كليّة الدّراسات العليا

برنامج اللغة العربيّة وآدابها

" التكرار في شعر عبد الرحيم محمود "

إعداد

مهند اشتي

إشراف

بسام القواسمي

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

٢٠١٧م

إجازة الرسالة

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

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

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الإهداء

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

إلى من ربياني صغيرا، وزرعا فيّ حب البحث والقراءة، إلى والدَيَّ الحبيبين

إلى من ساندتني وألهمتني وشاركتني مسيرة حياتي، إلى زوجتي

إلى ابنتي الحبـيـــــــــــــــــــــــــــبة مريم

إليهم جميـــــــعا؛ أهدي ثمرة جهدي

الباحث

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملخص

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.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين وبعد؛

فإن موضوع التكرار من المواضيع التي تدفع القارئ إلى التفكر في البيت الشعري عند سماع شيء مكرر فيه، أإراديا 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.

إنّ 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 ،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والكلمة ، والعبارة)، والتكرار المعنوي من جهة أخرى. والثاني تكرار خارجي تناول الحديث عن الأوزان والقوافي بدلالات إحصائية خلوصا إلى نتائج عامة. وأما الفصل الثاني فتناول الحديث عن بواعث التكرار وقد قسم إلى ثلاثة مباحث: باعث نفسي، وباعث إيحائي، وباعث إيقاعي تناول الحديث عن قضيتي التوازي والترصيع. وأما الفصل الثالث فتحدث عن التجليات البلاغية للتكرار بتعداد مصطلحات بديعية ذات علاقة بالتكرار يلمحها القارئُ عند الشاعر. ثم خلص 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 التحبير 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 إلّا أن أتقدم بجزيل عرفاني وتقديري لأستاذي الفاضل الدّكتور بسام القواسمي على ما قدّمه من نصح ومراعاة، راجيا من الله أن يجعل علمه وعمله في ميزان حسناته، فما بدر من تقصير فمن نفسي وما كان فيها من صواب فبتوفيق الله وبفضله. 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 اشتي

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المدخل

يسلط هذا البحث الضوء على ظاهرة قديمة حديثة، تناولها القدامى في الشعر التقليدي وحصروها 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[1] في حين أن التكرار نفسه سماه فهد ناصر عاشور بالتكرار الشعوري .

ومهما يكن من سبب لهذه المسميات التي تظهر رغبة شديدة في التفريع 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 رائق، 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 عرفتها 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"[2]. وهنا مكمن الصعوبة؛ لأن الشعر يقوم على التكرار في البحر والقافية والتفعيلة. فعلى الشاعر

---

[1] تسميه نازك الملائكة 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 .

[2] الملائكة نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، ٢٤٢-٢٤٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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[1]. 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.

[1] ينظر : الملائكة نازك ، **قضايا الشعر المعاصر**، ٢٤٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولا : التكرار

التكرار عند القدامى

الكرُّ لغة :الرجوع. والكرُّ مصدر كرّ عليه يَكُرُّ كَرّا وكُرورا وتَكرارا. وكرَّ عنه بمعنى رجع ، فيقال : رجل كرّار ومِكر، وكذلك الفرس. وكركره: أي أعاده مرةً بعد أخرى، والكرُّ: هو الرجوع على الشيء، ومنه التكرار[١]. (وكرَّ) عليه كرّا أو كُرُورا أوتَكْرارا أي عطف عنه ورجعَ، فهو كَرّارٌ ومِكَرٌ بكسر الميم[٢].

أما اصطلاحا فهو " أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أم مختلفا، 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 صوره، فنجده في الموسيقا بطبيعة الحال، كما نجده أساسا 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 ثالثة فأكثر كان (كثرة التكرار)[٥].

لعل أول من طرق باب التكرار من وجهة نقدية موسعة هو ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) في كتابه تأويل مشكل القرآن، حيث تناول التكرار في القرآن الموافق لكلام العرب، وكلام العرب يقوم على جملة من الأمور منها التكرار. وأومأ ابن قتيبة إلى أن الغرض من التكرار إما لإرادة التوكيد والإفهام، أو لإشباع المعنى والاتساع في الألفاظ إذا التكرار كان معنويا[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] الفيروزابادي ، **القاموس المحيط** ، مادة (كرّ) .
[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 ـ ٢٤١
[٧] ينظر :العسكري ، أبو هلال ، ٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ولا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب"[١]. وهو أول من فرّق بين لفظي التكرار والترديد مفردا لكل منهما بعنوان، فاشترط في الأول تعلقها بمعنى ثم تُرد معلقة بمعنى آخر[٢] .

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

وابن الأثير(ت٦٣٧هـ) يضع حدودا له فيقول: هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا. ويرى أن التكرار من مَقَاتِل 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 تأكيدا له وتشييدا من أمره، وغير مفيد لا يأتي إلا عيّاً وخطلا 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 تكرار الحارث بن عباد لشطر البيت المشهور " قرّبا مربط النعامة مني" [٥] لمّا يصله، أو وصله فأغفله لسبب ما.

ولكن ابن أبي الإصبع المصري(٦٥٤هـ) عرّج عليه على استحياء بالرغم من أنه أوعز وجود التكرار إلى تأكيد الغرض من وصف أو مدح وما إلى ذلك[٦]. لكنه فصل في المصطلحات البديعية المتعلقة به والمتفرعة عنه.

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

---

[١] ابن رشيق ، **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 الاثير ، **المثل السائر** ،٣-٥
[٥] ابن عباد ، الحارث ، **الديوان** ١٩٩-٢٠٩
[٦] ينظر:**تحرير التحبير 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** . ٤٧٦-٥١٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

أما ابن معصوم المدني (١١٢٠هـ) فقد أفرد له عنوانا، وعزا وجوده لنكتة ما، وأورد نكتا كثيرة وهي إما للتوكيد، أو للتنبيه، 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 (ت٣٩٥هـ)[٣]، وابن المعتز(ت ٣٩٩)[٤]، والثعالبي (٤٢٩هـ)[٥]، وابن سنان (ت ٤٦٦هـ)[٦]، وابن الزملكاني (ت٦٥١هـ)[٧]، ويحيى بن حمزة حمزة العلوي (٧٤٩هـ)[٨]، والسبكي (ت٧٧٣هـ)[٩]، والتفتازاني (ت ٧٩٢هـ)[١٠]، وياقوت الحموي (ت٨٣٧هـ)[١١]. لكن الجامع لهم هو اقتصارهم على التكرار في بيت أو اثنين، وتصنيفه إذا كان تكرار موفقا 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 التنبيه 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 والمشاكلة ...الخ، من جهة أخرى .

.

[١] ينظر :**أنوار الربيع في أساليب البديع** ، ٣٤٥/٥-٣٥٢.
[٢] **البيان والتبيين**،٧٩ .
[٣] **الصاحبي في فقه اللغة**، ١٥٨.
[٤] **البديع**،٦٢
[٥] **فقه اللغة**، ٤٢١
[٦] **سر الفصاحة** ،١٦١-٢٢٥.
[٧] **التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن** ، ١٦٦-١٨٧.
[٨] **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ،٤٠-٨٥ .
[٩] **عروس الأفراح** ، ٢٣٥-٣٢٠ .
[١٠] **مختصر المعاني** ، ٢٨٩-٣٠٠.
[١١] **خزانة الأدب**،٣٦١/١ وقد ذكره تحت عنوان التكرار .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التكرار عند المحدثين

أما المحدثون فتتبُّع آرائهم بات أصعب لكثرتهم أولا، ولاختلاط التكرار في الشعر بين القصيدة العمودية من جهة؛ والحرة من جهة ثانية ؛مع الأخذ بعين الاعتبار التباين بين مسوغات وجود التكرار في القصيدة الحرة ومسوغاته في القصيدة التقليدية، فليس بالضرورة أن ينفع مع القصيدة العمودية ما ينفع مع القصيدة الحرة وبالعكس. أما الباحثون فيه فهم على كثرتهم قد تفاوتوا بين التجديد والاتباع، وبين الإصابة 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 النص الشعري، فأعطت مصطلحات وأوجدت قوانين لم يتعرض لها أحد من قبلها من مثل الأساس العاطفي وقانون التوازن الهندسي وغـــيرهما، وذكرت في كتـابها 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 المـــساعدة 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 فصّل 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 المثير والتأثير** ،٧وما بعدها.
[٤] ينظر : ١١٧وما بعدها.
[٥] ينظر : ١٩٧وما بعدها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- علي الجندي؛ عرفه على أنه دلالة اللفظ على المعنى مرددا، لتأكيد غرض من أغراض الكلام المعروفة من مدح وهجاء ووعيد ورثاء ... وهذا تكرار لتعريف القدامى. كما تحدث عن بلاغة القرآن في تكرير الآيات، وعرج على الإطناب والتطويل والترادف بنوع من التفصيل[1]. وقد عارض ابن سنان في قوله إن حد التكرار عنده من حيث الحسن والقبح هو أنه متى وجدت المعنى عليه ولا يـــتم إلا به فهو حسن، ومتى خالف كان قبيحا، فهر يرى أن التكرار يمدح ويذم، بحسب انطوائه على الفائدة المـقصودة أو خلوه منها. [2]

- محمد صابر عبيد، بيَّن فيه التكرار وعرّفه، 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 الاستهلالي، والتكرار الختامي، والتكرار المتدرج (الهرمي)، والتكرار الدائري، وتكرار اللازمة، والتكرار التراكمي[3].

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 ذنيبات، 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 عنوانا رئيسا أو فرعيا. إلا أن دراسةً لم تتناول التكرار عند عبد الرحيم محمود إضافة إلى قلة الدراسات والرسائل التي تناولت شعره عموما مقارنة مع آخرين من مثل محمود درويش وسميح القاسم .

---

[1] يتظر :**البلاغة الغنية**، ٢٠١-٢٤٥.
[2] ينظر : **المصدر نفسه** ، ٢٣٦.
[3] ينظر : **العلاقة الجدلية بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية**، ١١٥-٢٢٠ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وبـــــــعد؛ فالجامع في كلامهم جميعا هو أن دراسة البلاغيين والنقاد – القدامى خاصة– للتكرار كانت من جوانب ثلاثة: الأول تتبع دلالته 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[1]. 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 نجده في الموسيقا وفي القافية وفي علم البديع[2]، 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 والاتساع 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 الذنيبات في (التشكيل التكراري) ومنهم من وضع له أساساعاطفيا 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 البداينة في (التكرار في شعر العصر العباسي الأول) وهكذا .

[1] ينظر : عزيزي ، هاجر ، **التكرار في الأسلوبية التسلسلية (وظيفته البنائية والجمالية في شعر مجنون ليلى)**،١٢

[2] ينظر : وهبة ،مجدي وآخرون ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، ١١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد تتبع 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 قريميدة 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 بزيادة 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 القرارعة قسم فيه التكرار إلى حرف، وأداة، وكلمة، وتركيب لفظي، وشبه جملة، وعبارة. وبحث لمحمد مصطفى كلاب بعنوان (بنية التكرار في شعر أدونيس)إذ قسمه إلى تكرار الحرف، واللفظ (الكلمة) ، والبداية، 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 يتعده إلى الجملة والمقطع .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 ذنيبات بحثه (التكرار في الشعر الجاهلي) إلى تكرار 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 تكرار حرف وكلمة وعبارة ومقطع، وقسمت أنواعه إلى تكرار استهلالي 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 وجدتُ– فرّع لأنواع التكرار عناوين له متناولا التكرار الحرفي، والدائري، والاستهلالي، تكرار التدويم، والرديف، والمولّد، 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 تكرار التصدير. وإذا تحدثنا عن الأشكال البلاغية للتكرار؛ فإن أغلب الباحثين تناولوها بشكل مفصل في البحث كما فعل خالد البداينة وفيصل الحولي وآخرون كثر.

وتنبع 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 للقارئ بحيث تكسبه المهارات اللازمة للتعامل مع التكرار في النص الشعري بالشكل المرجوّ.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، فهنالك 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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 ملئا لفراغ، 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 محمد ، **المعجم المفصل في الأدب**،٢٧٨/١.

[٣] **تحرير التحبير** ، ٣٧٥/٣ .

[٤] **قضايا الشعر المعاصر** . ٢٤٦

[٥] وهبة مجدي وآخرون ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، ١١٨.

[٦] ينظر : الملائكة نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ٢٣٢،٢٣٣ . وينظر: التونجي محمد ، **المعجم المفصل في الأدب**،٢٧٨/١.

[٧] وهبة مجدي وآخرون ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ، ١١٨.

[٨] الملائكة نازك ، **قضايا الشعر المعاصر**. ٢٣٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصة. ومن أهم أساليب التكرار مع الزيادة أسلوب السؤال والجواب حيث يتغير الجواب قليلا المرة تلو المرة[١]، أو "هو اكتساب الجديد بتكديس الإضافات، وإنّ تكرارها يوحي 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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيا: 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 فقيها وعالما وشاعرا أديبا. 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 الاعدادية العليا لمدة سنتين (١٩٢٩-١٩٣٠)[١].

تابع تحصيله الثانوي في كلية النجاح بنابلس. وبعد تخرجه عين ضابطا 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 إبـــــــراهيم طوقان. وكان يبث 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 ووهادها 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 مديرا 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 شهيدا في معركة الشجرة عام ١٩٨٤م، ودفن في الناصرة[٣]، مخلفا 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 : نقلا عن نافع عبد الله ، الشاعر عبد الرحيم محمود ، ٤١،٤٢. قمحية جابر، **الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم**، ٦١ .

[٢] يرد في البحث لاحقا 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 ، **مطالع من أنتولوجيا الشعر الفلسطيني في ألف عام** ، ١٣٢.وينظر : الهزاري عرفان ، **أعلام من أرض السلام** ، ٢٣٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يشوبها النقص عن النسخة الأخيرة [1]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 .[2]

كان محمود وطنيا ومقاوما، فارس الكلمة يدافع بها عن حقه وفارس الفعل يذود به عن أرضه. "فتاريخه صفحتُه نقطتان: نقطة حبر خط بها الكلمة، ونقطة دم سجل بها التضحية والفداء"[3].

[1] ينظر : محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٣-٢٢.
[2] 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 .
[3] قمحية جابر ، **الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم** ، ١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول : مستويات التكرار

المبحث الأول : التكرار الداخلي

أولا : تكرار المبنى

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

ثانيا : تكرار المعنى

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

المبحث الثاني : التكرار الخارجي

- القافية والروي
- البحر الشعري

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التكرار الداخلي : تكرار المبنى

- **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 عفو الخاطر دون قصد"[١]، 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 تلقائيا 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 بتآلفهما، ويكسبه جرسا موسيقيا ظاهرا وآخر خفيا لا تدركه الأذن بل العقل والوجدان "[٢].إضافة إلى أن " تكرار الحروف يخفي إيقاعا باطنيا يرتبط بموضوع النص وجوهره"[٣]، يقول عبد الرحيم محمود[٤] :

العُرْبُ جيشٌ لا يُقَـلُّ عَرَمْرَمٌ وأبوكَ في هذا العَرَمْرَمِ تُتَّبَعُهْ

فالراء والميم كلاهما صوتان مجهوران متوسطان بين الشدة والرخاوة، وقد تكرر حرف الراء خمس مرات مفخما موحيا بالهيبة، والميم أربع مرات موحيا بالكثرة عنده تسكينه، وهذا الشكل من التكرار يناسب معنى الفخر الذي تناوله البيت. كما أن تكرار الراء والميم على أبعاد متقاربة أكسب الكلام إيقاعا مبهجا عند سماعه فضلا عن رؤيته، وقد نلحظ التكرار في خارج حدود الكلمة الواحدة، كقوله[٥] :

سأحْمِلُ روحِي على رَاحَتِـــي وأُلْقِي بِها في مَهَاوِي الرَّدَى

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) نحسُّ فيه حركةً، أما الاسم (الروح والراحة) فنحس بهما سكونا وثقلا على

---

[١] علي ، مصطفى صالح ، **أسلوب التكرار في شعر نزار** ، مجلة الأنبار ، لسنة٢٠١٠، العدد ٣ ، ١٩٥ .
[٢] السيد ، عز الدين ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، ١٤.
[٣] علي ، مصطفى صالح ، **أسلوب التكرار في شعرنزار** ، مجلة الأنبار، لسنة٢٠١٠، العدد ٣ ، ١٩٥
[٤] **الأعمال الكاملة** ، ٦٦
[٥] **المصدر نفسه** ، ٣٧
[٦] عباس، حسن ، **خصائص الحروف العربية ومعانيها** ، ١٧٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فرض لو تخيلنا أن للروح كياناً يُحمل[1]، وما زاد في إكساب الحاء صفة الثقل حرفا المد قبله، مما جعل كلمتي (الراح والروح) مركزَي النبر في الشطر. ومثله إثارة في العاطفة قول شاعرنا يرثي صديقا[2]:

بَرَزَتْ فيها المَصُوناتُ ضُحىً صـــــارخاتٍ قارعــاتٍ للخدودِ

واحبيـــبَ الأمَتَــا يَتَّــمْتَــــنا يــا أبا كـــلِّ فتـــاةٍ وولـــيدِ

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 المـــــدود في الأبيات على الجـــموع والنداءات والأفعال والأسماء لغاية تفريغ تلك الشحنة العاطفية الحزينة عن طريق نفس طويل يوحي بالبعد يتمثل في الألف الممدودة. ومثله[3]:

إنا بأيدينا جَـــــرحْنا قَلبنا وبنا إلــينا جـــاءت الآلامُ

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 إنْ وُظّف في حروف جامدة .

ب. حروف المعاني :

إن تكرار الحرف ظاهر عنده، كما في قوله في وطنه الذي حفرت محبته في فؤاده[4]:

تَتَـــراءى لي على بَهْجَـــــتِـها حيثما قلَّبْتُ في الكَـــوْن النَظَرْ

في ضياء الشمس في نورِ القمرْ في النسيم العَذْبِ في ثَغْرِ الزَّهَرْ

في خرير الجدول الصافي، وفـي صَـــخَـبِ النّـــهر وأمواج البـحَرْ

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 فكمّلت إحداهما الأخرى، وقد آثر 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

[1] ينظر :مواسي فاروق ، **قراءة جديدة لقصيدة " الشهيد " لعبد الرحيم محمود** ،مجلة المجمع، لسنة٢٠١٠،العدد ٧ ، ٢١٨

[2] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٥

[3] **المصدر نفسه** ، ٤٣

[4] **المصدر نفسه** ، ٦١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَفَعَل، لكن طول البحر الشعري للبيت ألجمه. 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 [1]:

يا ساهرين على الكلام نُـــجيده يا قاعـــــدين عن الفعـــال 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[2]:

فإنكمو صوتٌ ، وإني لكم صدى وإنكمو روضٌ ، وإني لـــــطائرهْ

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"[3]ويطلق عليه كذلك التكرار البياني أو بمعنى آخر التـكرار الـذي لا يدخل على هيكل القصيدة إنما يؤكـــده فقط. وهذا التكرار البياني هو الأصل في كل تكرار تقريبا لذلك فهو أيسر أنواع التكرار[4].

أ. تكرار الجذر مع اتفاق الصيغة

ويمثل تكرار بعض الكلمات عند عبد الرحيم محمود علامة أسلوبية بارزة يسعى إلى تأكيدها.فيقول في محبوبته رادّا العجز على الصدر[5] :

---

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٣ .
[2] **المصدر نفسه** ، ٩٠
[3] الملائكة نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، ٢٣١ .
[4] ينظر : **المصدر نفسه** ، ٢٤٦ .
[5] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٧٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(سلمى)، لقد تُهْتُ فهــذي يدي (سلمى) فقوديني عَبْرَ الــظلامْ

كـرر عبـد الـرحيم ذكـره سـلمى بوصـفها محبوبتـه، وهـي عنـد العـرب حسـنة إن كانـت "مـن بـاب الاستعذاب والتلذذ فـي التغزل والنسيب[1]." ففـي تكـرار اسـم المحبوبـة واسـتهلال الكـلام بهـا راحـة لنفسـه وإشباع لذكراه"[2]، فضلا عما ينتج عن تكرار حرف المد من جمال صوتي وتنغيم يوحي بالتشوق واللذة .

إلا أن تكرار الاسم عنده لا يقتصر على التغزل بل قد يذكر الشاعر الاسم للتحقير، فيقول [3]:

بلفورُ ، ما بلفورُ ، ماذا وعــده؟ لو لم تكـــن أفعالنا الإبـــرامُ

نلاحـظ أن تكـرار الاسـم جـاء مرتبطـا بالشـطر مـع تكـرار الاسـتفهام ، وصُـبَّ كلاهمـا فـي خانـة الاستهزاء بهذا الشخص والاستهانة بـه والتقليل من شأنه . وقد يكرر الشاعر معنى التحقير باستخدام غير الاستفهام كقوله [4] :

هم ملهَمونَ فلا تَقُلْ مِنْ أينَ قَدْ دَلَـــفَ الـــسَّدادُ ونُـزِّلَ الإلهـامُ

هم مخلــصونَ فإنْ يَقولوا قالــةً فاخضعْ لها ، إنَّ الخُـضوع لِزامُ

فتكرار ضمير الغائب ، أضـاف سـخرية لاذعـة مقرونـة بـ(ديكتاتورية) بحتـة لحكـام العـرب الـذين لا يريدون من شعوبهم إلا طاعة عمياء دون أسئلة ، فضمير الغائب يتناسب مع ضمائرهم الغائبة وأفعالهم غير الحاضرة. وهذا الضمير الذي استهل بـه الشـاعر البيتين إنمـا جـاء ليؤكد فائدتين. الأولـى دلاليـة تضغط على موصوف واحد وتؤكد السخرية منه، والثانية إيقاعية تزيد من تماسك البيتين موسيقيا. ومثله[5]:

ومثله[5]:

ظلنا نداعيـــهم وهم حـــكامنا ويحققون وهــم هــمُ الأخصــامُ

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 أبعدته من أن يكون عقيما ، فالحكام الذين يحلون مشاكل الأمة تبين أنهم هم المشكلة .

أما تكرار الاستفهام فورد بقوله[6] :

أفتى رفادةَ ، هل علمتَ بحـــاله ما شأنه ، ما يومه ، ما مصرعه؟

---

[1] ينظر: ابن رشيق ، **العمدة في صناعة الشعر ونقده** ، ٢/ ٢٩٨ .
[2] السيد ، عز الدين ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، ١٣٧ .
[3] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٣
[4] **المصدر نفسه** ،٤٤
[5] **المصدر نفسه** ، ٤٢
[6] **المصدر نفسه** ، ٦٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن تكرار اسم الاستفهام (ما) ثلاث مرات في الشطر الثاني أكسب البيت زخما موسيقيا ظاهرا بإتباعه حسن توزع التقسيم فيه. وفي تكرار اسم الإشارة ، يقول في قصيدته المشهورة (المسجد الأقصى) [1]:

علقت بـــه الآمال هذا حـــبّـُنـا هذا الوفاءُ إلى ســـــمائك نرفعهْ

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 [2] :

يا أيها العـشاق كم مَـــــرةٍ طلبتم الوصـــل وكـــــم تطلبونْ

نُقْطِعُـــكُمْ وعدا ولكـــنمـــــا هيهاتَ هيهاتَ لِمَـــا تُوعَـــــدونْ

فكرر (كم) الخبرية للدلالة على التكثير. أما في اسم الفعل الماضي (هيهات) فهو للدلالة على البت والقطع الحاسم، وكان لتناصه القرآني من قوله تعالى:﴿**أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنْتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنَّكُمْ مُخْرَجُونَ ، هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ**﴾ [3] توافقية جميلة زادت في تأكيد بُعد ما يوعدون .وتكرار الشاعر لأداة الشرط يظهر جليا في قوله [4] :

فإمَّا حـــَياةٌ تَسُرُّ الـــــــصَّدِيق وإمَّا مَمَاتٌ يُغيـــظُ الـــعِدى

فتكرار الشاعر لـ(إما) يأتي في مقابلة ثنائية تفصيلية بين خيارين لا ثالث لهما ،وقد أجاد الشاعر بتقسيم البيت ، فإما أن تكون الحياة عزيزة ترضي من يحبك ، وإما أن تنال 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 [5]:

شَعْـــــبٌ تَمَرَّسَ بالصِّعابِ وَلَمْ تَنَلْ مِـــنْه الـــــصِّعابْ

لو هَمَّهُ انْتَـــــابَ الهِضَابَ لدُكْدِكَتْ مِـــنه الهِـــضابْ

---

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٦٧ .
[2] **المصدر نفسه** ، ١٩٥
[3] المؤمنون ،الآية ٣٥،٣٦.
[4] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٣٧
[5] **المصدر نفسه** ، ٣٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أكد الشاعر قوة الشعب بمواجهة المشاكل وتجاوزها ، فالصعاب تجاوزها ، والهضاب صعدها . 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 مَن يأمل خيرا من وعود البريطانيين ، فيسخر مخاطبا إياهم[1]:

لك في حقيبته نصيبٌ فاخرٌ – بِئْسَ النَّصيبُ

فلتنتظر غدا الكراسيَ ساكتاً ، وغدا قريبُ

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 [2] :

حسرتا للدين والمجد اللذيْ قد أصيبا فيك بالركن الوطيدِ

حَسْرتا للوَطِنِ العَاني والأملِ الفاني ويا تَعس الجدودِ

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[3]:

المسجدُ الأقصى أجئتَ تـزورُهُ أم جئتَ مِن قَبل الضّياع تُودِّعُهْ ؟

فتكرار الفعل الماضي (أجئت) استخدم للدلالة على انتهاء المجيء وزواله؛ ليفيد التقريع . واتصل الفعل بتاء المخاطب مسبوقا باستفهام تهكمي تقريعي، والفعل المضارع بعد المكرَّر 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 [4]:

المُطمِعُوه ، رُدَّ كيدُ صدورهم ومشى به نحو المنية مَطمعهْ

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٩
[2] **المصدر نفسه** ، ٤٥
[3] **المصدر نفسه** ، ٦٧
[4] **المصدر نفسه** ، ٦٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهنا جاء التكرار غنائيا من جهة " كون التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره "[1]، وله مغزى ووظيفة في ترابط المعنى الكلي للبيت فضلا عن دلالته فالذين طمعوا الأعداء بالمسجد الأقصى سيخيب مطمعهم 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[2] :

للغرب عاداتٌ كغـازاتٍ سَرَتْ في الشرقِ مَسرى الدّاءِ بالأجْسامِ

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[3]:

أإذا أنشدتُ يـــــوفيك نشيدي حقَّكَ الواجبَ يا خير شهـــــــــيدِ!

أي لفظ يَسَعُ المعـــــنى الذي مِنْكَ أَسْتوحيه يا وحْـيَ قصـــــيدي!

فجاء التكرار في الشطر الواحد ؛ ليؤكد تكثيف المعنى؛ وتصغير الدائرة؛ وزيادة الوحدة العضوية للجملة القصيرة في البيت الواحد. ففي الأول كرر 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[4] :

والتُّرك قدْ كبروا ، وإنا معـــــــشرٌ كبْرٌ وفـــــوق تكـــبِّر 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[5]، فهو يقابل الكبر بأشد منه.ودلالة الفخر فيه تطغى على البيت كله لا سيما من خلال اللفظة المكررة. وعبد الرحيم قادر على أن يتخيّر ألفاظا أو مرادفات أخر لـ(الكبر)، لكن عناده وكبره انعكس حتى في إصراره على المفردة نفسها.

وفي إطار التكرار الأفقي قد تطغى العاطفة على الشاعر، وهو إنْ كانت عواطفه منكسرة في قصيدة سابقة؛ إلا أنها في قصيدة (مخلوقة أنت) تبدو أكثر صلابة أمام غدر المحبوبة، ولـــكن التكرار هنا يبدو أكثر تعقيدا وانتـشارا مما جعله متغلغلا في النص ليكسبـــه هذا الزخم، فيقول فـــي أبيات غير متتالية[6] :

---

[1] محمد صابر عبيد ، **القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية** ،١٥ .
[2] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٢
[3] **المصدر نفسه** ،٤٥
[4] **المصدر نفسه** ، ٥٤
[5] ألا لا يجهلن أحدٌ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا . عمرو بن كلثوم،**الديوان** ،٧٨.
[6] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ،١٦٥،١٦٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قالتْ : قتيلي أنت ، قلتُ : اعلمي أنْ قد صَحَا السَّاهي وحَيَّ القتيلْ

مِلتِ إلى غيري ، وإني امـــــرؤٌ إن مالتْ الـــرُّوحُ فـعنها أمـــيلْ

فلجأ الشاعر إلى تكرار (قالت وقلت) (مالت وملتُ) 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 والرجل[1] :

لُبْسُ الرجال من الحـــــــــديد ولبْـــــــسهنّ من الحرير جلابِبَا

ومن الغريب إذا رميْنَ أصـــبننا وإذا رميـــــــنا كان سهما خائِبَا

رَجَزَ الفوارسُ في الحروب قصائدا ورجزْنَ مِ الغنجِ المـذيب عجائِبَا

لم تنظر العينان جندا مثل جندك من رأى جـــــــندا :مهًا وكواعِبَا

هناك مفارقة بين حال الفارس والمرأة. وقد كرر (لبس – لبسهن) ، و(رمين – رمينا) ، (رجز – ورجزن) (جندا – جندك)، وربط بينهما ربطا أسلوبيا متجددا في كل بيت مستقلا عن الآخر في قالب من السخرية العجيبة في المقابلة بين حال الفارس والمرأة .

الفوارس } حديد ⟷ حرير ، لا يصبن الهدف ⟷ يصبْن الهدف ، القصائد ⟷ الغنج { النساء

ومما ساعد في تأكيد التكرار حسن التقسيم والمقابلة بين الصدر والعجز، وحسن توزع التكرار أفقيا على الأبيات، وأكثر ما زاد في وضوح المضمون المفارقة العجيبة للمرأة بين الضعف والقوة .والمثل السابق يصح أن نقيس عليه نوعا آخر من أنواع التكرار البديعية وهو ما يسمى بالتفريق[2]، 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 للعداة مَصارِعٌ ومصارعي غَمزاتُ هُدْبِكْ .**نفسه** : ١٥٩. فكررَّ الـ(المصارع)للتوضيح والتصويب بشيء من المفارقة اللطيفة المحببة .

[2] التفريق :هو أن تقصد إلى شيئين فتوقع بينهما تباينا. مطلوب ، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية** ٣١٢/١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **تكرار الجملة (العبارة)**

تعتمد الجملة على عنصرين أساسين 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 حضورا أكثر بروزا 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 أمثلته أفقيا قوله في وصف الشعب الباسل [٣]:

إنْ تَجْهَلِ العَجَبَ العُجَـــابَ فإنَّـــــنا العجبُ العُجابْ

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

الـــدّمـــــا تَجرفُ جَـــــرفاً صـــــــاحبَ الظُّلم وظُلمهْ

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

لقد اعتصمتُ بحبلِ حُـــــبّك فاعتصمْ حـــبَّاً بـــــحبلي

وقد أعطى الشاعر تلاعبا في التكرار بتغيير المجاورة في الكلمات على نحو أبعد الرتابة وعمق وقع الجرس الموسيقي. فضلا عن تـــــكرار فونيم الحاء الذي جاء غير متكـــــلف له يوحي بالعمق والسكينة. ويظهر التناص القرآني في قوله (اعتصمت بحبل) من قوله تعالى :﴿وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا ﴾[٦]، وهذا قوّى 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]:

لعَمْرُكَ إنّـــي أرى مَصرَعـــــي ولكنْ أغذُّ إليه الخُـــــــطا

---

[١] ينظر : زروقي ، عبد القادر علي ، **أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا** ، 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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أرى مَصرعي دُون حقي السّليب ودون بلادي هو المُـــبتغى

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 يَنْشُدها الشاعر. وقد يتضح النسق التكراري أكثر في قوله عن الحكام العرب[1]:

هُم عَلّموا الأقوامَ أنَّ نصـــيرَها عادٍ، فَغُـــرَّ وصـــدَّقَ الأقوامُ

هم فَهَّموا الأيتام أنّ حُضـونَهُم أطرى الحضونِ، فأمَّنَ الأيتامُ

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"[2]، 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 إنَّ، 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[3]:

هاتِ اسقنـــي كأســاً لأُغرِقَ فيه، أثقَـــلَ مـــا أعـــاني

هاتِ اسقني حتى أُحلِّـــــقَ من سمائي في العنـــــانِ

يطالعنا الشاعر بتكرار فعل الشرط والجـواب اللذين يـــعبر من خلالهما عن الألم الذي يكابده، فالشـــاعر يرى الحل لهذا الألم بالخمرة، وهو بتكرار عبارة فِعلَيْ الأمر في كل مرة يقرنها بمعنى جديد فرعي يصب في المعنى العام " أي أن اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام وهذا هو الـــقاعدة الأولى في التكرار "[4]، وبذا أصبح التكرار وسيلة أثرت الموقف ونوعته وشحذت الشعور إلى حد الامتلاء. الامتلاء. إنّ البعد البنائي لهذا النسق التكراري أعطى الشاعر في كل مرة ميزة جديدة تؤكد الحالة النفسية السلبية للشاعر من الوضع الراهن الذي كان يـــعيشه، وهو واقع جعل الشاعر يقارن بين حالته قبل الشرب وحالته بعد الشرب.

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ، ٤٣

[2] السيد ، عز الدين ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، ٢٨٢.

[3] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٠١،١٠٢ .

[4] الملائكة نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، ٢٣١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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]:

ظِلْنا نقول: غداً .. غداً، هل حُقِّقَتْ للائبينَ علـــــى غَـــدٍ أحـــــلامُ

ظِلْنا نقول: غداً يفيق ضميرُ مَـــن فَقَدَ الضميرَ، ويَـــعْدِلُ الظُـــلّامُ

ظِلْنا نقول: (مُفاوضاتٌ)، ما الـــذي نِلنـــــــــاهُ إلاّ كَسـفَةٌ وسُـــخامُ

ظِلْنا نداعبـــــهم، وهم حـــــكّامُنا ويُحَقِّقون وهُـــم هُـــمُ الأخصـــامُ

ظِلْنا نُغَرَّرُ بالـــــوعودِ وينطلـــــي كـَذِبٌ، ويفعَلُ فِعلَهُ الإيـــهـــــامُ

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 الرئيسة 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 ضميرَيْ 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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مرة فأعطى بذلك القارئ هزة ومفاجأة غير متوقعة[1]. أما إذا أردنا نموذجا غير موفق فيظهر في قصيدة (قم بنا). يقول الشاعر[2] :

قـُمْ بِنَـا يا أيُّهذا للـــــــرُّبـا حيثُ ترى العُشبَ أسرابُ الظِّبا

قُـمْ بنـا إنّي تعشّقْتُ الدُّنـــــا بعد أن عاودني عهدُ الصَّـــبا

قُـمْ بنـا من قبل أن تَتناشَـــنا عادياتُ الدهر أو حَدُّ الــظُّـبا

قُـمْ بنـا نسرق أويقاتِ الصـــفا قد لقيـــنا من دُنانا نَصَـــبَا

قُـمْ بنـا من قبل أن يعصفَ بي خاطرٌ لابَ لـــي، إمّـا حبَـــا

قُـمْ بنـا من قبل أن ينتابنـــي هاجسٌ يُوغر نفســيَ غَضَبَـــا

قُـمْ بنـا نلعبْ ونطربْ ساعــةً فصفاءُ الدهرِ يمشي خَبَبَـــا

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 تفردا وتميزا، إنما جاء تكرارا استهلاليا 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 إيجابيا وعامل قوة في القصيدة كما في (أنشودة التحرير) التي عمد فيها إلى تكرير بيت بأكمله فقال[3] :

أُمَّتي إن تَجُرْ عليكِ الزعامـاتُ فلا تيأسي، ذَريها وسيري

إنها إن تَسُؤْ، تَشُلَّ قوى الشعـ ـبِ، وتَبْلُ الإقدامَ بالتأخـيرِ

أمتي إن تَجُرْ عليكِ الزعامـاتُ فلا تيأسي، ذريها وسيري

خوفَ أن يُقسِمَ المُقسِّمُ بالحـظِ بأدنـى مُقدّرٍ مـــــــقدورِ

[1] ينظر : محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٢٥٠،٢٥١
[2] **المصدر نفسه** ، ١٤٨
[3] **المصدر نفسه** ، ٤٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 تحبط الإنسان وتثبطه؛ 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 المواضع وذلك من الفضائل لا من المعائب، وإنما يعاب التكرار إذا كان في الموضع الواحد "[1].

أما تكرار اللازمة الذي يكون في نهاية كل مقطع من القصيدة، فقد لجأ إليه الشاعر في أكثر من قصيدة نذكر منها جزءا من قصيدة (تبسم) وهي رسالة إلى صديق عبوس حيث يقول [2]:

إنْ تجدْ بابَ الأماني مُغـــــلَقاً لا تُكَـــــــشِّرْ وتَلُمْ من سَكَّـرَه

إن بـوّابَ الأمانـــي مَـــــــرِحٌ يُبغضُ اليأسَ ويخشـــى الكَشرَهْ

فَتبسَّم يا عزيزي

يا عزيزي ، هل ترى الكشرَةَ قد أرجَـــــعَـتْ من فائِتٍ بعد فَواتِ

بينما البسـمة، أدنَتْ قـــاصياً أوَما جـــــربتَ سِحرَ البسـماتِ؟

فَتَبَـــــسَّمْ

إنَّ دنياك رياضٌ خـيرُ مـــــــا تتـــــجلَّى في ثُغـورٍ تتضاحَـكْ

لا يكن ثـغرُكَ ثـغراً زمَّـــــــهُ ما تُلاقـــــي من آلامٍ، فتَماسَـــكْ

وتبسَّم يا عزيزي

[1] الرازي ، **نهاية الإيجاز** ، ١٦٧.
[2] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١١٠-١١٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالقصيدة 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 بجملة " لازمة " متكررة. فالقارئ للقصيدة 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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التكرار الداخلي : تكرار 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 تطابقا تاما؛ بل هو أقرب ما يكون إلى المقاربة الدلالية بين الألفاظ.

عمد الشاعر إلى تكرار 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 مثلا [1] :

هم تعاويذ الحمى يُقصي بهـــم عنه ، مكرَ 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 تكرار المعاني أبياتا عدة في القصيدة حتى تصبح ظاهرة طاغية فيها. يقول في قصيدة المولد النبوي [2]:

حُلُـــــمٌ لابت عليه أنفـــسٌ مُلِئَتْ جَـهلاً وظُلْماً وظَـــلامَا
كمْ تمـــناه الحيارى في الدُّجَـى وتمنـــاه ضعافٌ ويتـــامَى
راقبوا الصـــحراء تأتيهـــم بـــهِ بلسمَ الجُرْح ، شفاءً وســـلامَـا
من رأى أُميَّـــــةَ قـــدْ عَلَّمَتْ كلَّ هذا الناس، عدلاً وذمـــامَـا
عَلّمتهم: إنَّما الحُسْنى هي الرُّوحُ ما الـــحُسنى شراباً وطـــعامـَا
حَمَلَتْ (طه) فلمَّا وَلَـــــدَتْ أطرقَ الكونُ جلالاً واحْـــترامـَا
وُلِدَ الآسُ فـــطابتْ أنْـــفُسٌ قدْ تَـزَّيْنَ جِراحـــا وســـقاما
هَلَّ والدُّنيا جَحـــيم قاتـــلٌ يحرقُ الفضلَ لهيباً واضـــطراما

[1] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٦.
[2] **المصدر نفسه** ، ١٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودَّ مـــــاض فرَّ لو يـــــشهدُهُ والغـــدُ الوامِقُ لو كرَّ أَمـــــاما

هلَّ فارتاحـــــتْ قلـــوبٌ شغفتْ من ســـخياتٍ هباباً وسخـــاما

إن كل بيت من هذه الأبيات يحمل معنىً مختلفا عن غيره، فيتكرر في البيت الواحد من خلال الترادف بين الكلمة والأخرى، لكنها جميعا تصب في معنى واحد، أي أن التشابه النسبي بين المترادفتين في سياق البيت يجعل امكانية استبدالهما ببعضما أمرا ممكنا دون اختلاف المعنى؛ كما أن الترادف الأفقي في البيت الواحد يعمق الوحدة الموضوعية للجملة وللقصيدة معا، فكل بيت في القصيدة يفيد تغير الحال بولادة الرسول من الشر إلى الخير ومن السيء 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 والاضطرام، والكر والأمام، والهباب والسخام .

وقد وقع الشاعر في الإطناب، فكان تكراره ذا فائدة مثل قوله (جراحا وسقاما)، فالجرح هو الشق في البدن[1] الذي يحتاج إلى تطبيب كي يتوقف الدم ويندمل الجرح، أما السقم فهو المرض الطويل[2] 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 آلاما وأمراضا على اختلافها، فكان منها المزمن 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 (ضعافٌ) من البيت لما نقص من المعنى شيئ، وإنما جاء بها ليملأ 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 عفو الخاطر ؛ 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)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **المعاني العامة(المعجم الشعري)**

إن الناظر إلى ديوان شاعرنا يرى أفكارا ومعانيَ 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 والعُجمة :

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 العروبي. 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 العُرْب [٢]:

فاستجار الحقُّ المضيّعُ بالعُرْبِ فكانوا الغَيـــــاثَ للمستجيرِ

فعزهم كان عندما سطروا 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 نحملِ الـسّـيوفَ لِهَـــدْرٍ بل لإحقاقِ ضائعٍ مَـــهْـدورِ

نَحْنُ لم نرفع المشاعلَ للحـــرقِ ولكن للهَـــــــدْيِ والتنويرِ

نَحْنُ لم نطعن الضعيفَ المُعَنّى وانجبار المحـــــطَّمِ المكسورِ

استهلّ الشاعر تكراره بالضمير (نحن) الذي يمثل عالم الشاعر وحدوده، فهو يتحدث عن نفسه وعن أبناء عروبته، 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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأبيات مفقود، فالفكرة واحدة، والشاعر قد وقع في التطويل. ونراه يكرر الفخر بالعرْب في قصيدة أخرى له بعنوان ذكرى الزمان [1]:

نـحن أذللـــــنا الوجـــــودا نحـــــنُ للـــــكِبْر مـثلْ

وإذا رمـــــــــت شـــــهودا فســـــلِ التـــاريخ ســـــلْ

نلاحظ تكريره الفخر بالعروبة بالضمير (نحن)، وتفوق على سابقه في تجديد الصورة وتعددها. يقول متابعاً في القصيدة نفسها [2] :

عزّت العُرْب وعـــــزّت دارها تُنْبِتُ الآســـادَ فيها كالنبـــاتِ

لا شكّ أن الشاعر يتمنى بقاء أمته العربية بعزتها، فالفعل الماضي جاء ليفيد الدعاء لها، إذ إنها تنجب 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. فالـــملاحظ تكرار معنى العروبة بقوله (نزار ويعرب) من جهة، وتكرار مـــعنى غير العروبة بقوله أغراب وأعجام من جهة أخـــرى، يقول [3] :

أبناءُ عمّي من نـزارَ ويَـعرُبٍ ليســـوا بأغـــرابٍ ولا أعـــجامِ

فأنا الفخورُ بأنني لا ينتـــــمي للعُجم أخوالي، ولا أعمـــــامي

إن تسألوا عني: إلى من أنتمي فإلى رُعاةِ النـــــوق والأنـــعامِ

أبغيرِ مجدِ بني نزارَ ويَـعرُبٍ يُزهى عـــراقيٌّ، ويَفخَرُ شامي؟

فالعراق والشام بلدان عربيان 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

[1] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٦
[2] **المصدر نفسه** ، ٥٧.
[3] **المصدر نفسه** ، ٥٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انتمائه أن يكون مَنْ ينتسب إليهم مِنْ رعاة النوق والأغنام"[1]. 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[2] :

هذي البلاد عرينُنا وفـــــدىً لها من نَسلِ يَعرُبَ كلُّ أُسدٍ هُـصّرِ

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 مردَّه في ذلك إلى طبيعة اللفظ الذي يأنس له بشكل لاشعوري، فـ(يعرب) و(العروبة) من الجذر نفسه [3] :

يعربٌ أوصـــــى بنيهِ أنّـــــهُ دون حوض العارِ، أحواضَ المماتِ

قد وقفـنـــا، أوَلَمَّا تذكـــــروا لبنـــــى يعربَ، تـلك الوقَـــفاتِ

ولا ينحصر الفخر عنده بهاتين القبيلتين، بل يفخر بغيرهما، كما فعل في قصيدة (قم يا صلاح الدين) عندما فخر بقحطان مشبها إياهم بأسد الغاب [4]:

ونحن قحطانُ أُسْدُ الغابِ قد حفلتْ قلوبنا ونزلـــــنا حـــمأة 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[5]. فهم أهل القوة والحرب إن ثَـوَّبَ 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 [6]:

وفيهـــا قَبسةٌ من عـــبدِ شمسٍ ومن غسّـــــــانَ تُهديها السَدادا

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 [7]:

---

[1] محمود أديب رفيق وآخرون ، **عبد الرحيم محمود بين الوفاء والذكرى** ، ١٤١
[2] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٥.
[3] **المصدر نفسه** ، ٥٧
[4] **المصدر نفسه** ، ٧٢
[5] ينظر : الألوسي ، محمود شكري ، **بلوغ الأرب في معرفة غاية الأدب** ، ١/ ١٧٩.
[6] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٧٣
[7] **المصدر نفسه** ، ٥٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا أعـرف العـــربيَ يلــوى فكَّــهُ إن هَـمَّ يومــاً فكُّــهُ بكـــــــلامِ

إن فاهَ تسمع، لكـنَةً ممقـــوتــةً من فِيـــــهِ، سكسونيةَ الأنـــــغامِ

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 يرفـــع رأســـه فخرا بلغته وبعروبته السابقة. فلسان حاله يتلخص في قوله[1] :

وأنا المحب أخو العـــروبة تـــيمت قـــــلبي 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 معانيَ فرعيةً متشابكةً 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[2] :

يا بلادي يا مُنى قلبـــيَ، إنْ تسلـمي لي أنتِ، فالدنيا هَـدَر

فالتحبب 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[3]:

وطنٌ فـــــديتُ شـــعابَـــهُ وفديتُ فـــي روحـــي شعوبَـهْ

[1] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٧٩
[2] **المصدر نفسه** ، ٦١
[3] **المصدر نفسه** ، ٧٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 روحي على راحتـــي وأُلقي بِها في مَهـاوي الرَّدَى

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] :

حملتُ على يدي روحي وقَلبي وما حَـــــمّلْتُها إلا عَتادي

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

ونفسُ الشـــريف لها غايتان ورودُ الـــــمنايا 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 يفتخر 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 القـيم المثلى ؛هم وقفوا حائلا، بل حطموا تلك القيم. فيقول متحاملا على أصحاب السلطة والقرار والسادة[٥] :

أضلونا عن المثلى وتـــاهوا وما كانوا ليهـدوا الناس مُثلى

بعرفهمو سياســـــتنا تسـالٍ فـــــمن لم يلق إلّاها تسلّى

[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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 تتأتَ 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 مُحقَ العدلُ فلا عـــــادلٌ أما لهذا الناس من مـــــاحقِ ؟

متى أرى الحق وأصـــــحابه يعـــــلون من أدنى إلى شاهقِ

وأُبْصرُ البُطْـل وأربـــــابــه يهوون من أعـــلى إلى ساحقِ

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 المتعاكس 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 كثبان الرمل) [2]:

هل كـــــنتَ قط مجـــنةً مـــــن كيد باغ ظـــــــالمِ ؟

وحميت هامـــــــة مبـــتلىً وفلقـــــــت هامـــةَ غاشـــمِ

وجثمت فوق عـــــــظامه فصـــــرَخْنَ فـــــوق الجاثم

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر يستنطق الحجر سائلا إياه إن كان قد ساعد يوما في تخبئة مظلوم من بطش ظالم، أو أغاث ملهوفا أو ضرب ظالما 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[1]:

الـــــحقُ ليـــــس براجــعٍ لـــــذويه إلا بالـــــــــحِرابِ

الـــــظلمُ يـــَــــرهبُ أوجــها بـــــدم تُـــضرَّجُ لا خضـــــابِ

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"[2]. ومثل هذا المعنى يتكرر كثيرا في ديوانه، كقوله :[3]

وخذ الحقوق إليك ، لا تستجدها إن الألى سلـبـــوا 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 ضعيفا 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 خوفا وذلا. فيقول[4] :

فكيـــف اصطباري لكيد الحـقود وكيف احتمالي لســـوم الأذى

أخوفا وعندي تـــــــهون الحياة وذلاً ، وإنـــــــي لربُّ الإبا

[1] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٠
[2] قمحية جابر، **الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم** ، ٦٧.
[3] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٣
[4] **المصدر نفسه** ، ٣٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 [1]:

لم نُطقْ خَسْفا ولم نَصبر علـــى عيشة الـــــــذلِّ ولا كبر العداة

إن الأسر والذل عنده واحد فكلاهما لا يستطيع الشاعر أن يرتضيهما. وهو كما أنه لا يرتضي الذل لنفسه، فهو لا يرضاها لغيره من الأبطال المجاهدين الذين يشتركون معه في هذه الصفة. يقول في رثاء الشهيد [2]:

متَّ في الحرب شريفا ، لم تُطقْ ربقـــةَ الأسرِ ، ولا ذلَّ العبيدِ

فربقة الأسر وذل العبد واحد، والذي ساعد في إظهار المعنى قوله: مت شريفا، فلم يقل مت قتيلا 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 رفضا للذل وطلبا للحرية، والحرية عنده عندما تسمو روح الشخص فوق ملذات الدنيا فيقول عن نفسه [3] :

ولي نفسُ حُرٍّ لا تَرى العَيشَ لذةً بخُلطةِ أخْلاطٍ ، ودنيا دنيَّاتِ

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٦ .
[2] **المصدر نفسه** ، ٤٦ .
[3] **المصدر نفسه** ، ١٢٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نظرة نحوية دلالية :

إن من الصعوبة بمكان أن نقول بأن الشاعر أكثر من استخدام صيغة دون أخرى أو فعل دون غيره، لأن الشاعر عموما تحكم ألفاظه فكرة معينة، وهذه الفكرة هي التي تفرض عليه أسلوبا معينا في القصائد، فمثلا إذا كان الشعر في مجال الوصف، كما هو في قصيدة (كتاب لا يفيه المدح) نراه يكثر من استعمال الفعل الماضي لأن الموقف يتطلب ذلك فاستعمله ثلاثا وخمسين مرة في واحد وأربعين بيتا هي أصل القصيدة، أما المضارع فبلغ واحدا وثلاثين مرة ومعظمها جاء في معرض المقارنة والشرط لتأكيد فكرة فرعية. يقول[1] :

وهلَّ محمد معه كتابٌ ... فيا للنور من نور يهلُ

فقرّتْ أعينٌ ، وارتاحَ بالٌ ... وطابتْ أنفسٌ ، والتمَّ شملُ

وطبَّ الآي فاندملت جراح ... بغير الآي ليس لهن دملُ

وحقَّ الحقُ في شاء وذئب ... ورفرف في سماء الأرض عدلُ

فالملاحظ كثرة الأفعال الماضية لتبيان تغير الحالة قبل مجيئ 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[2] :

إلى القرآن عودوا يا حيارى ... ففي طياته عِبَرٌ تدلُّ

تدلُّ إلى المحجة فاتبعوها ... تفكوا ربقةَ العاني وتَعلوا

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

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٣٧

[2] **نفسه** ، ١٣٩ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

انظري لي واجعلي العطـــــــــــف يَسل من نظارتكْ

واغمزينـــي ، فلقد طـــــــــــا ل انتظـــاري غمـــــزاتكْ

وابســـــــــــمي لي يا حـــيا تـــي فالمنى في بســماتكْ

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نظرة معجمية دلالية :

إن الناظر إلى ديوان عبد الرحيم يرى أن مفرداته تدور في حقول محددة، فتتكرر حينا وتترادف أحيانا، لكن اللافت للنظر أن أكثر حقول معجمه تكرارا هو حقل التوجع والألم من مثل :(المضيم – أذى – هانوا – تصبرنا –حسرتا – تعس – الدمع – الكبود –أسى – مأتم– فقيد – للمناحات – يتمتنا – لوعة– أذابت – قلب – ميتة – دمهم)،مثل [1] :

شكوى وتحلو للمضيمِ شَكاتُهُ عند الأمير وأنْ تَرقْرَقَ أدمُعُهْ

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 تعلو ويشحذ همته ويستنهض العرب والمسلمين لقتال العدو ولإرجاع 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 [2]:

وإذا به أمـــرٌ نبيّتُه لـــــهم تحت الأسنّة والقَنا والسمهرِي

وهذه تختلط بفكرة تقريع العدو والنيل منه سواء كان بالكلام أو بالفعال من مثل: (أوكع – آبق – أفاق – شريد – أسافل – العادي – خائن – غادر) ، مثل[3] :

حرمٌ يباحُ لكلِّ أوكعَ آبــقٍ ولكل أفّـــــــاقٍ شريدٍ أربعُه

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 – تعاويذ – مكر السوء –كيد الحسود – شهيدا – قبسا)، كقوله[4] :

شرعة علّمَنَاهَا المُصطفى ليتنا نمشي على الشرعة إثرهْ

(وأعدّوا ...) لم يقلها ربكم عبثا فلتحسنوا في الذكر نظرهْ

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٦٧.
[2] **المصدر نفسه** ، ٥٤
[3] **المصدر نفسه** ، ٦٧
[4] **المصدر نفسه** ، ١٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 أنشأه 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 فتهدأ نفسه المضطربة وتقرَّ 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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني : التكرار الخارجي

القافية والروي :

القافية هي عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها[١]. ويعد الرويُّ 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 سينيّة ولاميّة ونونيّة ...[٢]

إن الإيقاع الذي تحققه القافية مرجعه إلى أمور أربعة : الجانب الصوتي، والصرفي، والتركيبي والدلالي، أما صوتيا؛ فلأنها تلتزم تكرير عدد من الأصوات في نهاية الأبيات فتضبطها، وصرفيا؛ لأن الشاعر أحيانا يلتزم صيغة صرفية واحدة في منطقة القافية، وقد ينوع بالصيغ أحيانا أخرى فيحصل التنويع في الإيقاع، وأما التركيبي؛ فالقافية فيه تشابك مع ما يجاورها من البيت بالتشابه والاختلاف والتنويع يؤثر بدوره على الإيقاع، وأما الدلالي؛ فيتمثل في المعنى الذي تحققه القافية للبيت وللقصيدة [٣].

وقد تناول التراث النقدي صورة القافية بوصفها معيارا نقديا مهما في الحكم على جودة التكرار"القافية هي العلامة الأكثر إثباتا لظاهرة التكرار كونها تتكرر في نهاية كل بيت، وهي الباعث للإحساس بالنغم والطرب عند سماع الشعر، فضلا على أن تكرارها هو الخاصية المميزة للشعر"[٤]. وإن حروف القوافي قد لا تنطبق بالضرورة مع الموضوع "فالقول بأن القاف تجود في الشدة والحرب، والدال 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، ورنتها 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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 رويا عشرون حرفا .أما الحروف التي لم تأت رويا فهي : (الخاء ، والذال ، والشين ، والصاد ، والضاد ، والطاء ، والظاء ، والغين ، والواو ، والياء). وهذه الحروف قل استعمالها في الشعر عموما لأنها ثقيلة تفتقر إلى العذوبة ، يضاف إليها حرفا الثاء والزاي.

أكثر القوافي ورودا 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 نوعا من النغم والإيقاع المؤثر عاطفيا في النفس .

أما التاء فتكررت ثماني مرات ، على أن أربعة منها سبقت بحرف مد ،وهذا أمر قد استساغه الشعراء قديما وكثر عندهم .[٢]والكاف ثلاث عشرة مرة ، سبعة منها التزم قبلها حرفا 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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يلزم ، وستة منها مسبوقة بحرف الألف أو الياء أي مردوفة. وهذا مما يحسب له، إذ إنها في الحالتين 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 الورود 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 رويا 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% ومرده إلى أن "هذه القافية تصلح للغناء لما فيها من التئام 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 الردف، لأن رويه محرك . ويظهر عنده الضعف الموسيقي عندما يغير في القصيدة الواحدة حرف الردف 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 رويٍّ؛ ينبئ أن تكون قافية آخر البيت بحسبه فيأتي بخلافه"[٧]، كقوله في قصيدة بعنوان (سياستنا تسالٍ) [٨]:

---

[١] ينظر : أنيس إبراهيم ، **موسيقى الشعر** ، ٢٤٩
[٢] **المصدر نفسه** ، ٢٥٠
[٣] **المصدر نفسه** ، ٢٥٢
[٤] ينظر : مناع هاشم ، **الشافي في العروض والقوافي** ، 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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقالوا : قادةٌ خَلَقوا شُعـــوبا ولو عَكسوا لكان الأمر أولى

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

تنوعت القوافي عنده داخل القصيدة لغاية غنائية واضحة، لكنه قلل من استعمالها ، فجاء المربع 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 جميعا في فكرة أن الشاعر قد ألتزم 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 نتفة ومقطوعة فيه من الإيحاء الكثير، فضلا عن التزامه بأكثر من قصيدة في غير هذا العنوان.

"والالتزام سمة شعرية ولدت مع الشعر ، وسايرته في جميع عصوره ، ولا يمكن أن يخلو منه شعر شاعر ، بل قل أن تخلو قصيدة أو مقطوعة من اللزوم ، ما دمنا نقنع 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 مذهبا ، وأبعدها مسلكا" .[٥] وهذا بشهادة الشاعر نفسه[٦] :

وليس أعزُّ صَوْغاً من قوافٍ معانيهنَّ تُفتعل افتـــــــعالا

[١] التونجي محمد ، **المعجم المفصل في الأدب**،٧٣٦/٢.
[٢] السبكي بهاء الدين ، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح** ، ٢ / ٣٠٧.
[٣] ابن الأثير ، **المثل السائر** ،١/ ٢٨١ .
[٤] الجندي ، علي ، **البلاغة الغنية** ، ١٦ .
[٥] الجندي ، علي ، **البلاغة الغنية** ، ١٧ . و ابن الأثير ضياء الدين ، **المثل السائر** ،١/ ٢٨١
[٦] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٤٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 اللزوم "إنما يرفده في ذلك كثرة محفوظه 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 التنويه 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 وترويحا 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 بالغالب 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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

تعددت بحور الشعر التي استعملها عبد الرحيم في نظم قصائده، وأكثر بحر طرقه تاما أو مجزوءا 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 تنادي 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 الوطنيات وقصائد الثورة، والهجاء، والاجتماعيات، والوصف، والغزل، والرثاء، 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 والنَفَس، فهم أن الشاعر حزين، كما هو الحال في قصيدة (كان غازي). "وإننا نلاحظ ذلك جيدا في سلوك الناس وتصرفاتهم . فإذا انفعل 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، ويطيل في بعض المقاطع ليبين 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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد شغل شعر عبد الرحيم محمود ألفا وتسعمائة وأربعة وستين بيتا، موزعة على تسع وتسعين قصيدة ومقطوعة ونتفة، بلغ مجموع القصائد(٦٣) ومجموع المقطوعات(٣٣) ومجموع النتف(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 مجزوءا 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	الهزج	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 مجزوءة أو مشطورة ونظم عليه في الفرح والنقمة والحزن. وأما الثاني " فهو ألين 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 مجزوءة – ولو أنه أكثر من التشطير والتجزيء– يعادل أكثر من ثلثي الديوان يُفهم أنه يميل إلى البحور سداسية

[١] ينظر : البستاني ، سليمان ، **الإلياذة** ، ٨٣،٨٤ .
[٢] **المصدر نفسه** ، ٨٣
[٣] **المصدر نفسه** ، ٨٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التفعيلة 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 أصلح 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 الآخرى من حيث الحذف والخبن والنبر 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 لينا ولكنه أكثر سهولة وأقرب انسجاما، وإذا جاد نظمه رأيته سهلا ممتنعا؛ 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 يجود

[١] ينظر : البستاني ، سليمان ، **الإلياذة** ، ٨٤
[٢] إسماعيل ، عز الدين ، **التفسير النفسي للأدب** ،٥٢.
[٣] البستاني ، سليمان ، **الإلياذة** ، ٨٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 لهذين 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 الوتد المفروق، مثل (الخفيف والمجتث)، وأكثر من البحور التي تحوتي الوتد المجموع:(الكامل والوافر والرمل وغيرها). والوتد المفروق يؤدي إلى هبوط إيقاع التفيعلة 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 :(السريع 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 وتكرر 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] القصائد المبنية على أكثر من بحر هي على الترتيب: ٥٦، ٨٣، ٨٥، ١١٠، ١٥٧، ١٦٥،١٦٠، ١٧٦، ١٩٣.

[٥] ينظر : بحراوي ، سيد ، **موسيقى الشعر عند شعراء أبولو** ، ٣٦.

[٦] ينظر : **المصدر نفسه** ، ٣٦

[٧] ينظر : محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٢٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني : بواعث التكرار

المبحث الأول : الباعث النفسي

المبحث الثاني : الباعث الإيحائي

المبحث الثالث : الباعث الإيقاعي

- التوازي
- التصريع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 صوره انبعاثٌ وجدانيٌ يفيض على السامع حرارة يتحرك لها قلبه[1]، أما إذا خلا من الدافع الوجداني؛ كان صورة باردة تفقد نبض الحياة، لذا؛ فهو مرتبط بالمثير 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 إضـــافة إلى دلالتها وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات[2].

إن الأدب على نحو عام والشعر على نحو خاص؛ يرتبط كل واحد منهما بدافع نفسي يستحث صاحبه على إخراجه، وهذا البعد النفسي أكبر من أن يحصر بما قدمه لنا كتاب معددون، مثل محمد النويهي، ومحمد خلف الله أحمد، والعقاد، وطه حسين، ومصطفى سويف، وآخرون؛ لأن ارتباط الشعر يقع على النفس ومكنوناتها 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 تتكشف خفايا نفسية متعلقة بهما. من هنا كان العامل النفسي له الدور الأكبر في بروز ظاهرة التكرار عند عبد الرحيم محمود.

[1] ينظر :شريتح ، عصام ، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل** ، ٩
[2] ينظر : عبيد ، محمد صابر ، **القصيدة العربية الحديثة " حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات** " ٢٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 وبعدا إضافياً، ولدراسة كفاءة الحروف ومدى توفقها في إصابة المعنى وتكثيف الدلالة؛ قام النقاد القدامي بتتبع توافق الحروف في النص بدراسة التماثل بين الحروف والتجانس والإبدال، أو التنافر في تراصفها. وبالرغم من هذا فلا بد من علاقة تربط الدلالة النصية بالتكرار الصوتي، يقول الشاعر[٢]:

إنّا بأيدينـــــا جَرحْنا قلبَنا وبـــــنا 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 يأتِ عبثا من جهة، ولم يأتِ 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 موسيقا 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 قالته 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 دونا عن حروف اللين الأخرى أو

[١] السيد ، عزالدين 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 الانبثاقة الشعرية الأولى ، جيل الرواد والستينات** ،٢٤
[٥] **قضايا الشعر المعاصر** ،٢٤٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 مَـــــريرٌ وِرْدُهُ 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."فعند 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]. وتكرار 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 الوضوح يعد سمة دارجة تلقي بظلالها على الديوان كله. يقول[٥]:

وقدّموا[٦]الأموالَ لا كلاما أمامَه، ما قيمةُ الأموالِ !!!

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 لئلا 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 أصـــــحاب النفوذ والأموال. وصفة الوضوح 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 (وقدَّموا) 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 هندام ولا بقطع الأرقب الحوالي . فالنصيحة تقتضي إرشادا بطلب أو ما شابه ، لا الإخبار ، ثم إن المعنى يؤيده فتقديم الأموال والمجاهدة تكون للقوم الذين خاطبهم الشاعر في الخاتمة .
[٧] ينظر : أنيس إبراهيم ، **الأصوات اللغوية** ، ٦٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تنســـــجم مـع شخصـية الشـاعر، فيقول أنـه يتفق مـع عمـر فـروخ بـأن الفلاسفة والأدبـاء لا يواربـون ولا يلتـوون بأحكـامهم فيقولـون للكـاذب: كـاذب، ولا يلطفـون مـن ذلـك. فـالحق لا يسـتحيا منـه، ولا رقـة مـع المخطئ، ولا التواء ولا مداهنة [١].

يرتبط التكرار بمثير نفسي وغاية نفسية في بطن الشاعر، فهو في أعلى صوره 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 فنٌ 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 رِيعَ يا ذُخْرَ الحِمى وغدا بعدك مَنقوصَ الحُدودِ

فقد رأى أن بموت 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 بضياع 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 الأمـــتا يَتَمْـــــتَنَـــا يا أبا كـــل فتاة ووليـــــــدِ

وا حبيب الأمتا قد أصبح العيـ ـــشُ من بعدك لي جِدٌّ نكيدِ

لوجدنا إلحاح الشاعر على هذه العبارة يدل على حرقة الحزن والشوق والشفقة على من تركهم بعده، فالبيت الأول فيه رنّة 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** . ص٨٩،٩٠
[٣] **المصدر نفسه**. ٢٧٧
[٤] محمود، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٥ .
[٥] ابن رشيق ، **العمدة في صناعة الشعر ونقده** ، ٦١/٢
[٦] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٥ ، ٤٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بها الوزن العروضي"[1]. فحروف المد صورت مشهد الأسى والحزن والأنين تصويرا صادقا فيه حياة، وبالرغم من هذا الشعور الدفّاق إلا أن الشاعر بشخصيته متزنٌ وهادئٌ، حتى إن انفعاله وثورته يأتيان رد فعل على شيء يراه خطأ.

وقد يمتد التكرار فيتعدى مساحة البيت الواحد أو البيتين ليكون تكراراً عمودياً ممتداً يتغلل في صلب القصيدة فيقسّم المكرر على أكثر من بيت، كقوله في قصيدة (حفي اللسان) [2]:

فإذا نجومُ السّـعد في آفاقـــنا تبـــــدو وجُرحُ قلوبـنا يَلتَامُ

فإذا تَشكَّى النيلُ من آلامِـــــه شـــــقت مرائر دجلة الآلامُ

وإذا تنادى المغرب الأقصى لدى جُلّى، استجابت للنداء الشـامُ

وإذا مُحِبُّك قال لوماً فاستـــمعْ لومُ المـــحبِّ صبابةٌ وغـَرامُ

فإذا المنابر صاخباتٌ حفّـــلٌ يـرغي بها التهويش والإيـــهامُ

وإذا الضـلال له، هناك سرادق مضروبة، عبدت بها الأصنامُ

فإذا برمتَ، فأنت عـــبدٌ آبقٌ وإذا نقـدتَ فـجاهلٌ هـــدّامُ

وإذا انطلى الكَلِمُ المُـنمق بيننا معناه، أنْ ليـست لنا أفهـامُ

وإذا أعنّـا راعيـــــاً ذا قسوةٍ فـيما يريد، فنحـنُ والأغـنامُ

وإذا حسبتَ عدوّ روحكَ صاحباً عـــثرَ الـجدودُ وزلت الأقدامُ

وإذا زعمتَ طبيبَ سقمك سمّـهُ عزمتْ بـك الأدواء والأسـقامُ

وإذا فهمتَ فلن تضام وإنـــما غرٌّ يلهـّى بالكِذابِ يُضـــامُ

وإذا يضلُّ السعي، أنت معاتبٌ وإذا يسـوء الغيـبُ أنت تلامُ

[1] قطب سيد ، **النقد الأدبي مناهجه وأصوله** ،٦٩ .
[2] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤١-٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

وهو في أغلب الأبيات يعطي حكما 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 ولّد انسجاماً دلالياً وإيقاعياً بين الشرط والجواب، وحمل في طياته أبعاداً إيحائية، تنسجم والموقف الذي يعيشه الشاعر، فتكرار "إذا" فتح باب الصراع بين جانبين 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 كثرته. 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 قلَّ في المواضيع الاجتماعية والوجدانية؛ كالغزل إذ إن مجموع القصائد التي خلت من التكرار سبع عشرة قصيدة معظمها من النتف والقِطَع. 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 ،**خزانة الأدب وغاية الأرب** ،٣٦٤/١. وينظر : ينظر المدني ابن معصوم ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٣٥٦/٤.

[٣] الحموي : **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٣٦٥/١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 وأشد التحاما كان أدخل في الفصاحة "[1].

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 "[2]ومجموعها أربع عشرة مقطوعة بين نتفة وقطعة وقصيدة، وهذا التكرار نتاج فطرة وانفعال نفسي تركه اسم سلمى في نفسه ما لم تفعله الأعلام المؤنثة الأخرى يقول [3]:

(سلمى) ارحـميني وارفقـــــي فأنا القـــتيل، دخيلُ ربّكْ

(سلمى) أُســـــرتُ فأحـــسني وأري الأســير حنان قلبكْ

للوهلة 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 جرحت 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 تخيّلاً. 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

[1] الرازي ، **نهاية الإيجاز** ، ١١٠
[2] . محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، مناسبة القصيدة (١٦١)
[3] **نفسه** ، ١٩٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العقيدة "[1]. ولا عجب أن نرى اقتباساته وتناصاته القرآنية تتوزع بكثرة على قصائده، وهل غير الدين والشهادة ما دفعه إلى القتال والخروج مطاردا 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 يضحي أحيانا بسعادته في سبيل جعل الحياة محببة إلى الإنسان العادي[2]. "والإنسان الكبير الروح والقلب يتعبه قلبه وروحه، لأنهما يحملان شقاء الآخرين وآلامهم، ويحملان معهما كل أثقال الآخرين وهمومهم وفواجعهم ومآسيهم[3]"، وهكذا كان عبد الرحيم، كيف لا وهو القائل [4]:

روحي عبء مثقل عاتقي أيان ألقي العبء عن عاتقي

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

قد يكرر الشاعر الحرف والكلمة معاً كما فعل في قصيدة (كتاب لا يفيه المدح) ليبين الحال قبل قدوم القرآن وبعده، ثم يبين حال أهله عندما فرطوا فيه، فيقول[5]:

قضى في الأرض بطشٌ واعتسافٌ وحكّـــــمَ في أمورِ الخَلق جَهلُ

وضَاع الحقُّ في الدنيا فَـــــروحٌ تُسل بريـــــــئةً ودم يطـــــلُ

وسار الناس في صحراء شـــــرٍّ وتاهوا في المَســـــير وما استدلوا

ودارت أعين الضّلال حـــــيرى على نجـــــم به أمل يطـــــلُ

وهل محمد معه كتـــــــــاب فيا للـــــنور من نـــــور يهـلُ

وطب الآي فاندملت جـــــراح بغير الآي ليس لهن دمـــــــــل

[1] قمحية جابر، **الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم** ، ٧٩
[2] ينظر : اسماعيل ، عز الدين ، **التفسير النفسي للأدب** ،٣٨ .
[3] الناعوري عيسى ، **الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود " كان استشهاده أروع قصائده"** ٥٧ .
[4] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٩٨
[5] **المصدر نفسه** ، ١٣٧،١٣٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأشربت النفوسُ تقىً وكـــــانت هواها قـــــــــبله بغيٌ وبُطـــــلُ

وحقّ الحقُّ في شاء وذئـــــــب ورفرف في ســـماء الأرض عدلُ

وسادوا الناس ما شدوا عليـــهم ولا تـــاهوا بـــــعزّتهم ودلـّــــوا

وكانوا المورد الصافي لعطشـى لهـــــــم من عذبه نَـهلٌ وعَـــلٌ

وجاؤوا بالروائع من عقـــــول وبالآيات ليس لهن مـــــــــــثلُ

فجاء وراءهم نســـــل أضاعوا جنـــــــــى أتعابهم فلبئس نسلُ

وهانوا لا تعز لهم قـــــــناة على الأعـــداء فانكـــسروا وغـلوا

وناموا لا تفيقهم خـــطـــوب ولا نبأ الجـــــــلاد المضمئـــــلُ

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 ويتفجع 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[1]) كلازمة في نهاية كل مقطع من القصيدة. والملاحظ أن التكرار الأفقي في الأبيات جاء مدعماً للنص وللفكرة العامة للقصيدة التي تتلخص حول سبب ترك الشاعر لمحبوبته في إطار حواري بين الشاعر

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ،١٦٥، ١٦٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومحبوبته. ولكن تركه لها في قصيدة (راح الذي بيننا[1]) يبدو أشد وأقسى. فهذه اللازمة البعدية تختزل القصيدة كلها فيها، أذكر منها جزءا [2]:

روحي فقد راح الذي بـــينـــنا كالـــبارح السالف ما إن يعـــودْ

روحي ولا تأسي على حـــالتي وانســـي مواثيقي وخوني العهـــودْ

لا تحملي من ذكر عهد الهوى إن الهـــوى صعب وحمل يـــؤودْ

روحي فقد راح الذي بـــينـــنا

دمعي الذي أذللتِ، كفـكفتُه أواه كم أذللـــت لـــي من دمـــوعْ

وجرح هذا الـــــقلب، لملمته وأُطـــفئ المحرَقُ بـــين الضـــلوعْ

وعقلي الهـــــائمُ، أرجعـــتُه ولم أكن آملُ منـــه الرجـــــوعْ

روحي فقد راح الذي بـــينـــنا

روحي فما الإشراك من مذهبي ولستُ أرضى في حبيبي الشريك

أنا أنـــــانيٌّ، ولم أرضَ أن أرى على قلبك غـــــيري شريكْ

أبوك لو أولـــــــيتِه نظـــرةً كرهتْ دنـــياي ودنـــــيا أبيكْ

روحي فقد راح الذي بـــينـــنا

روحي –شبابي– أنت أيأسته من أمـــــل زاك رجاه الشبابْ

لا تذكري الماشي ماذا بـــــه هل ذقت في حبيك إلا العذابْ

كتاب ماضـــــيكِ مأسىً كلُّه لا تقرأي منه بل اطوي الكتابْ

روحي فقد راح الذي بـــينـــنا

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٦٠، ١٦١ .
[2] **المصدر نفسه**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يلخص عبد الرحيم محمود موقفه من المحبوبة بكـلمة واحدة (روحي)، فهو يطلب منها تركه؛ لأنها لم تكن أهلاً لحبه، وها هو يطـوي 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 شـعورية وصلت حد الاكتفاء من هذه المـحبوبة، وإن تكراره للفكرة الرئيسة في نهاية كل مقطع (روحي فقد راح الذي بيننا) تؤكد المعنى الجديد في كل مقطع الذي يصب في الفكرة الرئيسة. فضلاً عن أن الجملة نفسها تحمل تكرارا بين فعل الأمر والفـعل الماضي، فالحب راح ومضى ولذلك يرى أن عليها أن تروح وتمضي مثله فكلاهما سـيغدو ذكرى فقط. وقد يلجأ الشـاعر إلى تكرار شطر البيت ليختم قصيدته بما بدأ به وهـو النموذج الذي تأتي فيه النهاية مـطابقة للبداية، كقوله[1]:

نجم السعود وفي جبينك مطلعه أنّى توجه ركـب عزك يتبعه

...

سر يا أمير ورافقتك سـلامة نجم السعود وفي جبينك مطلعه

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 وإني عندليبه إلا أنها ختمت بالبيت الذي استهلت به الذي يقول [2]:

روض وإنـي عـندليبه يوحـي إلى روحـي رطيبهْ

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 [3].

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ،٦٦،٦٧.
[2] **المصدر نفسه** ، ٦٨،٧١
[3] العسكري ، أبو هلال ، **الصناعتين** ، ٤٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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)، وأحيانا أخرى تغيب بعد مقطع أو آخر في قصيدة ثانية، كما هو الحال في قصيدة (كان غازي)، وأنشودة (التجديف)، ونراها مرة بتصرف، كما هي في قصيدة (تبسم)، وأخرى تتكرر وسط المقطع، كما في قصيدة (مخلوقة أنت فلا تتكبري). مع معرفة أن اللازمة قد خلعت على القصيدة عنوانا لها في كل قصائده باستثناء واحدة، أمكن القول بأن القصائد التي لجأ فيها إلى تكرار اللازمة قد بنيت على اللازمة فكانت أساساً في نظمها انبثقت عنها الأفكار وتداعت منها الصور ونشأت بفضلها الألفاظ.

والشـــاعر، كما ذكرنا آنفا هو شاعر إباء وحق، لا يرضى أن يسوم الأذى ولا أن يصطبر على حاسد. يـــقول[1]:

فكيف اصطباري لكيد الحـــسود وكيف احتمالي لســوْم الأذى

أخوفا ،وعندي تهون الحـــــياة وذلا وإنـــــــي لرب الإبـــا

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، فهنالك 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 الفتي حين نظم قصيدته الذي ناهز الخامسة والثلاثين وقتها قد ساعد في امتلائه بالإباء والكبرياء، فالشاب الفتي 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 اكفهرّت أوجه الليالي) التي أنشأها بمناسبة ذكرى الهجرة النبوية، أول ما نلاحظ عليها طولها؛ فقد بلغ عدد أبياتها

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٣٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 يفيه المدح)التي يصف بها القرآن الكريم يقول[1]:

كتاب لا يفيه المدح قول وذكـــــــــر من قوافينا أجلُّ

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[2]:

هو القرآن ليس يفيه قول جليـــــــل من قوافينا أجلُّ

فهذا التكرار[3] 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 نكّر الشاعر الكتاب في المطلع ليترك مجالا 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 مطابقا تماما 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"[4].

وتكرار الشاعر كلمة أو عبارة تحمل عنوان القصيدة تشكل حركة دائرية في سياقها الممتد تفرداً 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

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٣٧.
[2] **المصدر نفسه** ، ١٣٩
[3] التكرار الذي يكرر فيه الشاعر جملة شعرية أو أكثر في المقدمة والخاتمة يسمى (الدائري) . ينظر :عبيد محمد صابر ،**القصيدة العربية الحديثة ، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى "جيل الرواد والستينات "**، ٢١٩ .
[4] عبيد ،محمد صابر ،**القصيدة العربية الحديثة ، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى "جيل الرواد والستينات "**، ٢١٩،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 ومتزنة، 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 نهارا دون خفية أو تسلل كما ذهب، وكانت بريطانيا قد أغمضت عينيها عن مقاومي فلسطين لتتشغل بحربها 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** ، ٧٣،٧٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني: الباعث الإيحائي

يشمل هذا النوع في مضمونه العام؛ التكرار القائم على الرمز والإيحاء والمحاكاة، فالتكرار في القصيدة الحديثة عموما أخذ ينحو منحى جديدا مخالفا لما كان عليه في السابق، فالشعراء المحدثون يتخذون من التكرار ستارا 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 تعقيدا 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 ليؤكده 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 مهما في خلق بيئة إيحائية تترك انفعالاً عميقا 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]:

إنني أنت وإن فـــــــــرقني يا حبيبي عنك تصريــف الزمنْ
نحن روح واحدٌ فاعــلم وإن سكـــــــــن الروح بأشتات البدنْ
أنا لن أنساك، والحب الذي ألف القلبين، لـــــن أنساك، لنْ
من سوانا مخلص فــي حبه من سوانا، شأنه الإخلاص ،منْ؟

جاءت القافية هنا نونية، وحرف النون صوت مجهور تكرر في هذه النتفة من الأبيات خمـــــــــسا وعشرين مرة من أصل مائة وستة وأربعين حرفا مكونا 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 مقيّدة، 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 الحداثة** ، ١٠٩ .
[٤] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ،١٨٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التوتر، وهذا يوافق حالة الشاعر المضطربة بسبب البعد عمن 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 تكرار ضمير المخاطب في قصيدة (حجر في كثبان رمل) تنبع من حاجته لشيء يبث له ما يشعر به ولا سيما إذا عرفنا أنه قالها عندما كان طريداً ووحيداً في الصحراء بين تدمر والعراق. عندها نظر فرأى حجرا فأسند رأسه إليه وراح يفكر فيه ويؤكد أنه هو الذي دله على الطريق وهداه، يقول[1]:

فيما انفرادك لا أنيـــــ ـــــس تراه فـــي القفر المخيفِ

وصبرت للهوج اللـــوا فح في الضحا، صبر الأنوفِ

أرضيت بالصحراء عن ظـــــــــــل المنمقة العريفِ

ورأيت وحدة راهـــــب فيـــــــــــها وعزلة فيلسوفِ

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"[2].

وبتجاوز الضمير إلى الاسم الظاهر فلعل أبرز لفظ موح في القصيدة هو لفظ الصحراء، فالصحراء عنده ملجأ أمان ومكان لتصفية الذهن وتجميع القوى قبل الانطلاق تأسيا بالرسول محمد ﷺ، فمن جديب الصحراء يوفي الخصب[3]، ومن صميمها انطلق النور[4]، ومن الصحراء أتى البلسم والشفاء والإعجاز[5]،

---

[1] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٩٩.
[2] خالد علي مصطفى ، الشعر الفلسطيني الحديث ،٤٥. نقلا عن قمحية جابر ، **الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم** ، ٧٢
[3] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٧
[4] **المصدر نفسه** ، ٤٨
[5] **المصدر نفسه** ، ١٢٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي المهامه صوّة تهدي من ضلّ طريقه[1]. أما إذا اتخذت مسكنا فإنها تضر بصاحبها، وقد تصير صحراء ضلال أو صحراء شر إذا تاه الإنسان فيها عن طريق الخير والرشد الصحيح[2]. ومثل الصحراء في الألفاظ الموحية لفظ كنعان، كما في قوله[3] :

كنعان من زيتونه أهدى لها هذا البها سلمت يدا كنعـــــانِ

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 توحي بالتأصل والقدم في التاريخ الفلسطيني، بل تتعدى البعد الزمني وتتجاوزه إلى البعد الحضاري والوجودي وإثبات الهوية العربية أمام تهديد المحتل لفلسطين وأهلها. ولعل ابتداء البيت وانتهاءه بشكل دائري يوحي بمـــعنى 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 الغريبْ

ولعل الرثاء هنا يختلط بالأمل، فتكرار لفظ الغريب من جهة يوحي بالهجر والحرمان والحزن، ولكنه من جهة أخرى يوحي بحسن الختام والفوز بالجنـــة، 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 المـــهن وأصحاب الكفاح في لقمة العـــيش من ذوي الطبقة الاجتماعية الكادحة، وعبـــر عن انحيازه لهم في أكثر من مرة.

---

[1] يقول شاعرنا : وعلى المهامه صوّة تهدي ضلال الهائمِ .
والمهامه : المفازة الواسعة الملساء . ابن منظور ، **لسان العرب** . مادة (موم) . والصواب أن يقول الشاعر المؤماة أو الهومة أو الهؤماة للمفرد ، أو الموام أو الميام أو المواميِ للجمع . والصّوة : حجر يكون علامة في الطريق . ابن منظور ، **لسان العرب** . مادة (صوي).

[2] ينظر : محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ، ١٠٣ ، ١٣٧ .

[3] **المصدر نفسه** ،١٨٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد يتوزع الايحاء اللفظي؛ ليشمل قسما كبيرا من القصيدة، كما العيد بالنسبة إليه، فيرى الشاعر في العيد رمزا لغويا للدلالة على الحزن لا الفرح، كما في قصيدته بعنوان (أخاف من العيد)[1]:

وماذا هناك ؟؟ هناك جياعٌ لقد شب فيهم سُعار الجسدْ

وماذا هناك ؟؟ هناك العبيد يضجون تحت فتيل الصـفدْ

هناك الثكالـــى فكم والــد دهاه الزمان بـــثكل الـولد

هناك القلوب التي حطـمت على صخرة من جفاء وصدْ

هناك ، هناك الألى يرهبون غداً أن يجيء وأقـــرب بغدْ

هناك الدموع ، هناك الأنين هناك القنوط هناك الـكمدْ

ويقصد بالظرف (هناك) العيد، وهذا التكرار الذي استُهل بالظرف المتوزع نسقيا مرة وعشوائيا مرة أخرى ؛ قد ساعد في تأزم الموقف وتوتره لأقصى درجة، إذ يُظهر الشاعر لنا الجانب الآخر للعيد، فهو ثوب سعادة يلبسه الناس رياء وتصنعا 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.

يُحمّل الشاعر الظرف دلالة شعورية حزينة تتكاتف مع المقاطع الطويلة ومع المدود الأخرى في ألفاظ (جياع – العبيد – فتيل – الثكالى – دهاه – القلوب – الدموع – الأنين...) ، وتكرار (هناك) يوحي بالبعد، وقد تعمد البعد للدلالة على كرهه والرهبة منه والخوف من اقترابه، فالإنسان عموما يحاول الابتعاد عندما يشعر باقتراب ما يكره. ثم ينتقل الشاعر بعدها في القصيدة نفسها؛ ليصل إلى مرحلة الانفراج المشروط، فيقول[2]:

---

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١١٥ . الشاعر يمهد في المقطع السابق ببيت يذكر فيه النتيجة التي فصّلها الشاعر في الأبيات المذكورة فيقول :فصدّق إذا قلتُ لا فارحٌ بعيدٌ هناك ، ولا فارحهْ . ثم يذكر الأبيات المبدوءة بالظرف .

[2] **المصدر نفسه** ،١١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذا رقّ إحساسنا في الوجود وأضحت نفوس لنا شاعرهْ

إذا هدأت نـــــزوات الحياة الـتي في جـــــبلّتنا ثائرهْ

إذا ائتلفت في طريق المحبة أرواحـنا النـــــكرةُ النافرهْ

إذا ما صـــــهرنا قيود العبيد بنار من القـــــوة القاهرةْ

إذا الذئب عفّ وألقى الأمان على الشاة من فتكة غادرهْ

إذا ما نعـــــمنا بلقيا المنى وقرّت رغائبـــــنا الحائرهْ

إذا أُطعمتْ من لذيذ الكرى عيون على رغمها ساهرهْ

إذا نحن لم نذكر المحزنات بفقد الـــــتذكر والذاكرهْ

إذا كان هذا ، فثـــمة عيدٌ وتلك مظـــــاهره الساحرهْ

لقد بنى الشاعر مقطعه من هذه الأبيات كلها على أساس الشرط المتكرر تسع مرات على طول المقطع الأخير من القصيدة، ولكنْ في كل بيت كانت هناك فكرة فرعية جديدة تدعو للتغيير إلى الأحسن، وهذا ما أراده 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 التكثيف 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 بلقاء الأحبة، فتلتئم الـجراح فيه ويلتم الـــشمل، يقول [1]:

في العيد يذكـــــــــر كل ذي حـــــــــب ولا ينسى حبيبـــــــهْ

وأنا المحب أخـــــو العـــروبة تيـــــــــمت قلبي العـــــــــروبةْ

[1] محمود عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ص٧٨ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 وطنيّ قوميّ يتمثل في توحد العرب على المحبة والتعاون والوئام"[1]. 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[2]:

فراق هذا الناس عيـــــــدٌ فلا تجزع ... وذي الراحة بعد اللغوبْ

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 بالخمر عنده. فهو قد نظم الخمريات على سبيل التقليد وترسم خُطا 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 الأماني)[3]:

هاتِ اسقني كأســا لأنسى فـوق أرضك ما كيانِي

هاتِ اسقني حتى أحلـــق من سمائي في العنانِ

هاتِ اسقني واجعل كؤوس الـــــراح أفواه الحسانِ

هاتِ اسقني واحلل براحك عقدةً زمـــــتّ لسانِي

هاتِ اسقني كأسا لأغـرق فيه أثقلَ مـا أعانـــي

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

[1] قمحية ،جابر، **الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم** ، ١٤٤.
[2] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٩٧
[3] **المصدر نفسه** ،١٠١، ١٠٢

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقصودة هنا، بل يريد نشوة رؤية الحبيب ليشمل من عيونه ومن فمه، فالكأس يوحي إليه بالتقبيل، ويعزز هذا الطرح[1]:

أو فاسقنيها بالعيـــــون الموحياتِ لي المعانِـــي

يوحي إلي الكأس مـــــا يـــوحي فعــززني بثانِ

وقد يكرر الشاعر أسماء معينة في شعره ويحملها دلالات إيحائية يحمّلها عواطفه، فيخرجها من الإطار الضيق المحلي إلى نطاق أوسع وأشمل، كما يتضح لنا من قصيدة نون النسوة التي يقول فيها [2]:

يا نون يا حزيـــــــــن أهكـــــــذا تهـــــــونُ

يعلو عليـــــــك واو وأنـــــــتَ مِنْـــــه دونُ

ما ثورة الغـــــــواني عليـــــــك قُلْ يا نـــــونُ

فالقصيدة قالها ردا على مجموعة من النساء اللواتي طالبن بالمساواة مع الرجل، وكتب في مقدمتها النثرية 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[3] :

هل شاب منك شعــرٌ مَشيـــــــبُه يَشـــــــينُ

أو خـــــانَ منك مالا زمانـــــــــك الخـــــؤونُ

هل خُنتَ قدس عَـهدٍ لا عاش من يخـــــــــونُ

وظاهر الأمر أنه يخاطب النون ولكنه حقيقة يخاطب نفسه، فقد شاب شعره، وتمت خيانته، 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 قائلا[4]:

[1] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٠٣
[2] **المصدر نفسه** ، ١٦٢
[3] **المصدر نفسه** ، ١٦٢
[4] **المصدر نفسه** ، ١٦٢، ١٦٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ظننَّ فيك عيـــــــبا تعـــــــان لا تعينُ

إنَّ لـهنَّ كـــــــونا قوامـــــــه الظنونُ

إنَّ الظنونَ كـــــانت أكثرها ميـــــــــونُ

كم مِلْنَ نـــــحو قاسٍ وعِفْنَ من يليـــــــنُ

وكم وَصَلْنَ عَـــــــيّا وضاع من يُبـــــــينُ

وكم حَرَمْنَ حَـــــــقا قلبا به قمـــــــــينُ

يا نون أنـــــت أدرى مِنّيَ ما الدفيـــــــــنُ

إن تكرار المعاني في هذه الأبيات جاء لتأكيد فكرة واحدة، مفادها أن النساء عنده 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، فيقول[1] :

يا نـون في (عطفْنَ) ماذا حـــــــواهُ النونُ

كأنه خِضـــــــــمٌّ النقطـــــــةُ السفينُ

نايٌ له حنيـــــــــنٌ يا حبذا الحنـــــــــينُ

والـــــواو في (تفانَوْا) قد مسه جنـــــــــونُ

وقامَ فيه رُمْـــــــــحٌ قلبي به طَعـــــــــينُ

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** ، ١٦٣،١٦٤ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الباعث الفني(الإيقاعي)

إن الإيقاع يكاد يكون هدفا في ذاته، يتحقق أولا؛ ثم يتبعه الناتج الدلالي ثانيا، 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 ومتلقٍ، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي 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"[1].

ينبعث الإيقاع الصوتي في النصوص الشعرية من مصادر عدة، كالتكرار اللفظي، والقافية، وتناغم الكلمات ونبرها، وجرس الحروف وطبيعتها، إلا أن هنالك تماثلا فريدا يزيد الدلالة ويجعل من وجوده هدفا بحد ذاته وهذا التماثل أثبت ما يكون بالتراكيب أو النظم. ويظهر جليا من خلال التكرار المتوازي في التراكيب والجمل، 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[2].والنظم يعتمد على التوازي، فالوزن الخارجي يقوم على التوازي بين تفعيلات البحر، كما أن الموسيقا 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، موصولا ذلك كله بالجانب الآخر من النص، وهو الدلالة[3].

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

[1] عبد المطلب ، محمد ، **بناء الأسلوبية في شعر الحداثة** ، ١٢٥ .
[2] الطيبي ، **التبيان في البيان** ٣٠٠ .
[3] ينظر : الذنيبات أحمد ، **التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي** ، ٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النص. فالتكرار أولا وأخيرا " 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"[1]. ومن بديع ما قاله في هذا الباب قصيدة (كتاب أضاء الظلمات) إذ يقول قاصدا القرآن[2]:

وصحّى النيامَ ، نيامَ القُلوبِ فقامَ الأذانُ ، وخَرَّ الصـــنَّمْ

وكانت لنا عِزةُ الـــمؤمنيـن فصِرنا العَبيدَ وصِرنا الخَدَمْ

وكنـا الأباةَ فلا نُحـــــتَذى فأين الإبـــاءُ وأين الشَمَمْ ؟

وخيرُ السِّلاحِ كلامُ الإلـــه فـــجلَّ الإله وعـــز الكَلِمْ

وقد كرر الأسلوب المبني على واو العطف وفاء السببية الواقعة جوابا عليه في القصيدة اثني عشرة مرة، ليدلل على توضيح العلاقة بين السبب والنتيجة. فالفكرة المختمرة 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 – خرّ – جلّ – عزّ)، والطباق في البيتين الأولين بين (صحّى والنيام – وقام وخر – كانت وصرنا) جعل من القصيدة بناء متناسقا ومتضاداً في الوقت نفسه. وقد امتدت واو العطف فتكررت تسعا 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 الموسيقا التي تبعث الطرب والتشوق، وهو من الثوابت الإيقاعية التي تبث الروح الغنائية في الشعر، فاللجوء إليه من قبل التكرار غرضه إثراء الفضاء وملء المكان[3].

[1] الملائكة نازك ،**قضايا الشعر المعاصر** . ٢٤٣.
[2] **المصدر نفسه** ،١٢٧،١٢٦ .
[3] ينظر :الحولي محمد ، **التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة** ، ٩٣ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 كَبُروا وإنّا مَعْشرٌ كُبْرٌ وفَوْقَ تكبُّرِ المُتَكَبِّرِ

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

ليس الباعث الإيقاعي ما يتناول التكرار الخارجي أو تكرار 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 الزماني 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 الموزانة فاعتدال دون تماثل للفواصل[٣].
يقول مقرّعا العدو[٤] :

وهل يُدْنُونَ مِنْ أمْرٍ قَصيّا وهلْ يُحْيونَ مِنْ مَجْدٍ مُبَادا

فيبدأ 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] البحراوي 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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 حَياةٌ تَسُرُّ الصَّديـــق وإمّا مَمَاتٌ يُغيظُ العِـــدى

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: ﴿وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ 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 خالدات لا تموت[٣]. ومثله يقول في وصف الساسة[٤]:

فإنْ تَرَ عَينُهُ شَرّا تَعَلَّى وإنْ تَرَ عَينُه خَيْراً 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 خيرا 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 تصريع 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 كالقرلّى ، إن رأى شـــرا تعلّى، وإن رأى خـــيرا 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 بنات 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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحسن نظمه. بيد أنه قد يأتي التوازي في البيت دون أن يكون هناك تقابل أو طباق، ولا أدل على التماثل من قوله[1]:

ولا تَجِمُوا إذا ارْبَدَّتْ سَمـــاءٌ ولا تَهـــنُوا إذا ثَـــارتْ بَوادِي

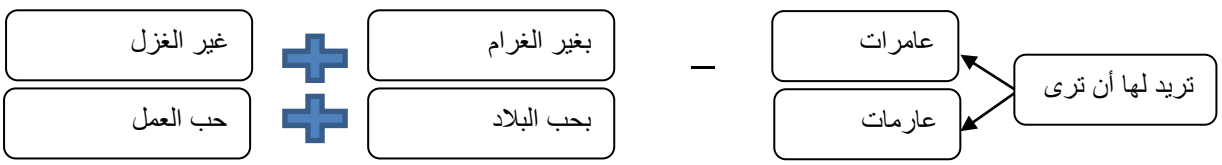
يبدأ الشطر بلا الناهية الموجهة للمناضلين من أبناء وطنه، والمعنى واحد بين الشطرين وهو عدم الحزن إذا اضيق عليهم الحال، وما زاد من وضوح صفة الإيقاع في البيت – إضافة إلى توافق التركيب في الشرط– هو التوافق في الصيغ (لا تجموا / إذا اربدت / سماء)، وبين (لا تهنوا / إذا ثارت / بوادي)، فتكرار الوحدة اللغوية في الصدر والعجز أوجد إيقاعا موسيقيا متناسقا. إذ بدأ الشطر بلا الناهية – الموجهة للمناضلين من أبناء وطنه – وقد قدّمه على أداة الشرط وفعلها وذلك لرفع معنوياتهم، وكرر الأسلوب نفسه في الشطر الثاني بتقدم جواب الشرط على أداة الشرط وفعلها. وما أشبه هذا الترتيب في التكرار بقوله في وصف القرآن الكريم [2]:

خصيبُ النَّثْرِ ، إنْ بَاراهُ حَدْبٌ وبَحْرُ الشّعْرِ ، إنْ جَاراهُ ضَحْلُ

وقد أبرز فكرة تفرد القرآن على غيره من الكلام بأسلوب شرطي جميل، واستوفى فيه المعنى بشكل رائق، 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 تُـــرى عامراتٍ بغـــيرِ الغرامِ وغير الـــغزلْ

تريد لها أن تُـــرى عارمات بحـــبِ البلادِ وحُبِّ العَمَلْ



[1] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٠
[2] **المصدر نفسه** ، ١٣٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالنغمة الموسيقية النابعة من التماثل المكاني بين الأقسام في كل بيت أضاف موسيقية تكررت في التقسيم، فزاد من وضوح التقسيم تكرار البداية من جهة؛ والجناس المقلوب في عروض البيتين من جهة أخرى، وتقسيم التساوي في عجزي 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 الحبائب[١]:

حَيِّ الظّباءَ الباديات كَواكِبَا المورثاتِ العاشقينَ مَصائِبَا

المحرقاتِ بنارهنَّ قلوبَنا والآخذاتِ من اللحاظِ قواضبَا

والسارقاتِ مِن الرياضِ لذَاتها ورضابَها وشذا الورودِ الساكبَا

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 – مصائبا – قلوبنا – اللحاظ – قواضبا – الورود)، ولعل هذا التكرار النسقي بين أسماء الفاعلين والجموع قد وضح 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 الزّمانِ خَبايا الكِفانْ فيا للزمانِ ومَا قد خَبَا

[١] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ،١٦٧.
[٢] العسكري أبو هلال ، **الصناعتين** ، ٣٧٥.
[٣] ينظر : الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٤٠٩/٢
[٤] الرازي ، **نهاية الإيجاز** ، ٣٥ .
[٥] ابن سنان : **سر الفصاحة** ، ١٩٠.
[٦] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ، ٧٦ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالترصيع نوع من أنواع التوازي والتوازن في الجمل القائم على تقابل موضعي بشكل منتظم ومتفق يجعله أكثر من غيره وقعا وتأثيرا[١]. وللترصيع وظيفة صوتية كبيرة لما فيه من تقسيم وتوازن وتماثل، فهذه القوانين تعمل كلها في الوقت ذاته من أجل راحة اللسان عند الأداء للفظ البيت، وزيادة الرنين في الكلام الفني، وإشباع النغم في الأذن[٢]، فوظيفته أن له في الإيقاع والوزن تأثيرا قويا، فتطرب النفس له وتنشد 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]:

فقرّتْ أعْينٌ ، وارتاحَ بـــالُ وطابت أَنْفُسٌ ، والتمَّ شـــمْلُ

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

- (قرت – طابت) ⟵ وزنها (فَعَلَتْ) وإعرابها (فعل ماضٍ)
- (أعين – أنفس) ⟵ وزنها (أَفْعُلٌ) وإعرابه (فاعل)
- (ارتاح – التم) ⟵ وزنها (افتعلَ) وإعرابها (فعل ماضٍ)
- (بال– شمل) ⟵ وزنها (فَعْلُ) 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 المنثور"[٧].هذا على وجهة السطر الشعري الواحد، ولكن لا يقتصر التوازي على السطر السطر بل قد يخرج من حدود البيت الواحد. يقول[٨]:

مِن الدّمِ خُطّـــوا رؤوس الجبالَ وهـــــامَ الرّوابـــي وكثبانَها

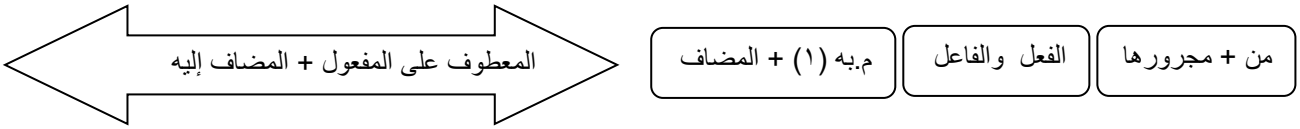
مِن العَرقِ العذب رَوُوا الســهولَ وروضَ البـــــلاد وبستانَـــها

---

[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 ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٢/ ٤٣١
[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 .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلاحظ أن التماثل يقع في كل بيت على النحو الآتي:



فالنغمة الموسيقية النابعة من التماثل المكاني بين الأقسام في كل بيت أضاف موسيقة 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]:

وتَهوي القيودُ وتَزكُو الجهودُ ويَقضِي الجَديدُ على الآفلِ

نلاحظ أنه قسّم البيت إلى ثلاثة أجزاء ثم أضاف إلى الفعل المضارع إلى كل قسم بما يناسبه، وصيّر أواخرها مسجوعة بحيث نجد الترصيع قد شمل معظم البيت، ونلاحظ أن الأجزاء الثلاثة المرصعة قد جاءت على وزن (فعولٌ فعولٌ). كما أن الأفعال المعتلة في كل جزء جاءت مضارعة للمفرد، والأسماء الثلاثة مسجوعة بالدال 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]:

يُحَاجينا أخو جُـــبْنٍ بقول ولوْ عَرَفَ الجَـــراءةَ لَمْ يُحَاجِ
يَخافُ فلا يُبينُ ونَحنُ قَوْمٌ إلى الجُرءَاءِ في حـــَقٍّ بحاجِ
فدعنا نَلهُ عَنك بِجِـــل قَيْدٍ وعالجْ أنْتَ خَرْبَصَة الأحاجِي

[١] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٩٤
[٢] ينظر :التكرار الخارجي ،٤٣
[٣] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد شكلت القافية هنا أساسا في نظم المقطوعة لما لعبت في دور مهم في تجسيد التوازي، وتوازيا شكله الجناس في حروف القافية (يحاج – بحاجِ – الأحاجي) إذ تدخل كلها في باب الجناس، فضلا عن الدور الذي لعبه حرف الردف (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 بترٍو فيعرف قافيته قبل أن يقرأها، وهذا الذي جوّز له أن يحذف لام الفعل في المطلع.

- **التصريع**

هناك دور إيقاعي آخر تلعبه القافية التي تكون في الضرب، ولكن بمشاركة نظيرتها في العروض، وهذا ما سماه الأقدمون بالتصريع. فالتصريع هو" استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية"[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 تمجه الأذواق والأسماع"[٤] ولا سيماإذا كان تكراره مفتعلا "فإذا تواتر وتكرر في القصيدة فليس ذلك مرضيا"[٥]. بيد أن ابن معصوم يرى أن الشاعر إذا صرع أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول فإن ذلك يكون من اقتداره وسعة تبحرّه[٦]. وقد أكثر شاعرنا من تصريع مطالع قصائده فبلغ عددها واحدا وأربعين من أصل تسع وتسعين، أي أن نسبة قصائدة المصرعة إلى المصمتة ما يقارب النصف. وقسم ابن الأثير التصريع إلى سبعة أنواع أو سبع مراتب، سيتناول البحث خمسة منها التي وردت عند عبد الرحيم وهي على الترتيب من حيث الجودة :

---

[١] ابن أبي إصبع : **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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- التصريع الكامل "وهو الذي يكون فيه كل مصراع في البيت مستقلا بنفسه في فهم معناه، وهو أعلى التصريع درجة "[1]، يقول [2]:

دعْ عـــنك رائعةَ الأغاني جَفَّتْ على شَفَتِي الأماني

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

- أن يكون المصراع الأول مستقلا بنفسه غير محتاج إلى الذي يلـــيه، فإذا جاء الذي يليه؛ جاء مرتبـطا به[3]، كقوله[4] :

عيدٌ بأحناءِ الصـــدور يُـــقامُ مِنْ وَحْيِهِ الأشْعارُ والأنْغامُ

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

- التصريع الناقص "وهو أن يكون المصراع الأول غير مستقل بنفسه ولا يفهم معناه إلا بالثاني، وليس بمرضي ولا حسن "[5]. يقول[6]:

يومُ مَجْدٍ فَاتَ مَا أجْمَلَ ذكرهْ! فيه لو نَفْطَنُ آياتٌ وعِبْرةْ

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.

- التصريع المكرر "وهو الذي يكون فيه التصريع في البيت بلفظة واحدة وسطا وقافية "[7]،ومثاله [8]:

شعبٌ تَمَرَّسَ بالصّـــعابِ[9] ولـــم تَنَلْ مِنْه الصّعابْ

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

---

[1] ابن الأثير ضياء الدين ، **المثل السائر** ،١/ ٢٥٩.
[2] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ، ١٠١/١٨٦/
[3] ابن الأثير ضياء الدين ، **المثل السائر** ،١/ ٢٥٩ .
[4] 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 /١٧٦/١٨١/١٩٥.
[5] ابن الأثير ضياء الدين ، **المثل السائر** ،١/ ٢٦٠
[6] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٤٠. ومثله ١٤٨/١٥١/ ١٦٢/١٦٧/١٧٢/١٧٨/١٩١/
[7] ابن الأثير ضياء الدين ، **المثل السائر** ،١/ ٢٦١.
[8] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٣٩ . ومثله ٥٩/١١٧/١٢٠/١٢١
[9] مذكور في الديوان الصعاب بكس الباء ، وهذا البيت مدور ، فأغلب الظن أن الضبط الصحيح بالتسكين لأنه أوقع بالأذن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

أإذا أنشدتُ يُوفِيك نشيــدي حقَّكَ الواجبَ يا خير شَهيدِ

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

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

ولمنْ تَعْزِفُ أزهارُ الرُّبَــا ويفوحُ العِطْرُ مِنْها عَجَبَــا

وكما أسلفنا فمن المستحسن ورود التصريع في مطالع القصائد .

إن التصريع 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، وتماثل 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 المطــلع واجهة القصيدة حتى إذا قرأ القارئ المطلع استحسنه 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 ٩٨/٥٤/

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

[٤] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة**، ١٤٨

[٥] ينظر : القرطاجني حازم ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، ٢٨٣ ،

[٦] **العمدة في صناعة الشعر ونقده** ، ٣٨٨/١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث : التجليات البلاغية للتكرار

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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 دلالته 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 طوْرا وتتشابه تارة.

وأرباب البديع اختلفوا في أقسام الجناس وأسمائها اختلافا كثيراً، واستيفاء ذلك هنا يفضي إلى الإطناب والإسهاب، وقد أفرده بالتأليف جماعة منهم الشيخ صفي الدين الحلي ألف فيه كتابا 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 قولا 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 واحدا والمعنى مختلفا"[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**،٣٢٨/١.
[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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التكرير بالمعنى العام، يختص بإعادة اللفظ مع اختلاف المعنى، وقد عدوه من المحسنات اللفظية "[1]. 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"[2]، أي هو: هو: "ما اتفق فيه اللفظان المتواردان في أربعة أشياء: نوع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها. مع اختلاف المعنى"[3].

وتفاوت القدامى في آرائهم حوله فالعسكري فطن له قائلاً: "هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألف الأصمعي كتاب الأجناس"[4]. بينما يرى ابن الأثير أن سبب تسميته بالتجنيس؛ لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وعلى هذا فإنه هو اللفظ المشترك[5]. ويزيد ابن معصوم في أن حد الجناس عنده هو تشابه الكلمتين في اللفظ وفائدته هي الميل إلى الإصغاء[6]. 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"[7].

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 وخطاً واختلافاً معنى من غير تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركاتهما شرط أن يكونا من اسمين أو فعلين[8]. "أي ما اتفق ركناه في الاسمية

---

[1] السيد ،عز الدين علي ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، ٢٠١.
[2] الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٧٤/١ .
[3] الطيبي ، **التبيان 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.
[4] **الصناعتين** ،٣٢١ .
[5] ينظر: **المثل السائر** ، ٢٦٢/١
[6] ينظر: **أنوار الربيع** ،١/ ٩٧ .
[7] الواسطي ، محمد ، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)** ،١٦٠ .
[8] ينظر: ابن معصوم ، **أنوار الربيع** ، ١ / ١٤٨ . وينظر: طبانة ، بدوي ، **معجم البلاغة العربية** ، ١٣٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أو الفعلية "[1]، مثل قوله [2]:

لعبـــةٌ تُهـــدَى لـــلعبـــةْ مِـــنْ فَـــتىً يَـــكتُمُ حُبَّـــهْ

فاللعبة الأولى هدية واللعبة الثانية هي محبوبته وشبهها باللعبة لجمالها. "وقد أفاد معنى التوسع في التعبير لما للتجنيس من احتواء للمعاني يسد عجزها الكمي"[3]، ومنها[4]:

وهلّ محمدٌ مـــعه كـــتاب فيا للـــــنورِ مِنْ نُورٍ يَهِلُّ

فقد اجتمع في البيت جناس التماثل بين النور الأول وهو القرآن والهدْي 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 ومعان متقاربة، فحين ذكر القرآن وذكر محمد تولد عنده داخليا معنى بيت كعب بن زهير [5] في مدح الرسول، أو تداعت له آية النور [6] في خاطره دون أن يشعر بذلك. ومنه قوله[7]:

ضحّوا له أرواحَهم رِخاصـــا مَنْ يَطلبِ الغالي ضَحّى الغَالي

فالغالي الأولى هي الحرية والغالي الثانية هي الروح. ولا يخفى ما في البيت من مخاتلة ومداعبة "ومخادعة أدبية تطرب له نفس القارئ وينشرح صدره سروراً به أكثر مما ينشر لغيره من الكلام الحرفي المتداول الذي يخلو من المفاجأة "[8]. "فتأكيد المعنى بالمخاتلة فيه ما فيه من اللطف والإبداع "[9]، نابع من من نشوة السامع بالحصول على ما لم يكن ينتظر.

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

---

[1] الواسطي ، محمد ، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)** ،١٥٣ .
[2] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٧٢
[3] الواسطي ، محمد ، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)** ،١٧٩
[4] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ، ١٣٧ .
[5] يقول كعب : إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سيوف الله مسلول .
[6] { نور على نور } **سورة النور** . آية ٣٥ .
[7] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ، ١٣٤ .
[8] الواسطي ، محمد ، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)** ،١٨٢
[9] السيد ، عزالدين علي ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، ٨٥ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التجنيس الناقص[1] (الجناس غير التام):

وهو أن يختلف في الهيئة دون الصورة [2]، أو بمعنى آخر أن يختل شرط من شروط الجناس التام. وأنواعه كثيرة ومتعددة أولها المحرف ، "وهو ما اختلفت فيه الحركة "[3]، كقوله[4]:

مَن لمْ يُصِـــبْهُ مِنّـــا مـــــــنِ أمرهنَّ هُونُ؟

فـ(من) الأولى استفهامية، و(مِن) 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 اتفاقهما في نوعها وترتيبها وهيئاتها"[5]، كقوله [6]:

ليتها لـــمَّا تـــقضَّتْ قدْ قضتْ فِيها حَـــياتي

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.

وهنالك 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 [7]. ومثاله قوله في عبير ابنة ابنة سيف الدين الكيلاني[8]:

سَليلةَ مَعْشَرٍ عَـــزُّوا وبـــزُّوا بتقوى صاحبيْ فَضْلٍ غزيرِ

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

---

[1] ينظر : الرازي ، **نهاية الإيجاز** ، ٢٨.
[2] الطيبي ، **التبيان في البيان** ٢٨٧
[3] السيد عز الدين علي ،**التكرير بين المثير والتأثير** ،٢٠٥
[4] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٦٣ .
[5] السيد، عز الدين علي ،**التكرير بين المثير والتأثير** ،٢٠٥. الواسطي ، محمد ، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)** ،١٦٢.
[6] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٦
[7] و الطيبي ، **التبيان في البيان** ٢٨٨ . و السيد عز الدين علي ،**التكرير بين المثير والتأثير** ،٢٠٦. وينظر : الواسطي ، محمد ، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)** ١٦٤-١٦٦.
[8] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٨٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 جناسا لاحقاً، يكون بإبدال أحد ركني الجناس حرفاً بحرف آخر ليس من مخرجه ولا قريب منه، فإن كان من مخرجه أو قريبا 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]:

ومِنَ العَجائبِ في المَصَائِبِ فُــرقةٌ، والــهَمُّ واحـــــدْ

وهذا النوع هو الرابع عنده، ويطلق عليه الجناس المزدوج أو المكرر أو المردد[٥]، وهو الذي يتتالى 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]:

نقضَ الذي غَزَلَ العـــــداةُ هناك من زَغْلِ المَكايِــدْ

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 تجمعها حروفهما الأصلية، ولكن معناهما مختلف [٩]. يقول[١٠]:

لا يــصُونُ الحدَّ إلا حِدّةٌ ويذيبُ القيدَ إلا نــارُ ثَوْرَةْ

---

[١] ينظر : الواسطي ، محمد ، **ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين (دراسة بلاغية نقدية)** ، ١٨١،١٨٢

[٢] ابن معصوم ، **أنوار الربيع** ، ١ / ١٤٠

[٣] **المصدر نفسه** ، ١ / ٤٥

[٤] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٨٨

[٥] ينظر: الطيبي ، **التبيان 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 ، **التبيان في البيان** ٢٩٢ . و ينظر:السيد عز الدين علي ،**التكرير بين المثير والتأثير** ،٢٠٦

[٨] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٨٧

[٩] ينظر : الطيبي ، **التبيان في البيان** ٢٩٠

[١٠] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٤١ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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]:

يُراعي التّكافؤَ في زَوْجِـــهنَّ فـــهذا لهذي، وهَـــذي لِذا

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

كلامُ العظيمِ، عَظيمُ الكَلام فَجَلَّ العَظيمُ، وجَلَّ الكَلِـــمْ

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 لمسماه لأن مؤلفَ الكلام يأتي بما كان مقدماً في جزء كلامه الأول مؤخراً في الثاني، وبما كان مؤخراً في الأول مقدما 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 (حدَّ) 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** ، ٣٣٧/٣ والواسطي 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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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]:

وصَبَرْتُ قَلْبي بِالتّعاليلِ والمُنَـــى وقدْ ضَاقَ عَنْ دُنيا التَّعاليلِ صَابِرُهْ

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

خبرٌ تنَـــــقَّله رِيحُ الصَّـــــبا ويُـــذيعُ الــزَّهْرُ أنْغـــامَ الخَبَـــرْ

لا شك أن تكرار لفظ الخبر فيه سهولة وانسيابية ومثله يحسن. "وإنْ قَبِلَ اللفظ اشتراكا زاد النوع حسنا"[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]:

لا يَصْبِرونَ عَلى أَذى ،مَهما يَكُنْ والحُرُّ إنْ يَسُمِ الأذى، لا يَصْبِرِ

فكرر 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، وتأكيده في العجز على وجه الإثبات.

وهذا النوع من التصدير أحسن أنواعه جرسا؛ 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:

مرّت بِنا الأَيامُ بَيْن تَـــــعلّلٍ بِغدٍ، فَضاعتْ بالرُّؤى الأيَّامُ

ذاكَ الذي هَجَرَ الكلامَ لِفَتْكَةٍ بِـــكْرٍ، وَهلْ فَكَّ القُيودَ كَلامُ

---

[١] ينظر:الرازي ، **نهاية الإيجاز** ،٣١ .وينظر: الطيبي ، **التبيان في البيان** ٢٩٦ . والسبكي بهاء الدين ، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح** ، ٢ / ٢٩٣.وينظر : المدني ابن معصوم ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٩٤/٣ .

[٢] الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٢٥٥/١.

[٣] ابن معصوم ، **أنوار الربيع** ، ٩٥/٣ . وينظر عبد المطلب، محمد ، **بناء الأسلوبية في شعر الحداثة** ١١٤.

[٤] العسكري أبو هلال ، **الصناعتين** ، ٣٨٦

[٥] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٩٣

[٦] **المصدر نفسه** ، ٦١

[٧] الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٢٥٦/١

[٨] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٤

[٩] ينظر:الواسطي محمد :**ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين** ٢٤٤ .

[١٠] العسكري أبو هلال ، **الصناعتين** ، ٢٨٦

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتصدير القائم على التكرار عموما يأتي في الكلام للدلالة على كثير من الأغراض وتأكيدها والعناية بها، وهو هنا على جهة التقريع والذم للساسة 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]:

بَني وَطَنِي أَفِيقُوا مِن رُقَــادٍ فما بعد التَّعَسُّفِ مِن رُقادِ

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 قليلا نهاية الشطر على (رقاد) ثم توالي قراءة البيت. وهذا أمر يؤكد الجرس ويجعله بارزاً[٣].

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

يُصلّي الخَمْسَ يُتْبِعُها انْتِفالا وَدِيني، إنها شِركٌ ودِيني

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

شَعْبٌ تَمَــرَّسَ بالصــّعابِ وَلَــمْ تَنَلْ مِنْهُ الصّــعابْ

لو هَمّهُ انــتابَ الهـضابَ لــدُكْدِكَتْ مِنه الهضــابْ

إن تَجْهَلِ العَجَبَ العُجَابَ فإننا العَجَبُ العُــــجابْ

فإذا قدمت ألفاظا تقتضي جوابا فالمرضيُّ 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

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذه الأقسام هي نزر يسير من أقسام متعددة له. فابن معصوم يزيد في تقسيمه أنواع التصدير مفصلا 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، ويتوكد عند من فهمه"[٢]، أو هو أن يأتي بعد الكلام ما يحققه ،وهذا التحقيق يأتي على نحوين، أحدهما: أن يأتي بعد الكلام ما يؤكده، والآخر يأتي مأتى المثل السائر[٣]. يقول[٤]:

وخُذ الحقوق إليك لا تَسْتَجْدِها إنَّ الأُلى سَلَبُوا الحُقُوقَ لِئامُ

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

الأعزاء[٦]:

لا يَصْبِرونَ عَلى أَذى، مَهما يَكُنْ والحُرُّ إنْ يَسُمِ الأذى، لا يَصْبِرِ

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

لقدْ قُدْتَنِي لِسَبيلِ العَثَارِ ومَنْ كانَ هَادِيهِ أَعْمى عَثَرْ

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 المذيّل إذا أحسن

---

[١] ينظر : **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٩٥/٣
[٢] العسكري ، **الصناعتين**، ٢٧٣ .وينظر : الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٢٤٢/١. وينظر : المدني ابن معصوم ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٣٩/٣ .
[٣] ينظر : الطيبي ، **التبيان في البيان**، ٢١٥ . والتفتازي السعد، **المطول** ، ٢٩٤ . والحموي ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ٢٤٢/١ . والواسطي محمد محمد **: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 التحبير** ، ٣٨٧ .
[٨] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٥٥
[٩] العسكري أبو هلال ، **الصناعتين**، ٣٧٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 القريحة، فإذا تكررت الألفاظ للمعنى الواحد، توكد عند الذهن اللقن، وصحَّ للكليل 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 الترديد ولكنّ الفرق بين التعطف والترديد هو أن الأول تكون إحدى إحدى كلمتيه في مصراع والأخرى في مصراع آخر أما الثاني فلا [٦]. ومثله[٧]:

يَعُزُّ عَلَيَّ أَنْ أُزْجِي القَوافِـــي ولا أُزْجـــي المُثـَـقَّـفَةَ الصّعَادا

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 لزاد ضربه بالسيف على حساب العقل والأدب وفي هذه إشارة إلى نقص في العقل وتسرع في الاحتكام إلى القوة، فلا بد أن يكون عادلا في إزجائه للقول والفعل على حد سواء.

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

---

[١] والواسطي محمد :**ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين** ٢٢٤.
[٢] العسكري أبو هلال ، **الصناعتين** ، ٣٧٣.
[٣] ينظر :المدني ابن معصوم ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٤٣/٣ .
[٤] العسكري ، **الصناعتين** ، ٤٢٠ .وينظر : السبكي بهاء الدين ، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح** ، ٢ / ٣١٣
[٥] العلوي : **الطراز** ، ٨٣/٣.
[٦] ينظر : ابن أبي اصبع ، **تحرير التحبير** ، ٢٥٧ . وينظر الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٣٩٣/٢ .
[٧] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٧٥
[٨] ابراهيم أنيس وآخرون ، **المعجم الوسيط** ، مادة ثقف ، ٩٨
[٩] ابن أبي إصبع ، **تحرير التحبير** ، ٢٦٣ .فرق ابن الأثير بين الإرصاد 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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السماع إليه"[1]. وله دلالتان: إما معنوية تفهم من سياق الكلام وعليه البيت الثاني، أو لفظية يتداخل بها التوشيح بالتصدير وكلاهما يدل صدره على عجزه[2]. وهو عند شاعرنا غير قليل، فكثيراً ما تعرف نهاية البيت قبل قراءته، ومنه[3]:

أحسنُ مِمّا كـــانَ يا ناس لا يكونُ

تَسْتَبْدِلُـــون غثـاً بـــما هو السَّمينُ

فقد أسس الكلام على وجه دل على بناء ما بعده في العجز، وهو في الأول دلالته لفظية طباقية بين الكينونـة وعـدمها خاصـة إذا فهم السـامع أن الشـاعر يريـد معنـى العـدم، وعـرف أن القافيـة هـي النـون 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[4] "، "فخير الشعر الشعر ما تسابق صدوره 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 نثراً؛ لم يذهب حسنه ولم تبطل جودته في معناه ولفظه"[5]. "فهو بذلك محمود الصنعة فإن خير الكلام ما دل بعضه على بعض"[6].

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"[7]. يقول مخاطبا العامل المكافح الذي يفخر به[8]:

ويهونُ عِـــندك كلُّ شيءٍ غيرَ نَفْـــسِك لا تهـــونُ

مـــا شئتَ كـــانَ، وكُلُّ مـــا تَأْبَاهُ يَوْماً لا يَكونُ

---

[1] 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. والتفتازاني السعد، **المطول** ، ٤٢٢.وينظر : الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٢٢٢/١ .وينظر المدني ابن معصوم ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٣٢/٣ .

[2] ينظر : ابن أبي الإصبع ، **تحرير التحبير** ،٢٣١ . ينظر : ينظر المدني ابن معصوم ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٣٣٧/٤

[3] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٦٤

[4] مطلوب ، أحمد ، **معجم المصطلحات البلاغية** ، ٣٨٨/١.

[5] العسكري أبو هلال ، **الصناعتين** ، ٣٨٢ .

[6] ابن الأثير ضياء الدين ، **المثل السائر** ،٢٠٦/٣

[7] 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.

[8] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٨٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالمقارنة بين الهون والكينونة وعدمهما قد أثبتها في الصدر ونفاها في العجز .والطباق عموما 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]:

قالتْ: أَلا لا تَقْطَعَنْ حَبْـــلَنا فَتُحْـــرِقَ الـرُّوحَ بِنَارِ الـــتَّنَدَمْ
قلتُ: دَعِي هَذا، فَإنّي غـَـدا أنْـــسى بأحضان ســواكِ الأَلَـــمْ
قالتْ: وإنْ عُدْتَ لَنا صَاغِـرا مِنْ بَعدها – قلتُ: فَهَذا قَسَـمْ!
قالتْ: وَتَهْوى بَعدنَا غَيْرَنَـا؟ قلتُ : نَعَمْ أَهْوى، وَأَهْوى... نَعَمْ
فطَمْتُ قَلبي عَنْ هَواكِ الـذي أرْضَعْتِه قِدماً وعـــنه انْـفَـــطمْ

ونلاحظ أنه لجأ إلى تكرار المراجعة في حديث المحبوبة إذ ورد لفظ القول سبعَ 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. التفريع: "وهو أن يثبتَ لمتعلقِ أمرٍ حكمٌ بعد إثباته لمتعلقٍ له آخر، على وجه يشعر بالتفريع والتعقيب"[٥]، يقول في رثاء داوود طوقان وابراهيم طوقان[٦]:

صَبَرَ الدَّهْرُ فَـــلمَّا كانـــــــتا مِلْء قَلبٍ، مِلءَ سَمْعٍ، مِلءَ عَينْ

إن التفريع 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 يشتد 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** ، ٣٥٠/٢.
[٢] الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٢١٨/١
[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. ٥١/٤ . والصعيدي ، **بغية الإيضاح** ،
[٦] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٨٦ .
[٧] ينظر :السيد عز الدين علي ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، ٢٦٧ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 مُحِقَ العَـدْلُ فلا عـــــادلٌ أمَا لهذا الناسِ مِــنْ ماحــقِ

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]:

إنَّ للعيـــشِ طَريقَيْنِ هُـــــما الجِدُّ في ضَحِكٍ وجِدٌّ في بُكاء

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

أعمىً وشَـــاهدَ أنَّ ذاكَ الناس عـــاشَ بـِظلمـــتَيْن
في ظُلمـــةِ القَلـــبِ الغليـــظ، وظـــلمةٍ في النَّاظِرَيْن

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

---

[١] الطيبي ، **التبيان في البيان** ١٩٩ . والسبكي بهاء الدين ، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح** ، ٢ / ٢٣٧. والتفتزاني، السعد، **المطول** ، ٤٢٢ . والحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٢٥٦/٢. و عبد المطلب، محمد ، **بناء الأسلوبية في شعر الحداثة** ١١٢.
[٢] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٩٨.
[٣] ينظر:السيد عز الدين ، **التكرير بين المثير والتأثير** ، ٢٤٤.
[٤] ينظر : **تحرير التحبير**،٢٩٣
[٥] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١١١.
[٦] ينظر : **تحرير التحبير** ،٢٩٤
[٧] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٠٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ}[1]، وهذا هو التقسيم الصحيح الذي أشار إليه العسكري بأن "تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، لا يخرج منها جنس من أجناسه"[2].

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"[3]. يقول[4]:

ورَحِمْنا عَجْزَ الشُّيـــوخِ وضَـــعْفَ الطِّفلِ، والعِرضَ، عرضَ ذاتِ 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 لـــفظة القافية في أول البيت الذي يليها فتكون الأطراف متشابهة "[5]. وهذا النوع لا يأتي إلا في بيتين، وهذا النوع كان اسمه التسبيغ، لكن ابن أبي الإصبع وجد أن التسمية غير مناسبة فسماه تشابه الأطراف[6]. يقول[7]:

رأيْتُ الظَّالمينَ سِبَـــاعَ غَـــدْرٍ لَعَمْرُكَ دُونَهـــــــمُ غَدْراً سِـباعُ

سباعُ الوحش قد تَغدو جِـــياعاً وهُمْ أكَلوا الحَرامَ وَهُـــــــمْ شِباعُ

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 [8].

---

[1] **الحج** ،٤٦.
[2] ، **الصناعتين** ، ٣٤١ .
[3] ابن معصوم ، **أنوار الربيع** ، ٣٢٠/٥.
[4] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ٤٨
[5] 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 الحداثة** ١١٤.
[6] الحموي ابن حجة ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، ٢٢٦/١
[7] محمود ، عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١١٩ .
[8] المدني ابن معصوم ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٥٠/٣

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

ما قَلَّدُوهُمْ مُبْصِرينَ وإنَّـــــــما تَـبِعُوا نِظَامَهُمُ بِـــغير نِظـــــامِ

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

ولا تُغَرُّوا بِلِينٍ في سِياسَـــــتِنا لينُ السِّياسَة مِن لِينِ الثَّعـــــابِين

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 تفيد معنى زائدا غير معنى الأولى هي التكرار. واللفظة التي تردد فتفيد بمتعلقها معنى آخر غير معنى الأولى هي الترديد[٤]، وعليه فهو دون الجناس منزلة وفوق التكرار الذي يكون باللفظ والمعنى. وقوله مادحا (عبير) ابنة سيف الدين الكيلاني[٥]:

فعبد الـــقادر العـــــالي أبوها أبوها صاحبُ الصيتِ الشهيرِ

لا يخلو هذا المثال من معنى استحكم نظمه وقويت دلالته؛ عندما ردد كلمة (أبوها)؛ ليكون أبلغ في البيان والإيضاح، فالكلمة المرددة ضمنت ارتباطهما الدلالي، وعمّقت 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، وأثبتَ للممدوحة علو نسبها على غيرها.

لم يلجأ الشاعر إلى التطريز ولا التخيير ولا التوءم (التشريع)، وما لا يستحيل بالانعاكس. والتفويف. 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 الزملكاني ، **التبيان في علم البيان** ، ١٨٦ . ابن أبي إصبع ،**تحرير التحبير** ،٢/ ٢٥٣.والحموي ، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ،٣٥٩/١ . و ينظر ، ابن معصوم ، **أنوار الربيع في أنواع البديع** ، ٣٥٩/٣. 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** ، ٣٦١/٣.

[٥] محمود ،عبد الرحيم ، **الأعمال الكاملة** ، ١٨٤

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 عموما 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 مشتقا أو كما هو. وأما تكرار العبارة فتنوع وتوزع على القصيدة بين تكراره بداية الأبيات، وتكراره في الختام أو تكراره كلازمة، 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 متوزعا بين محور وطني يرتبط بالوطن والشهادة، وآخر سياسي يقرع فيه الساسة ويشيد بالشعب، وآخر اجتماعي أخلاقي يتناول فيه قضـــايا إنسانية كالظلم والعدل والحق والقوة و...

القوافي والبحور عنده جاءت على الأغلب ؛لتخدم موضوع القصيدة وذلك بطريقة توظيفها داخل القصيدة، أي إن توظيف الموسيقا 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 متكأ؛ 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؛ ليفرّغ شحنات نفسية داخله، فتسكنَ عواطفه وتهدأ سرائره .وعادة ما يرتبط الدافع النفسي بموقف حياتي خلق لديه فكرة ما

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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

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 دورا 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 التصريع في شعره باعتدال؛ ليدلل على مقدرته وشاعريته من جهة، وللتأثير على المتلقي بتوسيع إدراكه وإرهاف حسّه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التكرار عنده لم يأت جزافا 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 التفويف 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 خصوصا يرى أروع الألفاظ وأمتن التراكيب وألطف المعاني، ولا يعدم أن يرى ضعيفها ورديئها 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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثبت المصادر والمراجع

١. **القرآن الكريم.**

٢. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله (ت٦٣٧هـ)، **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** "**قضاياه 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 (ت٧٥٦هـ)، **الفوائد الغياثية في علـــوم 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. التفتازاني، سعد الدين (ت ٧٩٢هـ)، **مختصر المعاني**، دار الفكر، ١٤٠٥هـ، (د.ط).

٩. التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، دار الكتب العلـمية، ط٢، بيروت لبنان،١٤١٩هـ / ١٩٩٩م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٠. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت٤٣٠هـ)، **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 (٤٧١هـ)، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٢، دار المدني، جدة، ١٩٩١ م.

١٣. الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (ت٨١٦هـ)، **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، ١٩٨٧ م.

١٦. الديوب، سميرة، **الثنائيات الضدية "دراسات في الشعر العربي القديم**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠٠٩ م.

١٧. الرازي، فخر الدين محمد بن عمر (ت٦٠٦هـ)، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز في علوم البلاغة وبيان إعجاز القرآن الشريف**، مطبعة الآداب والمؤيد، مصر – القاهرة ، ١٣١٧هـ ، (د.ط).

١٨. زرقة، أحمد، **أصول اللغة العربية (أسرار الحروف)**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط١، دمشق، ١٩٩٣م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٩. ابن الزملكاني (ت٦٥١هـ)، **التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد مطلوب وآخرون، ط١، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤م.

٢٠. الزنجاني، عبد الوهاب بن إبراهيم بن عبد الوهاب الخزرجي، **معيار النظار في علوم الأشعار**، تحقيق محمد علي الخفاجي، دار المعارف، القاهرة–مصر، ١٩٩١.(د.ط) .

٢١. السبكي، بهاء الدين (ت٧٧٣هـ)، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ط١، بيروت ،٢٠٠٣م.

٢٢. السجلماسي، أبو محمد القاسم، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، ط١، المغرب، الرباط، ١٤٠١هـ / ١٩٨٠م.

٢٣. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت٦٢٦هـ)، **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 (ت٤٦٦هـ)، **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 (ت٦٥٤هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: حفني محمد شرف، ط٢، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت).

٢٧. الصاحبي، 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، ١٩٩٧م .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

٢٩. ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي(ت٣٢٢هـ)، **عيار الشعر**، تحقيق: عباس عبد الساتر، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ٢٠٠٥ م.

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

٣١. ابن الطحان، أبو الأصبغ السماتي الإشبيلي (ت٥٦٠هـ)، **مخارج الحروف وصفاتها**، تحقيق : محمد يعقوب تركستاني، ط١، ١٩٨٤م.

٣٢. الطيبي، شرف الدين (ت٧٤٣هـ)، **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 الحداثة** "**التكوين البديعي**"، دار المعارف، ط٢، مصر، القاهرة ، ١٩٩٥ م.

–**جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط١، مصر ، ١٩٩٥ م.

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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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. الغذامي، عبد الله، **تشريح النص "مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة** ، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء(المغرب)، ٢٠٠٦م.

٤١. فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، التعاضدية العمالية للنشر والتوزيع، صفاقس–تونس، ١٩٨٦م (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 (ت٨١٧هـ)، **القاموس المحيط**، نسخة مصورة عن الطبعة الثالثة للمطبعة الأميرية سنة ١٣٠١هـ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م).

٤٤. ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) ،

– **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).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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 / ١٩٩٠ م .

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، ١٩٩٠ م.

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: شاكر هادي شكر، مكتبة العرفان كربلاء، ط١، ١٩٦٨–١٩٦٩م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥٤. مفتاح، محمد،
- **التلقي والتأويل مقاربة 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 (ت٦٣٠هـ)، **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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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. (١٤٣١-١٤٣٢هـ)//(٢٠١٠-٢٠١١م).

٤. الحولي، فيصل، **التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١ م.

٥. ذنيبات، أحمد عبد الرحمن محمد، **التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي**، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠٠٥ م.

٦. ربوح، 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 الكافتيريا " لمحمود درويش " مقاربة أسلوبية**"، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ١٤٣٢ – ١٤٣٣ هـ / ٢٠١١-٢٠١٢م.

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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٠. عربي، أميرة، **جماليات التكرار في ديوان " رجل بربطتي عنق " لنصر الدين حديد**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر – بسكرة– الجزائر، ٢٠١٤/٢٠١٥م.

١١. عزيزي، هاجر، **التكرار في الأسلوبية التسلسلية**، وظيفته البنائية والجمالية في شعر مجنون ليلى، 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.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدوريات :

١. ابنيان محمد وخصوانة سهيل، **أثر التكرار في شعر الصاحب بن عباد**، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ٨، مصر، العدد ١، لسنة٢٠١١ م، (١٦٥ – ١٨٤).

٢. بوراوي، مليكة، **بلاغة التكرار في مراثي الخنساء**، مجلة العلوم الإنسانية، مارس ٢٠٠٦ م.(لا صفحات).

٣. جاسم، حاتم محمد، **تمظهرات التكرار في شعر بشرى البستاني فاعلية اللازمة القبلية في القصيدة (مادة الخمر تدور) أنموذجا**، مجلة دراسات موصلية، العراق، العدد السادس والعشرون، شعبان ١٤٣٠هـ/ لآب٢٠٠٩م ،(٨٥-٩٨).

٤. الجعافرة، ماجد، **ظاهرة التكرار في شعر مسلم بن الوليد**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد١٢، سوريا، العدد ١، لسنة ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م ،(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 وديناميةالمعنى في الخطاب الشعري نماذج من شعر محمد بلقاسم خمار**، 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 ٢٠١١م، (٣٦١-٣٧٧).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٩. الصحناوي، هدى، **الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة ، "بنية التكرار عند البياتي نموذجا"**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، سوريا، العدد١+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. القرارعة، 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. مواسي، فاروق، **قراءة جديدة لقصيدة " الشهيد" لعبد الرحيم محمود**، مجلة المجمع، فلسطين، العدد ٧ ، لسنة ٢٠١٣ م، (٢٠٩-٢٢٠) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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

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.(١٢١-١٥٨).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

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.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

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

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com