مثل قوله^٢:

لَعْبَةٌ تُهْدَى لَلْعَبَةِ مِنْ فَتَى يَكْتُمُ حُبَّهُ

فالعبة الأولى هدية واللعبة الثانية هي محبوبته وشبهها باللعبة لجمالها. "وقد أفاد معنى التوسع في التعبير لما للتجنيس من احتواء للمعاني يسد عجزها الكمي"^٣، ومنها^٤:

وهلَّ محمدٌ معه كتاب فيا للنورِ مِنْ نُورٍ يَهْلُ

فقد اجتمع في البيت جناس التماثل بين النور الأول وهو القرآن والهدى والنور الثاني هو الرسول محمد ﷺ بشخصه. وقد أفاد المعنى هنا التوسع والمبالغة معاً فضلاً عن إخصاب المعنى. وقد جاءت الألفاظ دون تكلف ودون إرغام للقريحة بل قاده المعنى إليها. ولعل وقوع التجنيس هنا دون معاناة راجع إلى ألفاظ ومعانٍ متقاربة، فحين ذكر القرآن وذكر محمد تولد عنده داخلية معنى بيت كعب بن زهير^٥ في مدح الرسول، أو تداعت له آية النور^٦ في خاطره دون أن يشعر بذلك. ومنه قوله^٧:

ضخّوا له أرواحهم رِخاصا مَنْ يَطْلُبِ الْغَالِي صَحَى الْغَالِي

فالغالي الأولى هي الحرية والغالي الثانية هي الروح. ولا يخفى ما في البيت من مخالطة ومداعبة "ومخادعة أدبية تطرب له نفس القارئ وينشرح صدره سروراً به أكثر مما ينشر لغيره من الكلام الحرفي المتداول الذي يخلو من المفاجأة"^٨. "فتأكيد المعنى بالمخالطة فيه ما فيه من اللطف والإبداع"^٩، نابع من من نشوة السامع بالحصول على ما لم يكن ينتظر.

أما النوعان الآخران للجناس التام وهما المستوفى والمركّب، فقد خلا ديوان الشاعر منهما.

^١ الواسطي، محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، ١٥٣.

^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٧٢.

^٣ الواسطي، محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، ١٧٩.

^٤ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٣٧.

^٥ يقول كعب: إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول.

^٦ {نور على نور} سورة النور. آية ٣٥.

^٧ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٣٤.

^٨ الواسطي، محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، ١٨٢.

^٩ السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٨٥.

التجنيس الناقص^١ (الجناس غير التام):

وهو أن يختلف في الهيئة دون الصورة^٢، أو بمعنى آخر أن يختل شرط من شروط الجناس التام. وأنواعه كثيرة ومتعددة أولها المحرف، "وهو ما اختلفت فيه الحركة"^٣، كقوله^٤:

مَنْ لَمْ يُصِْبْهُ مَنَّا مَنِ أَمْرَهِنَّ هُونُ؟

فـ(من) الأولى استفهامية، و(من) الثانية حرف جر. وقد أفاد التجنيس بين الاسم والحرف هنا وظيفة صوتية إيقاعية ترجع إلى الحيز الزماني والمكاني الذي شغله المتجانسين.

وثانيها الناقص "وهو ما اختلف في عدد الحروف فقط مع اتفاهما في نوعها وترتيبها وهيئاتها"^٥، كقوله^٦:

لَيْتَهَا لَمَّا تَقْضَتْ قَدْ قَضَتْ فِيهَا حَيَاتِي

فـ(تقضت) الأولى بمعنى مرّت وانقضت، و(قضت) بمعنى هلكت. والملاحظ أنه لم يخل من نكتة احتاجت من القارئ أن يعيد القراءة بعد المرة الأولى حتى يفهم مرمى الشاعر.

وهناك نوع ثالث كثر في ديوانه وهو ما اختلف فيه اللفظان في نوع الحروف فقط: وهو على قسمين الأول: المضارع وهو أن يكون الحرفان المختلفان متحدين في المخرج أو متقاربين فيه، والثاني: اللاحق وهو ما كان الحرفان اللذان وقع بينهما الاختلاف غير متقاربين في المخرج^٧. ومثاله قوله في عبير ابنة ابنة سيف الدين الكيلاني^٨:

سَلِيلَةٌ مَعَشْرٍ عَزُّوا وَبَزُّوا بَتَقَوَى صَاحِبِي فَضْلٍ غَزِيرٍ

فالعين والباء حرفان متباعدان في المخرج. ولكن الوظيفة الصوتية التي لعبها النبر في الكلمتين المتجانستين أعطت البيت إيقاعا قويا وجرسا جميلا على الأذن. فالجناس في فن القول ولاسيما الإبداع الشعري له قيمة جمالية ترجع إلى الحيز الزماني، كتلك التي نجدها في الألحان والموسيقا، والوظيفة إما

^١ ينظر: الرازي، نهاية الإيجاز، ٢٨.

^٢ الطيبي، التبيين في البيان ٢٨٧.

^٣ السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٠٥.

^٤ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٦٣.

^٥ السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٠٥. الواسطي، مجد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)

١٦٢.

^٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٥٦.

^٧ الطيبي، التبيين في البيان ٢٨٨. و السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٠٦. وينظر: الواسطي، مجد، ظاهرة البديع عند

الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية) ١٦٤-١٦٦.

^٨ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٨٤.

بتأكيد الصوت وإشباع النغم والجرس لاسيما إذا كان إيقاع المتجانسين متصلاً أو متباعداً. ولكن الكلام على القيمة الصوتية للجناس لا يعني الاستقلال عن غيرها من القيم الدلالية والفكرية؛ إنما هي قيم متصلة ببعضها بعضاً^١. وهذا الجناس يسمى جناساً لاحقاً، يكون بإبدال أحد ركني الجناس حرفاً بحرف آخر ليس من مخرجه ولا قريب منه، فإن كان من مخرجه أو قريباً منه سمي مضارعاً^٢.

ومن الناس من يسمي ما اختلف بحرف جناس التصريف سواء كان من المخرج أو غير ذلك^٣. ومثل ومثل هذه القيمة الإيقاعية ما نراه في قوله^٤:

وَمِنْ الْعَجَائِبِ فِي الْمَصَائِبِ فُرْقَةٌ، وَالْهَمُّ وَاحِدٌ

وهذا النوع هو الرابع عنده، ويطلق عليه الجناس المزدوج أو المكرر أو المردد^٥، وهو الذي يتتالي فيه فيه اللفظان دون فاصل إلا بحرف جر أو عطف أو ما شابه^٦.

والنوع الخامس هو جناس القلب "وهو ما اختلف ركناه بترتيب الحروف"^٧، كأن يقول^٨:

نَقَضَ الَّذِي عَزَلَ الْعِدَاةُ هُنَاكَ مِنْ رَغَلِ الْمَكَايِدِ

فحروف المتجانسين (غزل - زغل) واحدة لكنه قلب الحرفين الأولين، وهو هنا على الطبع بالرغم من أنه يحتاج في كثير من الأحيان إلى التصنع. وهو نادر عنده فلم يُعثر له على غير هذا الشاهد.

والنوع الأخير عنده هو جناس الاشتقاق وهو أن يؤتى بلفظين تجمعهما حروفهما الأصلية، ولكن معناهما مختلف^٩. يقول^{١٠}:

لَا يَصُونُ الْحَدَّ إِلَّا حِدَّةٌ وَيَذِيبُ الْقَيْدَ إِلَّا نَارُ تَوْرَةٍ

^١ ينظر: الواسطي، محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، ١٨٢، ١٨١.

^٢ ابن معصوم، أنوار الربيع، ١ / ١٤٠.

^٣ المصدر نفسه، ١ / ٤٥.

^٤ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٨٨.

^٥ ينظر: الطيبي، التبيين في البيان ٢٨٩. و السيد، عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٠٧.

^٦ ينظر: السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٠٧.

^٧ الطيبي، التبيين في البيان ٢٩٢. و ينظر: السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٠٦.

^٨ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٨٧.

^٩ ينظر: الطيبي، التبيين في البيان ٢٩٠.

^{١٠} محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٤١.

فالحد الأول بمعنى الحاجز أو الحمى، والحدة من الغضب والقوة^١. ولا يخفى ما له من حسن لفظي وفصاحة راجعة إلى كونه من الاشتقاق الأصغر لا الكبير^٢.

٢. العكس و التبديل: "وهو أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول وبعضهم يسميه التبديل"^٣، أو بمعنى آخر هو أن يتقدم شيء ثم يتأخر. يقول^٤:

يُرَاعِي التَّكَافُؤَ فِي رُؤُوسِهِنَّ فـهَذَا لِهَذَا، وَهَذَا لِهَذَا

إن استخدام أسماء الأشارة في العجز، شكل مصدر جذب للمتلقي وشده للقصيدة، فضلاً عن جرس الكلمتين على الأذن اللتين أكسبت البيت زخماً موسيقياً تجميلياً تمثل في حرفي الذال والهاء، ناهيك عن الطرفة الشعرية في جعل عجز البيت كله مكوناً من أسماء إشارة. وفائدة العكس والتبديل في الكلام بيان أنه لا فضل لأحد اللفظين على الآخر، فكل منهما تقدم وتأخر. ومنه قوله^٥:

كَلَامُ العَظِيمِ، عَظِيمُ الكَلَامِ فَجَلَّ العَظِيمُ، وَجَلَّ الكَلِمُ

نلاحظ في الصدر أنه قدم جزءاً من الكلام ثم أخره، وقد جاء العكس بين طرفي جملة واحدة. وهذا النوع قد سماه ابن الأثير بالمعكوس وهو أحد أفرع المشبه بالتجنيس، وهذا الضرب من التجنيس له حلاوة وعليه رونق، وقد سماه قدامة بن جعفر بالتبديل وذلك اسم مناسب لمسامه لأن مؤلف الكلام يأتي بما كان مقدماً في جزء كلامه الأول مؤخراً في الثاني، وبما كان مؤخراً في الأول مقدماً في الثاني^٦. "وخير الأسماء ما طابق المسمى"^٧.

٣. التصدير أو رد العجز على الصدر:

وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها، وفي الشعر أن يكون أحدهما في عجز البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو في

^١ أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة (حَدَّ) ١٦١/١٦٠.

^٢ ينظر: الواسطي، محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)، ١٧٠.

^٣ العسكري أبو هلال، الصناعتين، ٢٧١. و السبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ٢ / ٢٤٠. والتفتنازي السعد،

المطول، ٤٢٤. وينظر: الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٣٥٤/١. وابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٣٢٧/٣.

و الواسطي محمد: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ٢٤٤.

^٤ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٧٦.

^٥ المصدر نفسه، ١٢٨.

^٦ ينظر: ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ١ / ٢٧٤.

^٧ ابن معصوم: أنوار الربيع، ١٧٢/١.

حشوه، أو في عجزه، أو في صدر الثاني^١. "وقد سماه المتأخرون التصدير وهو أخف على المستمع وأليق بالمقام"^٢. "وهو في النظم على أربعة أقسام"^٣:

(أ) القسم الأول "أن يقع أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول"^٤، يقول^٥:

وَصَبْرْتُ قَلْبِي بِالتَّعَالِيلِ وَالْمُنَى وَقَدْ ضَاقَ عَن دُنْيَا التَّعَالِيلِ صَابِرُهُ

وقد وقع هذا البيت أن اتفق لفظيه اشتقاقاً (صبرت - صابره). أما من جملة ما يتفق لفظاً ومعنى قوله^٦:

خَبْرٌ تَتَقَلَّه رِيحُ الصَّابَا وَيُذِيعُ الرَّهْرُ أَنْغَامَ الخَبَرِ

لا شك أن تكرار لفظ الخبر فيه سهولة وانسيابية ومثله يحسن. "وإن قَبِلَ اللفظ اشتراكاً زاد النوع حسناً"^٧. وفي هذا النوع من التصدير قد يأتي الكلام ما فيه نفي واعتراض، فيه إضراب عن أوله. يقول منه في قصيدته رداً على وعد بلفور^٨:

لَا يَصْبِرُونَ عَلَى أَدَى، مَهْمَا يَكُنْ وَالْحُرُّ إِنْ يَسِمُ الْأَدَى، لَا يَصْبِرِ

فكر عدم القدرة لغاية، فالصدر يبين عزة العربي والثاني يبين عزة الحرّ، فربط بين الحر والعربي بتكرار التصدير على طرفي البيت. وغرض الفخر قد تم له بتصدير وحسن سبك سببه تمام المعنى في الشطر على وجه النفي والسلب، وتأكيد في العجز على وجه الإثبات. وهذا النوع من التصدير أحسن أنواعه جرساً؛ لأنه يقوي الإيقاع في البيت ويجمع بين طرفيه ويشكل بنيته الدلالية ويجعلها مستقلة قائمة بنفسها^٩.

(ب) والقسم الثاني الذي تقل فيه الصنعة" أن يقع أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في حشوه "^{١٠}، كقوله:

مَرَّتْ بِنَا الْأَيَّامُ بَيْنَ تَعَلَّلٍ بَعْدِ، فَضَاعَتْ بِالرُّؤَى الْأَيَّامُ
ذَاكَ الَّذِي هَجَرَ الْكَلَامَ لِفَتَكَةٍ بِكُرِّ، وَهَلْ فَكَّ الْقَيْودَ كَلَامُ

^١ ينظر: الرازي، نهاية الإيجاز، ٣١. وينظر: الطيبي، التبيان في البيان ٢٩٦. والسبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح

٢، ٢٩٣/٢. وينظر: المدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٩٤/٣.

٣ الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٢٥٥/١.

٤ ابن معصوم، أنوار الربيع، ٩٥/٣. وينظر عبد المطلب، مجد، بناء الأسلوبية في شعر الحدائة ١١٤.

٥ العسكري أبو هلال، الصناعيين، ٣٨٦.

٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٩٣.

٧ المصدر نفسه، ٦١.

٨ الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٢٥٦/١.

٩ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٥٤.

١٠ ينظر: الواسطي مجد: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ٢٤٤.

١١ العسكري أبو هلال، الصناعيين، ٢٨٦.

والتصدير القائم على التكرار عموماً يأتي في الكلام للدلالة على كثير من الأغراض وتأكيداتها والعناية بها، وهو هنا على جهة التقريع والذم للسياسة والحكام.

ت) القسم الثالث يكون فيه تماثل في الشطرين "بأن يقع أحد اللفظين في آخر الشطر الأول من البيت، والآخر في عجزه"^١، أي بين العروض والضرب كما في قوله^٢:

بَنِي وَطَنِي أَفِيقُوا مِنْ رُقَادٍ فما بعد التَّعَسُّفِ مِنْ رُقَادٍ

فجاء التصدير لغرض الإرشاد والنصح، وهذا النوع من التصدير يسمى بتصدير التقفية وهو الذي يقع فيه المكرر الآخر في آخر المصراع الأول. وهذا النوع له جماله الإيقاعي خاصة عندما تقف النفس قليلاً نهاية الشطر على (رقاد) ثم توالي قراءة البيت. وهذا أمر يؤكد الجرس ويجعله بارزاً^٣.

ث) القسم الرابع وهو أقلهم وروداً عند عبد الرحيم وهو "أن يقع أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الثاني"^٤، يقول فيمن يتظاهر بالتقى^٥:

يُصَلِّي الحَمْسَ يُتْبِعُهَا انْتِقَالاً وَدِينِي، إِنَّهَا شِرْكٌ وَدِينِي

فمقام التأكيد بالقسم يقتضي أن تتكرر لفظة ديني. ولكن العسكري يستبدل النوع الأخير بنوع آخر يختص بالتكرار الواقع في حشو النصفين^٦. ولكن لا يخفى على القارئ المتتبع لديوان الشاعر أنه قد تكلف تكلف أحياناً في تكرير التصدير على نحو مفتعل وغير مرغوب فيه، كقوله^٧:

شَعْبٌ تَمَرَسَ بالصَّعَابِ وَلَمْ تَتَلَّ مِنْهُ الصَّعَابِ

لَوْ هَمَّهُ انْتَابَ الهَضَابِ لَدُكِدِغَتْ مِنْهُ الهَضَابِ

إِنْ تَجَهَّلَ العَجَبَ العُجَابِ فَإِنَّا العَجَبُ العُجَابِ

فإذا قدمت ألفاظاً تقتضي جواباً فالمرضي أن تأتي بتلك الألفاظ بالجواب، ولا تنتقل عنها إلى غيرها مما هو في معناها^٨. ولا يخفى ما للتصدير من وظيفة صوتية يضطلع بها حسب موقعه، ودور كبير في إبراز موسيقا الشعر.

^١ العسكري أبو هلال، الصناعتين، ٢٨٥

^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٥٠

^٣ ينظر: الواسطي محمد: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ١٩٥

^٤ المصدر نفسه، ٢٥٨.

^٥ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٢٢

^٦ ينظر: العسكري أبو هلال، الصناعتين، ٢٨٨.

^٧ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٣٩.

^٨ ينظر: المصدر نفسه، ٣٨٥

وهذه الأقسام هي نزر يسير من أقسام متعددة له. فابن معصوم يزيد في تقسيمه أنواع التصدير مفصلاً أن لفظي التصدير إما أن يكونا مكررين متفقين في اللفظ والمعنى أو متجانسين متشابهين في اللفظ والمعنى أو ملحقين بهما يجمعهما الاشتقاق أو شبه الاشتقاق وعليه؛ فأقسامه تصير ستة عشر^١.

٤. التذييل: " وهو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه ،حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتأكد عند من فهمه"^٢، أو هو أن يأتي بعد الكلام ما يحققه ،وهذا التحقيق يأتي على نحوين، أحدهما: أن يأتي بعد الكلام ما يؤكد، والآخر يأتي مأتى المثل السائر^٣. يقول^٤:

وَأُخَذَ الْحُقُوقَ إِلَيْكَ لَا تَسْتَجِدُّهَا إِنَّ الْأَلَى سَلَبُوا الْحُقُوقَ لِئَامَ

فيبين لنا الشاعر طريقة نيل الحقوق في البيت الأول بالأخذ عنوة دون استجداء في الصدر، وتم المعنى فيه، ولكنه أراد توكيد المعنى فذيل هذه الفكرة بالعجز وأطنب موضحا السبب بأن السالبيين للحقوق لئام ولا ينفع مع اللئام ما ينفع مع الكرام، " فالتذييل نوع من الإطناب"^٥. وقوله في وصف العرب الأعزاء^٦:

الأعزاء^٦:

لَا يَصْبِرُونَ عَلَى أَدَى، مَهْمَا يَكُنْ وَالْحُرُّ إِنْ يَسُمُّ الْأَدَى، لَا يَصْبِرُ

فقد شمل البيت التذييل والتصدير. ونلاحظ أن العجز يؤكد على تحقيق ما قبله من كلام، وهذا ما لمَح إليه ابن أبي الإصبع بقوله: "إن الجزء الثاني يوتى به لتوكيد وتحقيق ما قبله، وقد يخرج الجزء الثاني مخرج المثل السائر ليحقق به ما قبله"^٧، كقوله^٨:

لَقَدْ قُدَّتْ نِي لِسَبِيلِ الْعَتَار وَمَنْ كَانَ هَادِيهِ أَعْمَى عَنَّرُ

وللتذييل في الكلام موقع جليل ومكان شريف خطير، لأن المعنى يزداد به انشراحا والمقصد اتضاحا "وقال بعض البلغاء: للبلاغة ثلاثة مواضع: الإشارة والتذييل والمساواة"^٩. فمعرفة أن المذيل إذا أحسن

^١ ينظر: أنوار الربيع في أنواع البديع، ٩٥/٣

^٢ العسكري، الصناعتين، ٢٧٣. وينظر: الحموي ابن حجة، خزنة الأدب وغاية الأرب، ٢٤٢/١. وينظر: المدني ابن معصوم، أنوار الربيع الربيع في أنواع البديع، ٣٩/٣.

^٣ ينظر: الطيبي، التبيين في البيان، ٢١٥. والتفتنازي السعد، المطول، ٢٩٤. والحموي، خزنة الأدب وغاية الأرب، ٢٤٢/١. والواسطي محمد مجد: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ٢٤٣

^٤ الديوان، ٤٣.

^٥ المدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٣٩/٣

^٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٥٤.

^٧ تحرير التحرير، ٣٨٧.

^٨ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٥٥.

^٩ العسكري أبو هلال، الصناعتين، ٣٧٣.

استخدامه عُدَّ كلامه بليغاً؛ هذا أمر يدل على أهمية التذييل ودقته. ولا بد من الإشارة إلى حسن التذييل هنا لأن الشاعر في الشطر الأول تم له ما أراد من معنى وحسن السكوت عنده، ولكن أكد هذا المعنى بالشطر الثاني في جملة شرطية مكتملة صح أن تخرج مجرى المثل؛ جامعاً فيها توشيحاً وتصديراً زاد من ألقها. وفائدته هنا أنه "يثبت المعنى فكأنه بمثابة حكم عام يشمل ما قبله"^١.

"والتذييل ضد الإشارة والتعريض، وينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة، والمواقف الحافلة، لأن تلك المواطن تجمع البطيء الفهم، والثاقب الفريحة، فإذا تكررت الألفاظ للمعنى الواحد، تؤكد عند الذهن اللقن، وصحَّ للكليد البليد"^٢. أما الفرق بين التذييل والتكرير أن التكرير يكون بلفظ الجملة المتقدمة ولا تغاير فيه بين الجملتين بحسب الذات، بخلاف التذييل، فإن التغاير فيه بين الجملتين بحسب الذات^٣.

٥. التعطف: وهو أن يتذكر اللفظ ثم يكرره والمعنى مختلف^٤. وسمي بهذا الاسم لأن صاحبه يتعطف فيه على الكلمة فيكررها مرتين^٥. وهو مثل التريدي ولكن الفرق بين التعطف والتريدي هو أن الأول تكون إحدى إحدى كلمتيه في مصراع والأخرى في مصراع آخر أما الثاني فلا^٦. ومثله^٧:

يَعْرُ عَلَيَّ أَنْ أُزْجِي الْقَوَافِي وَلَا أُزْجِي الْمُتَقَفَّةَ الصَّعَادَا

فإزجاء القوافي وقول الشعر غير إزجاء الثقافة^٨ وهي (الملاعبة بالسيف) ويقصد بها الحرب. فكلمة (الإزجاء) فيها ما يدل على الكثرة. ولو أنه اختار كلمة أخرى غير الإزجاء؛ لاختل ميزان العدل في التوزيع بين الشطرين؛ فزاد قول الشعر على حساب السيف وفي هذا إشارة إلى ضعف، أو لزيد ضربه بالسيف على حساب العقل والأدب وفي هذه إشارة إلى نقص في العقل وتسرع في الاحتكام إلى القوة، فلا بد أن يكون عادلاً في إزجائه للقول والفعل على حد سواء.

٦. الإرصاء أو التوشيح^٩: وهو "أن يكون مبتدأ الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخرته، وصدوره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً أو عرفت رواية، ثم سمعت صدر بيت منه وقفت على عجزه قبل بلوغ

^١ والواسطي مجد: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ٢٢٤.

^٢ العسكري أبو هلال، الصناعيين، ٣٧٣.

^٣ ينظر: المدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٤٣/٣.

^٤ العسكري، الصناعيين، ٤٢٠. وينظر: السبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ٣١٣/٢.

^٥ العلوي: الطرز، ٨٣/٣.

^٦ ينظر: ابن أبي أصعب، تحرير التحبير، ٢٥٧. وينظر الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٣٩٣/٢.

^٧ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٧٥.

^٨ إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مادة تقف، ٩٨.

^٩ ابن أبي أصعب، تحرير التحبير، ٢٦٣. فرق ابن الأثير بين الإرصاء وبين التوشيح. وقصد بالتوشيح الشعر ذي القافيتين. كما سماه ابن معصوم بالتسهيم وفرق بينه وبين التوشيح. ينظر المدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٣٣٦/٤.

السماع إليه^١. وله دالتان: إما معنوية تفهم من سياق الكلام وعليه البيت الثاني، أو لفظية يتداخل بها التوشيح بالتصدير وكلاهما يدل صدره على عجزه^٢. وهو عند شاعرنا غير قليل، فكثيراً ما تعرف نهاية البيت قبل قراءته، ومنه^٣:

أَحْسُنْ مِمَّا كَانَ يَا نَاسَ لَا يَكُونُ
تَسْتَبْدِلُونَ غَثًا بِمَا هُوَ السَّمِينُ

فقد أسس الكلام على وجه دل على بناء ما بعده في العجز، وهو في الأول دلالاته لفظية طباقية بين الكينونة وعدمها خاصة إذا فهم السامع أن الشاعر يريد معنى العدم، وعرف أن القافية هي النون المضمومة وردفها الواو أو الياء ورأى في الصدر ذكر الكينونة تحقق أن تكون القافية (لا يكون)، وفي الثاني معنوية طباقية بين الغث والسمين. فإن فهم السامع المعنى الذي يريده الشاعر باستبدال الغث بما هو ليس غثاً، وعرف القافية ورأى كلمة الغث عرف أن القافية لا تكون إلا عكس الغث وهو السمين؛ وبهذا فقد أبرز المعنى وأوضح الدلالة.

وهذا ما دفع بعض البلاغيين لعد هذا النوع من البلاغة تحت بند "براعة الاستهلال"^٤، "فخير الشعر الشعر ما تسابق صدورهم وأعجازه، ومعانيه وألفاظه، فتراه سلسا في النظام، جارياً على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، ألفاظه متطابقة وقوافيه متوافقة، ومعانيه متعادلة، كل شيء منه موضوع في موضعه، وواقع في موقعه، فإذا نقض بناؤه وجعل نثرًا؛ لم يذهب حسنه ولم تبطل جودته في معناه ولفظه"^٥. "فهو بذلك محمود الصنعة فإن خير الكلام ما دل بعضه على بعض"^٦.

٧. السلب والإيجاب: "هو أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به في جهة والنهي عنه في جهة وما يجري مجرى ذلك"^٧. يقول مخاطبا العامل المكافح الذي يفخر به^٨:

ويَهُونُ عِنْدَكَ كُلُّ شَيْءٍ غَيْرَ نَفْسِكَ لَا تَهُونُ
مَا شِئْتَ كَانَ، وَكُلُّ مَا تَأْبَاهُ يَوْمًا لَا يَكُونُ

^١ العسكري، الصناعتين، ٣٨٢. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ٢٠٦/٣. وينظر: ابن أبي إصبع، تحرير التحبير، ٢٢٨. ينظر: الطيبي، التبيان في البيان، ٢٢٨. والسبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ٢ / ٢٣٥. والتفتازي السعد، المطول، ٤٢٢. وينظر: الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٢٢٢/١. وينظر المدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٣٢/٣. ينظر: ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ٢٣١. ينظر: المدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٣٣٧/٤.
^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٦٤.
^٣ مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، ٣٨٨/١.
^٤ العسكري أبو هلال، الصناعتين، ٣٨٢.
^٥ ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر، ٢٠٦/٣.
^٦ العسكري، الصناعتين، ٤٠٥. والسبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ٢ / ٣١٠. وينظر: الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٢٦٨/٢. وينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية، ٣٤٣/١.
^٧ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٨٥.

فالمقارنة بين الهون والكينونة وعدمهما قد أثبتتها في الصدر ونفاها في العجز .والطباق عموماً يبرز المعنى وبه يزداد وضوحها .

٨. المراجعة "وهي أن يحكي المتكلم ما جرى بينه وبين غيره من سؤال وجواب، بعبارة رشيقة وسبك لطيف، يستحلي ذوقه السمع، إما في بيت واحد أو في أبيات"^١، "وليس نحتها كبير أمر"^٢. ففي قصيدة (مخلوقة أنت) يتضح الحوار بالسؤال والجواب بين الشاعر والمحبوبة موزعين على النص كله ليكسبه هذا الزخم، فلو أخذنا المقطع الرابع والأخير منها حيث يقول^٣:

قالت: ألا لا تَقْطَعَنَّ حَبْلَنَا فَتُحْرِقَ الرُّوحَ بِنَارِ النَّدَمِ
قلت: دَعِي هَذَا، فَإِنِّي غَدَا أَنْسَى بِأَحْضَانِ سِوَاكِ الْأَلَمِ
قالت: وَإِنْ عُذَّتْ لَنَا صَاغِرَا مِنْ بَعْدِهَا - قلت: فَهَذَا قَسَمُ!
قالت: وَتَهْوَى بَعْدَنَا غَيْرَنَا؟ قلت: نَعَمْ أَهْوَى، وَأَهْوَى... نَعَمْ
فَطَمْتُ قَلْبِي عَنْ هَوَاكِ الَّذِي أَرْضَعْتَهُ قَدَمًا وَعَنَهُ انْفِطَمُ

ونلاحظ أنه لجأ إلى تكرار المراجعة في حديث المحبوبة إذ ورد لفظ القول سبع عشرة مرة في القصيدة وذلك يعود إلى الحوار الذي تقوم عليه القصيدة، والذي يتناسب مع موضوعها الغزلي، "فعادة تكرار المراجعة يكثر في الغزل والحديث الماجن، لقيام القصة على القص والرواية"^٤.

٩. التفرع: "وهو أن يثبتَ لمتعلقٍ أمرٍ حكَمٍ بعد إثباته لمتعلقٍ له آخر، على وجه يشعر بالتفرع والتعقيب"^٥، يقول في رثاء داوود طوقان وابراهيم طوقان^٦:

صَبَرَ الدَّهْرُ قَلَمًا كَانَتْ مِلءَ قَلْبٍ، مِلءَ سَمْعٍ، مِلءَ عَيْنٍ

إن التفرع يؤدي وظيفة نفسية لما فيه من إشباع الوجدان بتأكيد ما سبق الكلام من أجله تحزنا على رثاء آل طوقان، مع ما فيه من قيمة صوتية يشد ظهورها^٧، فهو يفرغ ما فيه من مشاعر على ما يشبه المحطات لتحتويها. ففرع للقلب والسمع والعين، كل منها نالت نصيبها من مشاعره.

^١ ينظر: السبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ٢ / ٣١٥. وابن معصوم، أنوار الربيع، ٢ / ٣٥٠.

^٢ الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ١ / ٢١٨.

^٣ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٦٥.

^٤ السيد عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٥٩.

^٥ ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير، ٣٧٢. وابن معصوم، أنوار الربيع، ١١١. ٤ / ٥١. والصعيدى، بغية الإيضاح،

^٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٨٦.

^٧ ينظر: السيد عز الدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٦٧.

١٠. المشاكلة: "وهي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبة ذلك الغير تحقيقاً أو تقديراً"^١. أو هو تشاكل لفظتين في الخط واللفظ واختلاف مفهومهما، كقوله^٢:

قد مُحِقَّ الْعَدْلُ فَلَا عَادِلٌ أَمَا لِهَذَا النَّاسِ مِنْ مَاحِقٍ

ذكر الماحق وأراد العادل، لضرورة الروي والقافية. والمشاكلة فيها تخييل حسن لا يخلو عن طرافة تعود على المعنى، كما فيها جمال الجرس الناشئ من إعادة الصوت^٣.

١١. التقسيم: وهو عند ابن أبي الإصبع على نوعين: الأول أن يذكر قسمة ذات جزئين أو أكثر، ثم يضيف إلى كل واحد من الأقسام ما يليق به^٤. كقوله^٥:

إِنَّ لِلْعَيْشِ طَرِيقَيْنِ هُـمَا الْجِدُّ فِي ضَحِكٍ وَجِدٌّ فِي بُكَاءِ

والملاحظ أنه جمع بين الجدين، وفرق بينهما في الحالة بين الضحك والبكاء. والثاني أن يتقصى تفصيل ما ابتدأ به ويستوفي جميع الأقسام التي يقتضيها المعنى^٦. كقوله^٧:

أَعْمَى وَشَاهَدَ أَنَّ ذَاكَ النَّاسَ عَاشَ بِظِلْمَتَيْنِ
فِي ظُلْمَةِ الْقَلْبِ الْغَلِيظِ، وَظُلْمَةِ فِي النَّاطِرَيْنِ

ويتضح التقسيم في البيت الثاني. فإما أن يكون العمى داخلياً أو خارجياً وبهذا فقد استوفى الشاعر الأقسام التي يقتضيها المعنى، فلا مجال لأن يكون هنالك نوع ثالث من العمى وهذا ما يؤكد قوله تعالى: { أَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى

^١ الطيبي، التبيين في البيان ١٩٩. والسبكي بهاء الدين، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ٢ / ٢٣٧. والتفتزاني، السعد، المطول،

^٢ ٤٢٢. والحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٢ / ٢٥٦. و عبد المطلب، مجد، بناء الأسلوبية في شعر الحدائثة ١١٢.

^٣ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٩٨.

^٤ ينظر: السيد عز الدين، التكرير بين المثير والتأثير، ٢٤٤.

^٥ ينظر: تحرير التخبير، ٢٩٣.

^٦ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١١١.

^٧ ينظر: تحرير التخبير، ٢٩٤.

^٨ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٠٣.

الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ^١، وهذا هو التقسيم الصحيح الذي أشار إليه العسكري بأن "تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، لا يخرج منها جنس من أجناسه"^٢.

١٢. المشاركة: "وهو أن يأتي الشاعر بلفظة مشتركة بين معنيين اشتراكاً أصلياً وعرفياً، فيسبق ذهن السامع إلى المعنى الذي لم يقصده الشاعر، فيأتي بعده بما يبين قصده"^٣. يقول^٤:

وَرَجِمْنَا عَجَزَ الشُّيُوخِ وَضَعْفَ الطِّفْلِ، والعَرَضِ، عَرَضَ ذَاتِ الخُدُورِ

فلو وقف القارئ على العرض لخطر بباله عرض كل امرأة عربية وليس هذا ما يريد، لهذا بادر بتعيين مراده من المشترك ليدفع اللبس، يريد الفتيات البكر لا عموم النساء.

١٣. تشابه الأطراف: "وهو أن يعيد الشاعر لفظة القافية في أول البيت الذي يليها فتكون الأطراف متشابهة"^٥. وهذا النوع لا يأتي إلا في بيتين، وهذا النوع كان اسمه التسبيغ، لكن ابن أبي الإصبع وجد أن التسمية غير مناسبة فسماه تشابه الأطراف^٦. يقول^٧:

رَأَيْتُ الظَّالِمِينَ سِبَاعَ غَدْرِ لَعَمْرُكَ دُونَهُمْ غَدْرًا سِبَاعُ
سِبَاعُ الوحشِ قَدْ تَعَدَوْا جِياعاً وَهُمْ أَكَلُوا الحَرَامَ وَهُمْ سِبَاعُ

وفي تشابه الأطراف دلالة على قوة عارضة الشاعر، وتصرفه في الكلام وإطاعة الألفاظ له، ولا يخلو مع ذلك من حسن موقع في السمع والطبع، فإن معنى الشعر يرتبط ويتلاحم به، حتى كأن معنى البيتين أو الثلاثة معنى واحد^٨.

^١ الحج، ٤٦.

^٢، الصناعتين، ٣٤١.

^٣ ابن معصوم، أنوار الربيع، ٣٢٠/٥.

^٤ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٤٨.

^٥ و الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٢٢٥/١. والمدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٤٥/٣. وينظر: عبد

المطلب، محمد، بناء الأسلوبية في شعر الحدائث ١١٤.

^٦ الحموي ابن حجة، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٢٢٦/١.

^٧ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١١٩.

^٨ المدني ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٥٠/٣.

١٤. الترديد : "وهو أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى، ثم يردّها بعينها ويعلقها بمعنى آخر"^١، كما في قوله آخذاً على العرب تقليد الغرب الأعمى^٢:

ما قَلَّدُوهُمْ مُبْصِرِينَ وَإِنَّمَا تَبِعُوا نِظَامَهُمْ بِغَيْرِ نِظَامٍ

فالنظام الأولى أراد بها منهج الحياة والنظام الثاني أراد به الفوضى. ومثله، يقول^٣:

وَلَا تُعْرَوُا بِلِينٍ فِي سِيَاسَتِنَا لِينُ السِّيَاسَةِ مِنْ لِينِ الثَّعَابِينِ

فكل من هذه الألفاظ المرددة في هذه الأبيات تتعلق في كل موضع بمعنى غير الآخر. والفرق بين هذا النوع وبين التكرار: أن اللفظة التي تتكرر ولا تعيد معنى زائداً غير معنى الأولى هي التكرار. واللفظة التي تردد فتعيد بمتعلقها معنى آخر غير معنى الأولى هي الترديد^٤، وعليه فهو دون الجنس منزلة وفوق التكرار الذي يكون باللفظ والمعنى. وقوله مادحا (عبير) ابنة سيف الدين الكيلاني^٥:

فَعَبِدِ الْقَادِرِ الْعَالِي أَبُوهَا أَبُوهَا صَاحِبُ الصَّيْتِ الشَّهِيرِ

لا يخلو هذا المثال من معنى استحكم نظمه وقويت دلالاته؛ عندما ردد كلمة (أبوها)؛ ليكون أبلغ في البيان والإيضاح، فالكلمة المرددة ضمنت ارتباطهما الدلالي، وعمقت لُحمة البيت، بالرغم من ورودها مرتين في شطرين منفصلين. و(أبوها) عائد على عبد القادر الجيلاني - من أعلام الصوفية المعروفين - هو محطّ الاهتمام هنا، وهذا الترديد مع التقديم أكد تفضيله وشهرته عمّن سواه، وأثبتت للممدوحة علو نسبها على غيرها.

لم يلجأ الشاعر إلى التطريز ولا التخيير ولا التوعم (التشريع)، وما لا يستحيل بالانعكاس. والتقويف. ولا التوشيع. التي كلها تدل على تصنع شديد. وهذا يدل على أن الشاعر ليس شاعر صنعة قدوته فيها أبو تمام، بل شاعر يطلق العنان لفكره وطبعه فتأتي الألفاظ خدمة للمعاني أحايين والمعاني للألفاظ حيناً.

الخاتمة

^١ وابن الزمكاني، التبيان في علم البيان، ١٨٦. ابن أبي إصبع، تحرير التخبير، ٢/٢٥٣. والحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، ٣٥٩/١. و ينظر، ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، ٣/٣٥٩. والواسطي: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ٢٤٩.

^٢ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٥٢.

^٣ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ٧٢.

^٤ ينظر، ابن معصوم، أنوار الربيع، ٣/٣٦١.

^٥ محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، ١٨٤.

إن النتائج التي خلص إليها البحث جاءت متفقة مع بعضها لا يخالف أحدها الآخر، وقد أكدت هذه النتائج الفصول الثلاثة للبحث حيث إن كل فصل يعمق ويؤكد ما ذهب إليه الآخر. ولربما يحسن التذكير هنا بأن الشعر عموماً عبارة عن تكرار، يعتمد في تكوينه على بنية تكرارية لتفعيلات معينة على طول القصيدة. وعند النظر إلى الفصول الثلاثة يخرج البحث بجملة نتائج هي:

تنوعت مستويات التكرار عند الشاعر وتعددت بين الحرف والكلمة والعبارة، وخلا من المقطع؛ لأن تكرار المقطع أكثر ما يوجد في الشعر الحر. أما تكرار الحرف فذكر عنده حرف المبنى وحرف المعنى. وورد تكرار الاسم والفعل بذكر اللفظ مشتقاً أو كما هو. وأما تكرار العبارة فتتوزع على القصيدة بين تكراره بداية الأبيات، وتكراره في الختام أو تكراره كإلزام، وبين تكراره كما هو أو مع اختلاف، ولكل واحدة أثرها في تدعيم فكرة الشاعر في القصيدة ودورها في بنائها.

أما تكرار المعاني لديه فقد تكرر المعنى داخل البيت الواحد، كنوع من الترادف، وتكرار امتد على الديوان كله ليعكس شخصية الكاتب متوزعاً بين محور وطني يرتبط بالوطن والشهادة، وآخر سياسي يقرع فيه الساسة ويشيد بالشعب، وآخر اجتماعي أخلاقي يتناول فيه قضايا إنسانية كالظلم والعدل والحق والقوة و...

القوافي والبحور عنده جاءت على الأغلب؛ لتخدم موضوع القصيدة وذلك بطريقة توظيفها داخل القصيدة، أي إن توظيف الموسيقى الداخلية من قافية وتوازي ومدود وقطعات تتوافق بما يناسب حالة الشاعر عند نظمه للقصيدة، كما أن كثرة توظيفه لروي دون آخر ولبحر دون آخر له هدف وغاية تتناسب وطبيعة الموضوع في أغلب الأحيان.

التكرار عنده متكافئ؛ لتحقيق غايات ثلاث أولها الغاية النفسية التي لها الدور الأكبر في بروز ظاهرة التكرار عنده؛ عمد فيها إلى الاتكاء على تكرار حرف أو كلمة أو عبارة أو بيت أو فكرة؛ ليفرغ شحنات نفسية داخله، فتسكن عواطفه وتهدأ سرائره. وعادة ما يرتبط الدافع النفسي بموقف حياتي خلق لديه فكرة ما

فنظمها شعراً، أو بتفصيل لحدث ما، أو بوصف لشخص كان له تأثير خاص عليه، أو بنصح وإرشاد يأبى السكوت عليه.

أما الغاية الإيحائية فبرزت في تكرار الحروف والأصوات أحياناً، والكلمات أو الجمل المتوزعة أحياناً أخرى، أحياناً كان توزعها أم عمودياً، وقد لجأ إليها على الأغلب ليرمز بها إلى ما بعد اللفظة؛ وليصعب فهم مراده للعامة، فيهرب من مقص الرقيب، أو لغاية خاصة في بطن الشاعر، وأكثر ما ارتبط عنده بالغزل لعدم رغبته في القول المباشر الصريح، بالرغم من تصريحه في مواضع عدة.

لم يكتب عبد الرحيم شعراً حراً، واقتصر على القصيدة العمودية ذات الشكل التقليدي ولو أنه نوع ببعض الأمور إلا أنه لم يخرج بمجملها عن شكلها المتمثل في صدر وعجز، ويعزو الباحث السبب إلى حب الشاعر إلى العدل والتساوي شكلاً ومضموناً.

غلب على شعر عبد الرحيم الوضوح في الأفكار والمقاصد، فقلما يلجأ إلى المواربة والمسايسة، بل هو من الصراحة بمكان، أنه يدخل إلى الموضوع بشكل مباشر دون مقدمات، وهذه صفة مستمرة في شعره تلتقي مع شخصيته الصريحة وتتوافق معها، وهذا ما يفسر قلة الباعث الإيحائي لديه في التكرار مقارنة بالباعثين: النفسي والإيقاعي.

لعب الباعث التجميلي أو الإيقاعي في القصيدة دوراً في نظم عبد الرحيم لشعره، لما أولاه من أهمية لظاهرة التوازي في شعره على صعيد الكلمة والجملة والقافية لما لها من أثر في تقوية النغم للبيت الشعري بشكل تطرب له الأذن عند سماعه، مما جعل كثيراً من قصائده تصلح للغرض الإنشادي والغنائي.

لجأ الشاعر إلى التصريح في شعره باعتدال؛ ليدلل على مقدرته وشاعريته من جهة، وللتأثير على المتلقي بتوسيع إدراكه وإرهاق حسه.

التكرار عنده لم يأت جزافاً أو محض صدفة، إنما هو ثمرة تراكم في عقليته لما درس من تراث وأشعار وعروبة امتدت من الجاهلية إلى العصر الحديث؛ فأخذت الأفكار والصور والرؤى تتشكل في العقل الباطني للشاعر بدافع من شعور أو لا شعور.

لم يبدع الشاعر في استعمال أنواع الجناس ولم ترد له أشعار على الجناس المستوفى، ولا المركب. ولم يرد عنده التقويف وما لا يستحيل بالانعكاس وغيرها من أشكال التكرار البديعي الذي يدل على صنعة وتكلف. وهذا يدعم فكرة أن الشاعر لم يتكلف في توظيف فنون الكلام عامة والتكرار خاصة أو ما يتعلق به من ترصيع وتصريع وجناس ونحوه بكثرة، بل جاء على طبيعته مجرى الغرة من الوجه دون إقحام لها. ويعزز هذه الفكرة تجنبه تكرار ألفاظ حوشية في شعره؛ بالرغم من أن ديوانه لم يخل منها، وهذا يدل على طبعه وسلامة ذوقه، وعلى ارتباطه بالواقع وبلغة شعبه، عامته لا خاصته.

يقول درويش: ليس من شاعر كل شعره جميل. والناظر إلى شعر عبد الرحيم محمود عموماً والتكرار في شعره خصوصاً يرى أروع الألفاظ وأمتن التراكيب وألطف المعاني، ولا يعدم أن يرى ضعيفها وردئها في قصائد أخرى له. ومهما يكن من أمر، إلا أن التكرار سمة أسلوبية ظاهرة في شعر عبد الرحيم محمود لا يكاد يخلو بيت منه أو قصيدة. أفقياً كان توزعه أم عمودياً.

ثبت المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.
٢. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله (ت ٦٣٧هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (د.ط) و(د.ت).
٣. الألوسي، محمود شكري البغدادي (ت ١٣٤٢هـ)، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تصحيح وضبط محمد بهجة الأثري، ط٢، (د.ت).
٤. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر "قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٦٦.
٥. أنيس، إبراهيم،
- موسيقا الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢.
- الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، مصر، (د.ط) و(د.ت).
٦. الإيجي، عضد الدين (ت ٧٥٦هـ)، الفوائد الغياثية في علوم البلاغة، تحقيق عاشق حسين، ط١، دار الكتاب المصري، القاهرة، ١٩٩١ م.
٧. البحراوي، سيد، موسيقا الشعر عند شعراء أبولو، القاهرة، (د.ط) و(د.ت).
٨. التقطازاني، سعد الدين (ت ٧٩٢هـ)، مختصر المعاني، دار الفكر، ١٤٠٥هـ، (د.ط).
٩. التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت لبنان، ١٤١٩هـ / ١٩٩٩م.

١٠. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت ٤٣٠هـ)، **فقه اللغة وأسرار العربية**، ضبط وتعليق ياسين الأيوبي، ط٢، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٠م.
١١. الجندي، علي، **البلاغة الغنية**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، مصر، ١٩٦٦.
١٢. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت ٤٧١هـ)، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٢، دار المدني، جدة، ١٩٩١م.
١٣. الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (ت ٨١٦هـ)، **معجم التعريفات**، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (د.ط) و(د.ت).
١٤. حسين، عبد القادر، **المختصر في تاريخ البلاغة**، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١.
١٥. الحموي، تقي الدين أبو بكر علي ابن حجة (ت ٨٣٧هـ)، **خزانة الأدب وغاية الأرب**، شرح عصام شعيتو، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٧م.
١٦. الديوب، سميرة، **الثنائيات الضدية 'دراسات في الشعر العربي القديم**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠٠٩م.
١٧. الرازي، فخر الدين محمد بن عمر (ت ٦٠٦هـ)، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان إعجاز القرآن الشريف**، مطبعة الآداب والمؤيد، مصر - القاهرة، ١٣١٧هـ، (د.ط).
١٨. زرقه، أحمد، **أصول اللغة العربية (أسرار الحروف)**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ١٩٩٣م.

١٩. ابن الزمكاني (ت ٦٥١ هـ)، التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب وآخرون، ط١، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤ م.
٢٠. الزنجاني، عبد الوهاب بن إبراهيم بن عبد الوهاب الخزرجي، معيار النظر في علوم الأشعار، تحقيق محمد علي الخفاجي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ١٩٩١. (د.ط).
٢١. السبكي، بهاء الدين (ت ٧٧٣ هـ)، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط١، بيروت، ٢٠٠٣ م.
٢٢. السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزح البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط١، المغرب، الرباط، ١٤٠١ هـ / ١٩٨٠ م.
٢٣. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت ٦٢٦ هـ)، مفتاح العلوم، ضبط وتعليق نعيم وزوز، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ١٩٨٧ م.
٢٤. ابن سنان، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت ٤٦٦ هـ)، سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢ م.
٢٥. سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٥٩ م.
٢٦. ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ)، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، ط٢، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت).
٢٧. الصاحب، أحمد بن فارس بن زكريا، فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، ط١، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩٧ م.

٢٨. الصعيدي، عبد المتعال، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٩م، (د.ط).

٢٩. ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي (ت ٣٢٢هـ)، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ٢٠٠٥م.

٣٠. طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، دار المنارة، ط٣، جدة، ١٩٨٨م.

٣١. ابن الطحان، أبو الأصبع السماتي الإشبيلي (ت ٥٦٠هـ)، مخارج الحروف وصفاتها، تحقيق: محمد يعقوب تركستاني، ط١، ١٩٨٤م.

٣٢. الطيبي، شرف الدين (ت ٧٤٣هـ)، التبيان في البيان، تحقيق عبد الستار حسين زموط، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م، (د.ط).

٣٣. عباس، حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.

٣٤. عبد المطلب، محمد

-بناء الأسلوب في شعر الحدائث "التكوين البديعي"، دار المعارف، ط٢، مصر، القاهرة، ١٩٩٥م.
-جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونغمان، ط١، مصر، ١٩٩٥م.

٣٥. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت ٣٩٥هـ)، الصناعتين "الكتابة والشعر"، تحقيق علي البجاوي وآخرون، ط١، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م.

٣٦. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥ م.
٣٧. العلوي، الإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمني (ت ٧٤٩هـ)، الطراز، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، ط١: ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢ م .
٣٨. علي، السيد عز الدين، التكرار بين المثير والتأثير، ط٢، بيروت - لبنان، ١٩٨٦ م.
٣٩. غازي، يوسف، بحور الشعر العربي عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط٢، بيروت-لبنان، ١٩٩٢ م.
٤٠. الغزالي، عبد الله، تشریح النص "مقاربات تشریحیة لنصوص شعرية معاصرة"، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء (المغرب)، ٢٠٠٦ م.
٤١. فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للنشر والتوزيع، صفاقس-تونس، ١٩٨٦ م (د.ط).
٤٢. أبو الفرج، قدامة ابن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د.ط) و(د.ت) .
٤٣. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي (ت ٨١٧هـ)، القاموس المحيط، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية سنة ١٣٠١هـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م).
٤٤. ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) ،
- الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٥٨ م .
- تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر: السيد أحمد صقر، (د.ط) و(د.ت).

٤٥. القرعان، فايز عارف، في بلاغة الضمير والتكرار "دراسات في النص العذري"، ط١، إربد - الأردن .
٢٠١٠م.

٤٦. قطب، سيد (ت ١٣٨٥هـ)، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط٦، ١٤١٠هـ /
١٩٩٠م .

٤٧. قمحية، جابر، الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، ط١، القاهرة،
١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .

٤٨. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر ونقده (ت٤٥٦هـ)، ج٢، تحقيق عبد الواحد شعلان،
ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة ٢٠٠٠م.

٤٩. محمود أديب رفيق وطارق عبد الكريم، عبد الرحيم محمود بين الوفاء والذكرى، مركز إحياء التراث
العربي، ط١، الطيبة - فلسطين، ١٩٩٠م .

٥٠. محمود، عبد الرحيم، الأعمال الكاملة (القصائد والمقالات)، تحقيق عز الدين المناصرة، ط١، دار
الجليل، دمشق، ١٩٨٨م .

٥١. مطلوب، أحمد،

-معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٩م.

-معجم المصطلحات البلاغية، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣م. (د.ط).

٥٢. ابن المعتز، أبو العباس عبد الله (٣٩٩هـ)، كتاب البديع، تحقيق عرفان مطرجي، ط١، مؤسسة الكتب
الثقافية، بيروت - لبنان، ٢٠١٢م.

٥٣. ابن معصوم، علي صدر الدين المدني (ت.١١٢٠هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاعر
هادي شكر، مكتبة العرفان كربلاء، ط١، ١٩٦٨-١٩٦٩م.

٥٤. مفتاح، محمد،

- التلقي والتأويل مقارنة نسقية، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت (الحمراء)، ط١، ١٩٩٤ .
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢ م.

٥٥. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧ م.

٥٦. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري (ت ٦٣٠هـ)، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، دار صادر، بيروت، (د.ط) و (د.ت).

٥٧. ابن منقذ، أسامة (ت ٥٨٤هـ)، البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وآخرون، نشر مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، (د.ط) و (د.ت).

٥٨. ابن الناظم، بدر الدين بن مالك (ت ٦٨٦هـ)، المصباح في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: حسني عبد الجليل يوسف، نشر مكتبة الآداب (علي حسن)، المطبعة النموذجية، (د.ط) (د.ت).

٥٩. هوميروس، الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، كلمات عربية للترجمة والنشر، نصر القاهرة، (د.ط) و (د.ت).

٦٠. الهواري، عرفان سعيد أبو حمد الهواري، أعلام من أرض السلام، شركة الأبحاث العلمية والعملية. جامعة حيفا، ١٩٧٩م، مطبعة المشرق (شفا عمرو) ص.ب.٦٩.

٦١. الواسطي، محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين "دراسة بلاغية نقدية"، ط١، دار نشر المعرفة، الرباط-المغرب، ٢٠٠٣م.

٦٢. وهبة، مجدي، والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م.

الرسائل :

١. البداينة، خالد فرحان، التكرار في شعر العصر العباسي الأول، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦.
٢. البدراني، علاء حسين عليوي، فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، رسالة دكتوراه، الجامعة العراقية.
٣. بديدة، رشيد، البنيات الأسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر. (١٤٣١-١٤٣٢ هـ) / (٢٠١٠-٢٠١١ م).
٤. الحولي، فيصل، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١ م.
٥. ذنبيات، أحمد عبد الرحمن محمد، التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٥ م.
٦. ريوح، نعيمة، ظاهرة التكرار في الشعر الحر عند نازك الملائكة من خلال كتابها قضايا الشعر المعاصر، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، الجزائر، ٢٠١٤ / ٢٠١٥ م.
٧. زروقي، عبد القادر علي، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا " لمحمود درويش " مقارنة أسلوبية"، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ١٤٣٢ - ١٤٣٣ هـ / ٢٠١١-٢٠١٢ م.
٨. عابد، حنان، الصيغ الصرفية ودلالاتها في ديوان عبد الرحيم محمود، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر - غزة، ٢٠١١ م.
٩. عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، رسالة دكتوراه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط١، ٢٠٠٤ م.

١٠. عربي، أميرة، **جماليات التكرار في ديوان " رجل بربطي عنق " لنصر الدين حديد**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر - بسكرة- الجزائر، ٢٠١٤/٢٠١٥ م.
١١. عزيزي، هاجر، **التكرار في الأسلوبية التسلسلية، وظيفته البنائية والجمالية في شعر مجنون ليلي**، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠١٤-٢٠١٥ م.
١٢. عطية، زكريا توفيق إسماعيل، **بنية الإيقاع في شعر أبي تمام**، رسالة دكتوراه، جامعة الزقازيق، مصر، ٢٠٠٨ م.
١٣. سويلم، مختار، **التكرار اللفظي في شعر النقائض**، جرير والفرزدق نموذجا دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ٢٠٠٩-٢٠١٠ م.
١٤. ميلي، فطيمة، **أساليب التأكيد والمبالغة في ديوان الخنساء " دراسة دلالية "**، جامعة منتوري، الجزائر، ماي ٢٠١١ م.

الدوريات :

١. ابنىان محمد وخصوانة سهيل، أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ٨، مصر، العدد ١، لسنة ٢٠١١ م، (١٦٥ - ١٨٤).
٢. بوراوي، مليكة، بلاغة التكرار في مرثي الخنساء، مجلة العلوم الإنسانية، مارس ٢٠٠٦ م. (لا صفحات).
٣. جاسم، حاتم محمد، مظهرات التكرار في شعر بشرى البستاني فاعلية اللازمة القبلية في القصيدة (مادة الخمر تدور) أنموذجا، مجلة دراسات موصلية، العراق، العدد السادس والعشرون، شعبان ١٤٣٠هـ/ لآب ٢٠٠٩ م، (٨٥-٩٨).
٤. الجعافرة، ماجد، ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد ١٢، سوريا، العدد ١، لسنة ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠ م، (٤٨-٦٤).
٥. حتي، عبد اللطيف، نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفية في شعر الشهداء الجزائريين ديوان الشهيد ربيع بو شامة نموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، العدد الرابع لسنة ٢٠١٢ م. (٧-٢٠).
٦. حميد، نصر الله عباس، التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح، مجلة ديالى، العراق، العدد السابع والستون، ٢٠١٥ م، (٢٦٤-٢٨١).
٧. زروقي، عبد القادر، جماليات التكرار ودينامية المعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بلقاسم خمّار، مجلة الأثر، العدد ٢٥، ٢٠١٦ م، (١٣٣-١٤٦).
٨. سلطان، غانم صالح، التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ١١، العدد ٢، لسنة ٢٠١١ م، (٣٦١-٣٧٧).

٩. الصحنوي، هدى، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة ، "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، سوريا، العدد ١+٢، لسنة ٢٠١٤ م. (٨٩-١٢٢).
١٠. العبادي، عيسى قويدر، والكفاوين منصور عبد الكريم، أنماط التكرار في شعر بدر شاكر السياب. مجلة جامعة الحسين بن طلال، العدد الأول لسنة ٢٠١٢، الأردن، (٣١٧-٣٦٤).
١١. عبد الوهاب، سعاد، ظاهرة التكرار في شعر أمل دنقل، مجلة المنارة، المجلد ١٠، العدد ٣، لسنة ٢٠٠٤، (٢٦٣ ٢٧٢).
١٢. علي، مصطفى صالح، أساليب التكرار في شعر نزار. مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العراق، العدد ٣، لسنة ٢٠١٠ (١٩٢-٢٢٠).
١٣. القرارة، سالم عبيد عبد المحسن، ظاهرة التكرار في شعر ابن الجنان الأندلسي، مجلة الدراسات العربية، مصر، (كلية دار العلوم "جامعة المنيا ")، (٢١٥-٢٧٩).
١٤. كلاب، محمد مصطفى، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية - غزة، المجلد الثالث والعشرون، فلسطين، العدد الأول، لسنة ٢٠١٥، (٦٩-٩٤).
١٥. محمد، أحمد علي، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (إرادة الحياة) لأبي القاسم الشابي، دراسة أسلوبية إحصائية، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، سوريا، العدد الأول + الثاني، لسنة ٢٠١٠. (٣٥-٧٢).
١٦. موسي، فاروق، قراءة جديدة لقصيدة " الشهيد" لعبد الرحيم محمود، مجلة المجمع، فلسطين، العدد ٧، لسنة ٢٠١٣ م، (٢٠٩-٢٢٠).

١٧. الناعوري، عيسى، الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود " كان استشهاده أروع قصائده "، مجلة العربي، العدد ٣٢ لسنة ١٩٦١ م. (٥٨-٥٤).

١٨. النجار، مصلح عبد الفتاح وأفنان عبد الفتاح، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار، وتأصيلٌ لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٣، سوريا، العدد الأول، لسنة ٢٠٠٧ م. (١٥٨-١٢١).

ABSTRACT

REPETITION IN THE POETRY OF ABDEL RAHIM MAHMOUD

WRITTEN BY MUHANNAD ISHAQ SHIHDEH ISHTAY

HEBRON UNIVERSITY, 2017

This research examines the repetition phenomenon in the poetry of the Palestinian poet Abdel Rahim Mahmoud. Through this study, the researcher was able to have a poetic vision that was unique to Abdel Rahim and that makes his style Distinct interms of repetition. To illustrate this vision the research has been divided into three chapters.

The first chapter dealt with the study of internal repetition, which included verbal repetition and symantic repetition, and external, including rythm and rhymes.

The second chapter is devoted to the motives of repetition that have three branches: psychological, inspirational, and artistic (rhythmic) motivation. This chapter shows the maturity of poetry of Abdel Rahim Mahmoud.

The third chapter talks about repetition from a rhetorical point of view by investigating the frequency in his poetry and the extent of its correspondence to terms that are closely related to repetition such as (altathyeel ,almoshakalah, altasdeer).

The conclusion sums up what the researcher concludes that the repetition is a phenomenon prevailing and deebly rooted in his poetry distributed in a word or in a line or in a poem attributed to the emitter justified his arrival,

in the end a list of sources and references was documented and messages that enriched the research.



FACULTY OF GRADUATE STUDIES

ARABIC ALNGUAGE DEPARTMENT

REBETATION IN THE POETRY OF ABDEL RAHIM MAHMOUD

Prepared by:

Muhannad ishaq ishtay

Supervised by:

Dr. bassam qwasmy

This theses is provided to supplement the requirements for obtaining a master's degree in Arabic language by the deanship of graduate studies at hebron university.

2017