بنية الإيقاع في شعر عبد الرحيم محمود

The Structure of Rhythm in the Poetry of Abd Al- Rahim Mahmoud

عبد الرحيم محمد الهبيل
أستاذ مشارك/ جامعة القدس المفتوحة/ فلسطين

Abd Elrahim M. Elhabeel
Associate Professor/ Al- Quds Open University/ Palestine
ahabil@qou.edu

تاريخ الاستلام: 17/ 3/ 2020م، **تاريخ القبول:** 28/ 5/ 2020م.
E-ISSN: 2616-9843
P-ISSN: 2616-9835

Received: 17/ 3/ 2020, **Accepted:** 28/ 5/ 2020.
DOI: 10.33977/0507-000-055-002
https: //journals.qou.edu/index.php/jrresstudy

الملخص:

ظل الشعر الفلسطيني يهتم بالإيقاع، ودوره في بناء النص، ومتانة السبك، ودقة التعبير عن العاطفة؛ فاعتمد على أركان عمود الشعر العربي، وكثر فيه البديع تجاوباً مع نبض القلوب الثائرة، واقتراباً من ألسنة الجماهير الغاضبة. ولم تبتعد قصائد الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود عن هذه الملامح الفنية، إذ تميز شعره بإيقاع صاخب يفيض بالعاطفة والدلالة.

اعتمدت في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي؛ لكشف معالم تشكيل البناء الإيقاعي في شعر عبد الرحيم محمود؛ وللوقوف على التأثير المتبادل بين الدلالة وبنية الإيقاع، مستعينا في بعض المواضع بالمنهج الإحصائي؛ للوقوف على كمية التكرار للأنساق التركيبية في شعره. بدأت البحث بمفهوم البنية الإيقاعية ومكوناتها، ثم جعلت هذا البحث في قسمين أساسيين، الأول: الموسيقا الخارجية: وفيه تناولت طبيعة الوزن والقافية في شعره، ولجأت في هذا الجانب إلى المنهج الإحصائي، معتمداً في ذلك على عدد الأبيات وليس على عدد القصائد في معظم الإحصاءات؛ لأن الوقوف على عدد القصائد لا يُظهِر مدى تردد البحر على خاطره، ولا يكشف انسياب الوزن على لسانه، وهنا وجدت أن البحور الصافية في شعر عبد الرحيم محمود أكثر ترددا من البحور المركبة، ولذلك وقفت على التفاعيل الأكثر تكراراً في شعره، للوقوف على ما يعتريها من زحافات وعلل، ثم وقفت على القوافي مبيناً أشكال بنائها، وأثرها في التشكيل الإيقاعي. وفي نهاية هذا القسم تناولت روابط الإيقاع وضوابطه. وفي القسم الثاني: تناولت بنية التكرار، موضحاً أثره في تشكيل الإيقاع الداخلي، وهنا تناولت الترديد وأشكال الجناس، وصوره. ثم وضحت تأثير التصدير في تماسك نسيج النص وإيقاعه، ثم بينت جمالية التصريع سواء في مطالع القصائد، أو في حشوها، وأثره على المستوى الدلالي، ثم بيّنت إيقاع التوازي. وفي نهاية هذا القسم أظهرت قيمة إيقاع التقابل في البنية الإيقاعية ثم إيقاع الصور وعلاقتها بألوان البديع.

وخلصت في نهاية البحث إلى مجموعة من النتائج، من أهمها: أن شعر عبد الرحيم محمود اتسم بفاعلية الوزن في التعبير عن انفعالاته، وعلى الرغم من أنه حرص على الأصالة بترك المنسرح والمجتث والمقتضب، فإنه تأثر بحركات التجديد في عصره؛ إذ لجأ إلى بحر الكامل في كثير من شعره، وإلى التشخيص في صوره، كما ارتبطت القافية في شعره بالدلالة.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع/ الوزن/ القافية/ التكرار/ التوازي/ عبد الرحيم محمود

Abstract:

Palestinian poetry still takes into consideration rhythm, and its role in building the structure of the text, as well as the expression of feeling. Thus, it depends on the pillars of Arabic poetry. It includes plethora of figures of speech as an expression of the revolutionary emotions of the people.

In this paper, the researcher relied on the descriptive analytical method to reveal the features of the rhythmic structure in the poetry of Abd al- Rahim Mahmoud, and to explore the mutual influence between meaning and rhythm structure. The researcher also used the statistical approach to explore the frequency of structural patterns in his poems. The research started with the concept of rhythmic structure and its components. Later, it was divided into two main parts. The first part tackles external music which included the foot and rhyme in his poetry. This part used the statistical approach, considering the number of verses and not the number of poems, because the number of poems does not reveal the extent of the meter's hesitation and the foot's frequency. The simple meters in Abd a- Rahim Mahmoud's poetry were found to be more frequent than the complex meters. Most frequent foot and rhyme in his poetry were studied to find out the changes and weight of the rhythm, as well as the construction forms and their impact on the rhythmic formation. At the end of this section, the researcher dealt with rhythm and its parameters. In the second part, the researcher dealt with the structure of repetition, explaining its effect on shaping the inner rhythm. The study also tackled repetition and alliteration forms. Then, the researcher explained the effect of topicalization on the cohesion of the text and its rhythm. Moreover, rhyming couplets were tackled and its effect on meaning, in addition to parallel rhythm.

At the end of the research, results were concluded, most important of which are: Abd al- Rahim Mahmoud›s poetry managed to express his emotions effectively. Moreover, although he followed elements of classic poetry, he was also influenced by modern poetry movement of his era, as he resorted to al- Kamil meter in most of his poetry, and the personification in his images, as well as the association of rhyme with meaning.

Keywords: *Rhythm, Weight, Rhyme, Alliteration, Repetition, Parallelism, Abd al- Rahim Mahmoud.*

المقدمة:

كثرت المقالات والدراسات عن عبد الرحيم محمود وشعره، واتجهت الدراسات في جهتين: منهم من اتجه إلى جوانب المقاومة والإنسانية في شعره، فكثر حديثهم عن الفارس الذي جمع بين السيف والقلم أو الأبعاد الإنسانية في شعره، وآخرون اتجهوا نحو الأبعاد الفنية في شعره، ولكن بعض هذه الدراسات لم تعالج الجوانب الإيقاعية على نحو تفصيلي، وكثير منها لم يقف على جوهر الإيقاع ومكوناته الوزنية واللغوية، ولم تعرض للروابط الإيقاعية وألوان البديع بكل ما فيها من موسيقا ودلالة. كما يلحظ أن بعض هذه الدراسات حاول تطبيق المنهج الإحصائي في دراسة الأبحر الشعرية فجانبها الصواب في عرض البيانات ومن ثم جاءت النتائج مخالفة

لحقيقة شعر الشاعر. أما المقالات فهي كثيرة ومتنوعة ولكن معظم هذه المقالات تقف عند جماليات قصيدة (الشهيد) وفاء للشاعر ودوره البطولي.

لذلك يسعى هذا البحث لدراسة التشكيل الموسيقي للظاهرة الشعرية ومكوناتها عند عبد الرحيم محمود، للوقوف على العلاقة بين الإيقاع والدلالة، ودور القافية في بناء النص، وسبل تشكيل الطاقة الصوتية في القصيدة، والعوامل المؤثرة في تطورها، ولتحديد صور الأبنية الجمالية في قصائده، وذلك من أجل الوصول إلى الخصائص الأسلوبية للشاعر.

بنية الإيقاع:

ليست البنية سوى نسق أو نظام يحكم تشكل البناء، وإذا كانت اللغة نسقاً عضوياً منظماً من العلامات، فإن البنية الإيقاعية هي مجموع العلاقات التي يتكون منها أفق العناصر الإيقاعية (إبراهيم، 1976، ص22و48) . التي تشكل من بنيات صوتية، وألوان بديعية، فالإيقاع كما يعرفه كمال أبو ديب هو: «تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وهو ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متمايزين» (أبوديب، 1987، ص52) لكن هذا التكرار الصوتي والانتظام لا يتحقق إلا بنظم الكلام وترتيبه، وحين تلتحم تفاعيل الشعر بالصياغة اللغوية، فإن كلا منهما يؤثر في الآخر، ويتأثر به على نحو يميز القول الشعري، فالإيقاع كما يعرفه لوتمان هو: «ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكل أي عمل منتظم» (لوتمان، 1997، ص70) . يستند إلى «توزيع زمني لحركات التفاعيل وسكناتها، يعضدها في ذلك القافية، والألوان البديعية اللفظية التي تسهم إسهاماً فاعلاً في إبراز الحركة النغمية في القصيدة. وقد يعجز الوزن الشعري والقافية عن تحقيق ذلك إذا كان الإيقاع عاطلاً من تلك الألوان البديعية» (قاسم، 2001، ص188) لأن الوزن يبقى خفياً في الكلام. ويجري على نسق لا يخالف المألوف إلا في الزحافات والعلل، أما الإيقاع الداخلي فهو يشبع النص بعدد من «التوقعات، والإشباعات، أو خيبة الظن، أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع» (العشماوي، 1981، ص162) . فالبنية الإيقاعية في حاجة إلى تلاحم مكونات عديدة أهمها الموسيقا الخارجية والداخلية وإلى كثير من روابط الإيقاع وضوابطه التي تعزز التناغم وتوحي بالدلالات.

القسم الأول: الموسيقا الخارجية:

هذا القسم يعبر بوضوح عن النسق العمودي في شعر عبد الرحيم محمود، وفي هذا القسم تناولت ثلاثة مكونات رئيسة، هي: الوزن والقافية وروابط الإيقاع وضوابطه.

أولاً: الوزن:

وإذا كان العرب كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال (2008، ص441) "لم يتخذُوا لكل موضوع من الْموضوعات وزناً خاصاً، أَوْ بحراً خاصًّا من بحورِ الشعرِ القديمة" فذلك لأنهم عرفوا التغييرات التي تصيب الأوزان باختلافَ العاطفة والشعور (يونس، 1993، ص17و18) ولأنهم نظروا للموسيقى على أنها "تنظيم لأصوات اللُغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد" (البحراوي، 2011، ص10) ، يكشف عن براعة في النظم والتشكيل الجمالي، حيث إن النظم في حد ذاته إيقاع، وترتيب للأصوات بطريقة تبرز خصائصها ودلالاتها. وأما قولهم إن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى" (ابن جعفر، د. ت، ص64) . فلا يفهم منه أن الوزن عنصر خارجي يضاف إلى المعنى، بل هو «جزء لا ينفصل عن سياق المعنى» (كوهن، 1986، ص55) في حسن تتابعه، ودقة تخير لفظه.

والوزن لا يفارق شعر عبد الرحيم محمود، حيث نظم اثنتين وتسعين (92) قصيدة ومقطوعة ونتفة موزعة على ثلاثة وسبعين وثمانمائة وألف (1873) بيت وردت في تسعة أبحر هي: الكامل، والرمل، والوافر، والمتقارب والرجز، والسريع، والطويل، والخفيف، والبسيط. والجداول التالية توضح نسبة تردد الأبحر التي استعملها الشاعر في شعره، كما أنها تكشف عن عدد القصائد والمقطوعات والنتف التي وردت في شعره.

الجدول (1)

تردد الأبحر في القصائد وما جاء فيها من الأبيات الشعرية:

الرقم	البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
1	الكامل	17	29.8	518	29.9
2	الرمل	14	24.6	427	24.7
3	المتقارب	8	14	201	11.6
4	الوافر	6	10.5	173	10
5	السريع	6	10.5	107	6.2
6	الرجز	3	5.3	178	10.3
7	الطويل	2	3.5	84	4.9
8	الخفيف	1	1.8	41	2.4
9	البسيط				
المجموع	9	57	100	1729	100

يتضح من الجدول السابق أن شعر عبد الرحيم محمود لم يشغل كما ذهب مهند اشتي «ألفا وتسعمائة وأربعة وستين بيتاً موزعة على تسع وتسعين قصيدة ومقطوعة ونتفة، بلغ مجموع القصائد (63) ومجموع المقطوعات (33) ومجموع النتف (3) »؛ (اشتي، 2017، ص50) ، لأن الشاعر لم ينظم سوى سبع وخمسين قصيدة (57) واثنتين وثلاثين مقطوعة (32) معظمها في اللزوميات (22) وثلاث نتف (3) الأولى (أيام النضال) كانت مساجلة بين الشاعر وابن أخيه عبد الرؤوف حمزة محمود، (محمود، 1989، ص53) ، أما الثانية (هيهات لما تدعون) والثالثة (رسول هاروت) فكانتا من قصيدتين مفقودتين، (محمود، 1989، ص170) إذ إن الحصول على أشعار عبد الرحيم محمود كان صعب المنال؛ لأنه ارتقى شهيدا في ريعان شبابه، وكان من قبل ذلك كثير الترحال والتنقل في فلسطين ثائرا، وفي ربوع سوريا والعراق منفيا (قميحة، 1986، ص108) .

ومن الواضح أن أشعاره جاءت في ثلاثة وسبعين وثمانمائة وألف (1873) بيت، موزعة على (92) قصيدة ومقطوعة ونتفة.

وبناء على هذا فإن القصائد تمثل من حيث الكم 62%.

وردت أشعار عبد الرحيم محمود في تسعة أبحر هي: الكامل، والرمل، والوافر، والمتقارب، والرجز، والسريع، والطويل، والخفيف، والبسيط؛ لأنه لم ينظم على أبحر المديد والمجتث والهزج، (قميحة، 1986، ص50) . وذهب اشتي في إحصائية إلى أن الشاعر نظم قصيدتين على بحر المجتث ثم قال: أن "البحور قليلة الاستعمال هي: البسيط، فالخفيف والمديد والمجتث" (اشتي، 2017، ص51) ثم قال عن الشاعر: "وتجنب أخرى وهي (المنسرح والمقتضب والمجتث) ". (اشتي، 2017، ص52) فأي قول هو الصواب؟ وكيف يكون لقصيدتين ثلاثة أبحر وتداخل البحور لم يكن في شعره، من الواضح أن الباحث قد خلط بين القصائد والمقطوعات والنتف، وجمع في الإحصائية بين هذه الأنواع، أو أنه كرر نفسه في بعض الأحيان؛ لأنه بيّن في الإحصائية أن هذه الأبحر الثلاثة كان من نصيبها ست قصائد، ثم عاد ليقول جاءت في قصيدتين، كما أنني أظن أن الباحث قد خلط بين البحور؛ لأن بحر الوافر إذا عصب يصير مشابها ببحر الهزج، ولأن الكامل إذا أضمر يصير مشابها ببحر الرجز، ولأن الخفيف قد يخالط المديد.

الجدول (2)

تردد الأبحر في المقطوعات وما جاء فيها من الأبيات الشعرية

الرقم	البحر	عدد المقطوعات	النسبة المئوية	عدد أبيات المقطوعات	النسبة المئوية %
1	الكامل	6	18.7	25	18.1
2	الرمل	4	12.5	18	13
3	المتقارب	1	3.1	5	3.6
4	الوافر	12	37.5	55	39.9
5	السريع				
6	الرجز				
7	الطويل	6	18.8	24	17.4
8	الخفيف	3	9.4	11	8
9	البسيط				
المجموع	9	32	100	138	100

يتضح أن معظم المقطوعات وردت في اللزوميات، وعشر أخريات في مواضع مختلفة من الديوان، ومعظم أبيات اللزوميات على بحر الوافر (55) ، أما المقطوعات الأخرى فأكثرها على بحر الرمل (18) . وعلى الرغم من أنه لم ينظم مقطوعات على أبحر السريع والرجز والبسيط فإن المقطوعات تمثل 34.7% من شعره.

الجدول (3)

تردد الأبحر في النتف

الرقم	البحر	النتف	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
1	الكامل	1	2	33.33
2	الرمل			
3	المتقارب			
4	الوافر			
5	السريع	1	2	33.33
6	الرجز			
7	الطويل			
8	الخفيف			
9	البسيط	1	2	33.33
المجموع	9	3	6	100

يتضح من الجدول أنه لم ينظم في النتف إلا على ثلاثة أبحر؛ هي الكامل والسريع والبسيط، لكن من الملاحظ أن هذه النتف في معظمها من قصائد مفقودة، ولذلك لا تمثل سوى 3.3 %.

يكثر المجزوء في شعر عبد الرحيم محمود،

الجدول (4)

نسبة المجزوء ومدى تكراره

الرقم	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
1	الكامل التام	173	29
	الكامل المجزوء	372	
2	الرمل التام	390	23.7
	الرمل المجزوء	55	
3	الوافر	228	12.7
4	المتقارب	206	10.8
5	الرجز التام	100	9.5
	الرجز المجزوء	78	
6	السريع	109	5.8
7	الطويل	108	5.7
8	الخفيف	52	2.7
9	البسيط	بيتان	0.1
	المجموع	1873	100

يتبين من هذه المعطيات الإحصائية مجموعة من الحقائق أهمها:

ترددت البحور البسيطة (الكامل، الرمل، المتقارب، الرجز) في شعر عبد الرحيم محمود أكثر من البحور المركبة (الطويل، الخفيف، السريع، البسيط، الوافر) ، حيث بلغت نسبة الأبيات التي جاءت على البحور البسيطة 73% بينما البحور المركبة لم تبلغ ثلث شعره، فهي

بنسبة 27، وذلك لأن البحور الصافية طيّعة على اللسان، ويسهل الارتجال السريع عليها، وذات سلاسة في الإيقاع، ويسر في النظم.

غابت بعض البحور البسيطة (الهزج والمتدارك) عن شعره، كما أنه لم ينظم على بعض البحور المركبة (المقتضب، والمنسرح، والمضارع، والمجتث، والمديد) ، ليس لأسباب تتعلق بصعوبة الارتجال عليها، ولكن لأنها تخالف الذوق العربي وتحتاج في تواليها إلى أنفاس طويلة، وفكر متأمل، وشاعرنا لم يكن مستقراً في حياته، أو فيلسوفاً يجيد لعبة الانتظار، بل كان مقاوماً نشطاً يعشق الالتحام بالحدث والجماهير.

تشير النسبة الكبيرة للبحور البسيطة في شعر عبد الرحيم محمود إلى رغبته في تحقيق نوع من التجديد في التشكيل الإيقاعي، وما يؤكد هذا أن نازك الملائكة حين تناولت شعر التفعيلة ذهبت إلى أن الشعراء يفضلون البحور الصافية (البسيطة) دون المركبة (الملائكة، 1983، ص80) . ومن مظاهر التجديد في شعر الشاعر أن ثلث شعره تقريبا من المجزوء (الأوزان القصيرة) حيث بلغت نسبة المجزوء في شعره 26.9%، لأنه كان يطرب لكل داع مفاجئ، والشعر وقت المصيبة والهلع يتأثر بالانفعال النفسي، ويطلب بحراً قصيراً يتلاءم مع الحالة الشعورية.

نظم الشاعر أكثر من نصف شعره على بحري الكامل والرمل 52.7%، وهي بحور بسيطة، يتشكل كل منها من تفعيلة واحدة سباعية فرعية (متفاعلن/ فاعلاتن) ، فجمع في شعره محاسن مختلفة أهمها: حسن الاطراد، وتماثل المتتاليات.

البحر الكامل أكثر البحور تردداً في شعر عبد الرحيم محمود، سواء على مستوى عدد القصائد (الكامل: 17، الرمل: 14) أو على مستوى عدد الأبيات (الكامل: 545، الرمل: 445) ، وقد وجدت د. جابر قميحة يقول (1986، ص108) . "وكان البحر الكامل هو صاحب النصيب الأوفى في شعره". أما مهند اشتي فقد جانب الصواب حين قال: "وأكثر بحر طرقه تاما أو مجزوءا أو لجأ إلى تفعيلاته هو الرمل" (اشتي، 2017، ص49) وذلك لأمرين: أولهما: أن اشتي لم يقتصر في إطلاق حكمه على تردد بحر الرمل في شعر عبد الرحيم محمود بل على تردد تفعيلة (فاعلاتن) في شعره، فجمع في قوله بين الرمل والخفيف. وثانيهما: أنه اعتمد على إحصاءات جانب فيها الصواب؛ فالأبيات (1873) بيتا وليس (1964) بيتا، والقصائد والمقطوعات والنتف (92) وليس (99) ، والقصائد فقط (57) قصيدة وليس (63) ، ومجموع المقطوعات (32) مقطوعة وليس (33) . ومما يعزز صدارة الكامل في شعره أن إحدى القصائد المفقودة جاءت على الكامل (قصيدة: رسول هاروت) .

يعد البحر الكامل صورة لما جاء في شعر عبد الرحيم محمود من تام، ومجزوء، وموضوعات مختلفة.

الجدول (5)

القصائد التي نظمت على الكامل التام والمجزوء

الرقم	القصيدة	عدد الأبيات	نوع البحر
1	شعب فلسطين	30	مجزوء الكامل
2	حفي اللسان وجفت الأقلام	71	الكامل التام
3	بين الشرق و الغرب	20	الكامل التام
4	وعد بلفور	19	الكامل التام
5	إلى كل متهاود	8	مجزوء الكامل
6	المسجد الأقصى	30	الكامل التام
7	روض و إني عندليبه	65	مجزوء الكامل
8	في العيد تلتئم الجراح	37	مجزوء الكامل
9	يقظة النيل	31	مجزوء الكامل
10	يا عامل	30	مجزوء الكامل
11	نحن المصادر و الموارد	46	مجزوء الكامل
12	حجر في كثبان الرمل	23	مجزوء الكامل
13	جفت على شفتي الأماني	31	مجزوء الكامل
14	رهين المحبسين	30	مجزوء الكامل
15	حوشوا البنات من الشوارع	22	مجزوء الكامل
16	سلمى ارحميني	5	مجزوء الكامل
17	جيش الحبائب	17	الكامل التام
18	السكر شغلي	6	مجزوء الكامل
19	كنعان من زيتون أهدي إليها	4	الكامل التام
20	أنشودة التجذيف	8	مجزوء الكامل
21	رسول هاروت	2	الكامل التام
22	من بعض للزوميات	10	الكامل التام

نلحظ من خلال الجدول السابق ما يلي:

أن مجموع الأبيات التي نظمت على بحر الكامل (545) بيتاً، معظمها نسج على المجزوء، فالتام 173 بيتاً، والمجزوء 372 بيتاً. ومن القصائد التي وردت على مجزوء الكامل، وعدد أبياتها واحد وثلاثون بيتاً، قصيدة (يقظة النيل) التي قال في مطلعها: (محمود، 1989، ص72)

أغفي وما قرت جنوبه
أنى وغفوته تعيبه

متْفاعلن متْفاعلاتن

متْفاعلن متفاعلاتن

هذا المطلع يرتبط بوضوح بثورته وتمرده؛ لأنه كسر التفاعيل كسرا مزدوجا بالعلل والزحافات. (مدرس، 2009، ص242)

ومن الظواهر التي اقترنت بالمجزوء في شعره تعدد المقطوعات في القصيدة واختلاف قوافيها، يقول في قصيدة (حجر في كثبان الرمل) : (محمود، 1989، ص90)

فيم انفرادك لا أنيس
تراه في القفر المخيف

في ربقة الوهج الحرور
وغل عاصفة عصوف
وصبرت للهوج اللوافح
في الضحى صبر الأنوف

جاءت هذه القصيدة في أربع مقطوعات على نظام الشعر المقطعي، لكل مقطوعة قافية في كل مقطع ستة أبيات توحّدها قافية واحدة، فهذه القصيدة مظهر من مظاهر التجديد في عصر خفت فيه صوت التقليد، وظهرت فيه الرومانسية، التي تجلت في هذا النص من خلال التشخيص والمعجم الشعري والوزن؛ فهو يحادث الحجر بحزن شديد، وينتقي الألفاظ الدالة على العزلة والانفراد والخوف والوهج، وينسج القصيدة على مجزوء الكامل الذي كثر استعماله في الشعر الحديث. (أنيس، 1972، ص207 – 229)

نظم الشاعر على بحر الكامل أشكالاً متعددة، منها: القصيدة القصيرة (رسول هاروت) ، والقصيدة الطويلة (حفي اللسان والأقلام) ، واللزوميات أيضاً بكل ما فيها من صناعة وفن.

يكثر الإضمار في تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) حيث ترد في مواضع عديدة (متْفاعلن) . يقول في مطلع قصيدة (كنعان من زيتونه أهدي لها) : (محمود، 1989، ص166)

مرّت على روض الحمائم
غادَةٌ تختال في حسَنٍ لها فَتَانِ

مستفعلن مستفعلن متفاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعل

النورُ في وجْناتها والسحر
في بسماتها وبطرفِها النّعسانِ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

متفاعلن متفاعلن مستفعل

فهذه من القصائد القصيرة التي زاوج الشاعر فيها بين التفعيلة الصحيحة (متفاعلن) والتفعيلة التي أصابها الإضمار (مستفعلن) فجمع بهذا الإضمار بين نغمات هادئة الأسباب الخفيفة في (مستفعلن) ونغمات قوية (سبب ثقيل ووتد مجموع في (متفاعلن) ، ولكنه في كل مرة كان ينهي البيت بنغمات هادئة من الأسباب الخفيفة المتوالية (مستفعل) الأمر الذي وهب النص حركية ورقة تضاهي حسن النور وسحر البسمات.

تناول الشاعر عبد الرحيم محمود على بحر الكامل كثيراً من موضوعاته، فقرض على هذا البحر كثيراً من الوطنيات، والقوميات، والاجتماعيات، والوجدانيات، والمديح، وبث من خلاله أنفاسه الثائرة، وأحزانه، وحسرته، وأفراحه، وغضبه، وشكواه، ومن القصائد الوطنية قصيدة "المسجد الأقصى" التي ألقاها أمام الأمير سعود بن عبد العزيز آل سعود حين زار فلسطين، والتي مطلعها: (محمود، 1989، ص60)

نجم السعود وفي جبينك مطلعه
أنّى توجَّه ركب عزك يتبعُه

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

ففي هذه القصيدة التي تشكلت من ثلاثين بيتاً، تمتزج النزعة الوطنية بالوجدانيات حيث تنبض بالشكوى، والحسرة، والألم، لذلك جاء الإضمار في مطلع كل شطر حيث يعمل تسكين الثاني المتحرك (متْفاعلن) على إبطاء حركة الكامل المتدفقة، (ضيف، 1977، ص51) وحتى يكتمل له رسم الحالة النفسية أقام توازنا بين بداية الشطرين، ليثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكري، (يونس، 1993، ص172) خاصة أنه أظهر قوة الوتد وقسوته بتحول التفعيلة من متفاعلن إلى مستفعلن (الملائكة، 1983، ص86) . أما التفاعيل الأخرى فظلت في كل شطر على صورتها الأولى إبرازا لقوة رجاء الشاعر في المحافظة على الأقصى.

وفي بحر الرمل يشيع الخبن في تفعيلة (فاعلاتن) على نحو متوازن ويكثر في أضربه التسبيغ، يقول في قصيدة جرحان: (محمود، 1989، ص162)

قد رمى الدهر فأصمى مرتين
بالجرحين بقلبي داميين

فاعلاتن/ فعلاتن/ فاعلان

فاعلاتن/ فعلاتن/ فاعلان

كثر في القصيدة السابقة ورود الخبن في تفعيلة (فاعلاتن) فصارت (فعلاتن) لتقوية الوتد المجموع والزيادة في حدة التفعيلة (البحراوي، 2011، ص36) . ومن ثم التسريع في حركة بحر الرمل (ضيف، 1977، ص51) ،

يزاوج الشاعر في بحور شعره بين السرعة والبطء في الأوزان، فينتقل من الأسباب الخفيفة إلى الوتد المجموع أحيانا وأحيانا أخرى يلجأ إلى التدلي من الوتد المجموع إلى الأسباب الخفيفة، ففي البحر الوافر يكثر العصب، كما في قوله في قصيدة (كتاب لا يفيه المدح) : (محمود، 1989، ص127)

كتاب لا يفيه المدح قول
وذكر من قوافينا أجل

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

يأتي الخامس المتحرك ساكنا في تفعيلة (مفاعلتن) فيتدرج المتكلم من وتد مجموع إلى سببين خفيفين متواليين، أما تفعيلة فعولن فتركها بلا قبض او حذف ليشاكل بين التفعيلتين في بطء سرعة الإيقاع في موقف إيماني يحتاج إلى هدوء ودعة، فالشاعر كان حريصا على أن يصل بالوزن إلى مرحلة من الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى. (عبيد، 2005، ص122)

وحين يكثر الشاعر من الخبن والطي في بحر الرجز، يبتغي قوة الوتد وهيمنة الحدة، حيث إن "الوتد في الشعر العربي يتصف بشيء من الصلابة والقسوة، ويجنح من ثمّ إلى أن يتحكم في الكلمة التي يرد فيها، ويرفض أن يسمح للشاعر بتخطيه" (الملائكة، 1983، ص101) . يقول الشاعر في قصيدة (لما اكفهرت أوجه الليالي) : (محمود، 1989، ص122)

لما اكفهرت أوجه الليالي
وساد في الناس عمى الضلال

مستفعلن مستفعلن متفعلْ

متفعلن مستعلن متفعلْ

نجد أن الزحافات والعلل جاءت في أبيات القصيدة جميعها، إذ إن تفعيلة (مستفعلن) أصابها زحاف (الخبن والطي) وعلة (القطع) في معظم الحالات، فصارت مع الخبن (متفعلن) ، ومع الطي (مستعلن) ، ومع القطع (متفعلْ) . هذه الزحافات والعلل دفعت بالقصيدة نحو حركية قوية بحذف السواكن وبروز الوتد المجموع. أما التخليع في نهاية الأشطر فقد لجأ إليه لأمرين: أولهما: تجاوبا مع طبيعة بحر الرجز، فهو عذب في تكوينه الأوّلي، خفيف في النطق والسمع، قريب للنفس، يمتاز إيقاعه بحركته المتدفقة، ويعمد إليه الشعراء في كل ما يعرض لهم من شئون الحياة (أنيس، 1972، ص142) . وثانيهما: حتى يشعر القارئ بضعف النبرة محاكاة لعمى الضلال.

وكذلك في بحر السريع يكثر الطي في تفعيلة مستفعلن، والتذييل في فاعلن، حيث يقول في قصيدة (بيني وبين قلبي) : (محمود، 1989، ص141)

قلت لقلبي إنها كافره تعبد
يا قلب صليب المسيح

مستعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستعلن فاعلان فالطي يزيد في حدة الوتد المجموع، وسرعة الإيقاع، ومن ثم من حركية النص، أما التذييل في نهاية البيت فإن الشاعر يلجأ إليه لزيادة زمن النطق تعبيرا عن الأسى والحزن.

وفي بحر الطويل يكثر القبض في تفعيلة (فعولن) ، يقول في قصيدة (إلى العمال) : (محمود، 1989، ص81)

هو الفجر قد لاحت لعيني بشائره
وزال من الليل البهيم دياجره

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

هذا القبض يزيد من حدة الوتد المجموع على مستوى التفعيلتين وخاصة حين يحذف الخامس من تفعيلة مفاعيلن.

وفي بحر المتقارب: يكثر القبض في حشو البيت، والحذف في عروض البيت وضربه، يقول الشاعر في قصيدته الشهيرة الشهيد: (محمود، 1989، ص31) .

سأحمل روحي على راحتي
وألقي بها في مهاوي الردى

فعولْ فعولن فعولن فعو

فعولن فعولن فعولن فعو

حيث نلحظ أن قيمة القبض (فعول) لا تبتعد كثيرا عن قيمة الحذف (فعو) فكل منهما يكسر رتابة الإيقاع، ويزيد المشهد صخباً وحركة، ولكن الحذف أكثر قوة، ولذلك جاء الوتد المجموع في نهايات الأبيات لتأكيد حرصه على الشهادة، حيث إن الموت وما يثيره من حزن تحول عنده في هذا النص» إلى غضب، ثم إلى ثورة تشتعل في جوانح كل الناس الذين يشملهم المصير الواحد». (قطوس، 1995، ص219)

وفي بحر الخفيف: يكثر الخبن، يقول الشاعر في أنشودة التحرير: (محمود، 1989، ص41)

إن أيامنا ابتسامة ثغر لم
يدر مثلها بثغر الدهور

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

حيث يبتغي القوة والصلابة في حشو كل شطر، ثم يلين قليلا في النهايات تجاوبا مع عاطفته.

ولا يختلف الأمر في بحر البسيط، حيث يكثر فيه الخبن تجاوبا مع شعوره النابض بالثورة، يقول في قصيدة (قطر الندى) : (محمود، 1989، ص137)

ووجنتاك ورد الروض بللها قطر
الندى من لماك العذب فانفتحت

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وبهذا نخلص إلى أن:

الشاعر يحرص على فاعلية الوزن في شعره، ويقيم علاقة وطيدة بين الإيقاع والدلالة.

أشكال البنية العروضية ساعدت الشاعر على تحقيق ما يصبو إليه من موضوعات ومحاولات للتجديد في الشعر، ولكن لجوء الشاعر إلى البحور الصافية وما يعتريها من تغير لبعض التفاعيل كان العامل الأقوى في محاولاته التجديدية على المستويين الإيقاعي والدلالي.

أكثر التفاعيل تردداً في شعر عبد الرحيم محمود (فاعلاتن/ فعولن/ متفاعلن) وهي تفاعيل سباعية ما عدا تفعيلة (فعولن) فهي خماسية من تفاعيل الأصول التي تبدأ بوتد مجموع، حيث وردت (فاعلاتن) في الرمل والخفيف (2768) مرة، وجاءت (فعولن) في الوافر، والطويل، والمتقارب (2536) مرة، وتكررت (متفاعلن) في الكامل (2526) مرة، وذلك لأن هذه التفاعيل (فاعلاتن/ فعولن/ متفاعلن) هي المكون الرئيس في البحور الصافية (الرمل، والمتقارب، والكامل) التي تعبر عن شدة الانفعال وسرعته، وتسعف لغة الثائر، أما فيما يتعلق بتفعيلة (فعولن) فقد كثرت في شعره؛ لأنها المكون الرئيس لبحر المتقارب الذي عبر عن صدق عاطفته وقوتها، ولأنها من مكونات التام في كل من الطويل والوافر.

البنية العروضية ومكوناتها الوزنية تقوم على مبدأين أساسيين هما: التكرار والتوازي وفق أسس تلبي رغبات النفس، وترضي الأحاسيس، وتساعد في تشكيل الأسلوب وجماليات النص، حيث إن "بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر" (ياكبسون، 1988، ص105 – 106) . والتوازي العروضي مهما يكن خفياً في اللفظ فإنه يبرز بوضوح في تشكيلات التفاعيل، وفي اختيارات الشاعر للبحور التام منها والمجزوء، وفي أشكال القصائد، وفي اختيار الزحافات والعلل.

جاءت الزحافات والعلل في شعر عبد الرحيم محمود، انسجاما مع أسلوبه العربي الثوري الأبيّ؛ فهو يحرص على قوة الوتد المجموع وحدته ليجذب الأسماع ويؤثر في القلوب، لهذا لجأ إلى الخبن في (فاعلاتن) ليجاوز ضعف الوتد بين سببين خفيفين، وإلى القبض تارة، والحذف تارة أخرى في (فعولن) للتسريع في نغمة الطويل والمتقارب.

حرص الشاعر على تسريع الإيقاع في البحور التي طرقها

إلا في بحري الكامل والوافر حيث عمل على تقليل المتحرك فيهما، وذلك ليقيم توازنا عاما بين سرعة الأوزان في أشعاره، حيث بيّن سيد بحراوي أن أعلى السرعات الافتراضية للأوزان تكون في الكامل والوافر، وأن الرمل هو الأقل سرعة. (البحراوي، 1993، ص57)

يتسم شعر عبد الرحيم محمود بالأصالة العربية والرغبة في التجديد؛ إذ كثر المجزوء في شعره، وكانت الصدارة للبحر الكامل تجاوبا مع تطور الذوق العربي، وانسجاما مع أسلوبه في التعبير، ففي جدول تطور أوزان الشعر العربي يبيّن سيد البحراوي أن نسبة تردد الكامل في شعر جماعة أبو للو تزيد على البحور كلها حيث بلغت 21،7% وفي شعر الإحيائيين كانت 26،33% بعد أن كانت نسبة تردده في العصر الجاهلي لا تزيد عن 10%. (البحراوي، 1993، ص56) وابتعد عن المضارع والمقتضب والمجتث وهجر المنسرح وقل الخفيف عن بقية الأوزان في شعره، فقد قال الأخفش: " وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة لأنهما شعران قلّا فقل الحذف فيهما، وإنما يحذفون مما يكثر في كلامهم، ولم يراقبوا في المجتث وإن كان قليلا". (الأخفش، 1986، ص155) وقال التبريزي «ولم يسمع المضارع من العرب، ولم يجيء فيه شعر معروف وقد قال الخليل: وأجازوه» (التبريزي، 1994، ص117) وأما المجتث فكأنه فرع وليس بأصل لأن التبريزي يقول: (1994، ص122) عنه «فكأنه اجتث من الخفيف». وأما المنسرح فلم ينظم على أوزانه لأمرين: أولهما: تجاوبا مع الذوق العربي الذي كاد يهجر هذا البحر منذ فجر الشعر العربي، حيث لم تزد نسبة تردده على 50. سواء في الشعر الجاهلي أو عند شعراء أبوللو. (البحراوي، 2011، ص56) وثانيهما: رتابة إيقاع هذا البحر وفتور تفاعيله لوجود الوتد المفروق في حشو البيت. وفيما يتعلق بالبحر الخفيف فكان قليلا في شعره انسجاما مع الذوق العربي الذي انتقل من ندرة دوران الخفيف إلى كثرة دورانه؛ حيث كان في العصر الجاهلي بنسبة 0.53% وأصبح عند شعراء أبوللو بنسبة 16،1%. (البحراوي، 2011، ص56)

لم يرتبط طول القصيدة ببحر شعري معين، فجاء على الكامل قصائد طويلة (حفي اللسان وجفت الأقلام: 71 بيتا) وقصيرة (إلى كل متهاود: 8 أبيات) ، وتضمن الرجز أطول القصائد في ديوانه (لما اكفهرت أوجه الليالي: 100 بيت) ، وجاء على بحر الطويل قصيدة طويلة (إلى العمال 74 بيتا) وقصيرة (إليها: 10 أبيات) ، ونظم قصيدة طويلة (الفلاح: 74 بيتا) على بحر الرمل. فالبحر كما يبدو لا علاقة له بطول القصيدة أو قصرها، ولكن قد تكون هموم الشاعر وفيض معانيه والعلاقات الداخلية، وحاجات المتلقي، وظروف النص هي أكثر العوامل التي تحدد تشكيل النص، أما فيما يتعلق باختيار الوزن فإنه يرجع بالدرجة الأولى لذوق الشاعر وانفعاله وثقافته وإحساسه الجمالي الذي يتأثر بنبض العصر.

ثانياً: القافية:

يحدد الخليل مفهوم القافية بأنها: «آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن» (القيرواني، 1934، ص151/ 1) ، وهي عند الأخفش: «آخر كلمة في البيت» (السكاكي، 1983، ص688) أما عند المحدثين، فيقول إبراهيم أنيس: هي «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا مهماً من الموسيقا الشعرية»، (أنيس، 1972، ص273) ويقول شكري عياد هي: (1978، ص139) »نوع من المؤالفة، أو تناسب الأصوات كالحبس، وإن كانت تختص بأواخر الكلمات، وأواخر الأبيات، فتركها معناه الاستغناء عن نوع من المؤالفة". والخلاصة عند جان كوهن أن القافية "ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى" (كوهن، 1986، ص74) ودلالتها تختلف باختلاف حركات حرف الروي، وحركات ما قبله من حروف. (هلال، 2008، ص443) .

ومهما يكن الموقف من تعريفات القافية، فإننا لا يمكن أن نقف بدلالاتها عند جزء من كلمة، أو كلمة أخيرة في البيت؛ لأن الكلمة الأخيرة تكون في حاجة إلى ما يسبقها من كلم على المستوى الأفقي، ولأن قافية كل بيت في حاجة إلى القصيدة كلها على المستوى العمودي، هذا من جانب، ومن جانب آخر لأن القافية "جزء من محددات النص الشعري في مقابل النص النثري" (سالمان، 2008، ص191) فهي «تشكل ثابتا إيقاعيا يشد مفاصل القصيدة بنهايات موسيقية مريحة» (الحمداني، 2014، ص140) ولأن بقية المعنى في أسنان القوافي مثلما يقول الشاعر عبد الرحيم محمود في قصيدة مشكلة القوافي: (1989، ص113)

أرى المعنى بقلبي جدّ واف
وإنْ أنْظمه يصبحْ غيرَ وافٍ
فأبحث عن بقاياه فألقى
بقاياهُ بأسنانِ القوافي

كانت القافية بكل مكوناتها تؤرق الشاعر عبد الرحيم محمود؛ لأنها لا تقل «أثرا عن موسيقى الوزن في أهميتها للتصوير الشعري والتشكيل الجمالي، فهي تحمل دلالات صوتية وموسيقية لها علاقات بدلالات النص الشعري الأخرى» (مدرس، 2009، ص206)

وإذا كانت القافية تتسع للروي وغيره من الحروف، فإن حرف الروي من أهم أصوات القافية؛ لأنه يعبر نوعا ما عن طبيعة التجربة الشعرية والحالة النفسية. وبالوقوف على شعر الشاعر نجد أن حروف الروي المجهورة قد ترددت على نحو واضح في شعره. والجدول التالي (6) يوضح حروف الروي، وأعدادها، ونسبة تردد كل منها، وصفاتها من حيث الجهر والهمس، وقد لجأت في هذه الإحصائية لعدد الأبيات وليس إلى عدد القصائد لتعدد حروف الروي في القصيدة الواحدة، وحتى لا أستثني المقطوعات والنتف:

الجدول (6)

حروف الروي، وأعدادها، ونسبة تردد كل منها، وصفاتها من حيث الجهر والهمس

حروف الروي	عدد الأبيات	نسبة التردد	صفات الحروف
الميم	267	14.3	أنفي مجهور
اللام	263	14.1	جانبي مجهور
الباء	248	13.4	انفجاري مجهور مرقق
الراء	241	12.9	تكراري مجهور
الدال	215	11.5	انفجاري مجهور مرقق

حروف الروي	عدد الأبيات	نسبة التردد	صفات الحروف
النون	190	10.2	أنفي مجهور
التاء	87	4.6	انفجاري مهموس مرقق
الكاف	86	4.6	انفجاري مهموس مرقق
الحاء	80	4.27	احتكاكي مهموس مرقق
العين	61	3.2	احتكاكي مجهور مرقق
القاف	38	2	انفجاري مهموس مرقق
الفاء	23	1.1	احتكاكي مهموس مرقق
الجيم	21	1.1	مركب مجهور
الألف	19	1.01	مجهور
الغين	12	.6	احتكاكي مجهور مرقق
الهمزة	12	..6	لا مهموس ولا مجهور
الثاء	5	.2	احتكاكي مهموس مرقق
الهاء	5	.2	مجهور
المجموع	1873	100	

يتضح من الجدول السابق ما يلي:

أن الشاعر استخدم أحد عشر صوتاً مجهوراً في روي قصائده، وأن نسبة تردد الحروف المجهورة (82.5%) ، أما نسبة تردد الحروف المهموسة (16.85%) ، أما نسبة تردد الحروف المحايدة فهي لم تجاوز (0.64%) ، وأن أكثر أصوات الروي هي أكثر الأصوات وضوحاً، حيث ترددت (الراء، والميم، واللام، والنون) بنسبة (51.5%) أي أكثر من ثلثي الأصوات المجهورة تقريبا، وأكثر من ثلاثة أضعاف الأصوات المهموسة، وبما يعادل نصف مجمل القوافي.

يغلب على حرف الروي صفة الجهر والقوة "حتى في شعر الغزل" (قميحة، 1986، ص253) تناسباً مع ظروف عصره الأدبية، والطبيعة الجبلية التي يحيا بها، ومع حياته الثورية، وطبيعة التفاعيل التي لجأ إليها. ومن أجل تأكيد ميل الشاعر نحو حروف الجهر في روي القصائد.

الجدول (7)

تردد حروف الجهر في روي القصائد والمقطوعات والنتف

حروف الجهر	عدد القصائد والمقطوعات والنتف
النون	17
الميم	16
الدال	16
اللام	15
الراء	14
الباء	14
العين	4
الجيم	2
الألف	2
الغين	1
الهاء	1
المجموع	102
جميع حروف الهمس: الكاف والتاء والحاء والقاف والفاء والياء	22
نسبة الجهر:	%82.3

على الرغم من تداخل حروف الروي في القصائد أحيانا فإن الجدول السابق يوضح نسبة تردد حروف الجهر في روي أشعاره، لكن هذا التردد يشير بوضح إلى آثار التقليد في شعره الذي جاء محاكيا للشعر العربي القديم في بعض جوانبه، لكنه هذا التقليد لا يتعارض مع الموضوعات الثورية، وحياته النضالية، وصخب الفرقة والتناحر في تلك الفترة، وهو من جهة أخرى يعبر عن رباطة الجأش، وصدق القول.

◄ **أشكال القوافي عند عبد الرحيم:**

أما أشكال القوافي في شعر عبد الرحيم محمود، فهي تحدد بحركات حرف الروي، وما يسبقه من حركات، وهي:

- القافية المقيدة: وهي تلك التي يكون رويها ساكناً، وحركة ما قبل الروي تسمى توجيهاً (السكاكي، 1983، ص572) كما في قصيدة رأيت فقلت: (محمود، 1989، ص58)

رأيت يومـــا أمة يسوقها ســـوق الحطمْ

- القافية المطلقة: وهي تلك التي يكون رويها متحركاً، وحركة ما قبل الروي في هذه القافية تسمى مجرى (السكاكي، 1983، ص572) ، كقول الشاعر في قصيدة نداء الوطن: (محمود، 1989، ص44)

دعـــا الوطـــن الذبيـــح إلى الجهـــاد
فطـــار لفـــرط فرحتـــه فـــؤادي

وهذا النوع من القوافي أكثر من المقيدة، وهذه الكثرة تؤكد حب الشاعر للتجديد، ومخالفة ما كان سائداً من قواف في الشعر العربي، إذ من « النادر أن نجد في الشعراء قديما وحديثا من لجأ إلى قافية الحروف اللينة» (قميحة، 1986، ص297)

- القافية المردوفة: وهي التي يكون قبل رويها ألف، أو واو، أو ياء (السكاكي، 1983، ص572) ، كقول الشاعر في قصيدة (كان غازي) (محمود، 1989، ص74) :

كان نجمـــا يهتـــدي الســـاري بـــه
في دياجـــير الليـــالي الحالـــكات

وكما في قصيدة (موت البطل) : (محمود، 1989، ص39)

تحـــرق العاتـــي أنفاسهمـــو
ويذيبـــون بهـــا غـــل القيـــود

وعلى أكتافهم تُجني المنى
ويُشاد الصرحُ للعيش الحميد

وهذا النوع من القوافي كثير في شعره أيضا، فقد كانت حروف المد سبيلاً للتخلص مما يعانيه من هموم، وطريقاً للاقتراب من المتلقي، وعوناً له على اشتغال الموسيقا في كل ناحية من شعره.

- القافية المتداركة: وهذه يفصل بين ساكنيها حرفان متحركان، (السكاكي، 1983، ص570) وهذا النوع من القوافي كثير في شعره أيضا، ومنه قوله: (محمود، 1989، ص131)

وأقيموا حجة الإخلاص في الفعل،
فالأفعال دعوى دامغه
كل أقوال بلا فعل وإن تَبدُ
كالبلسم ليست سائغه

- القافية المقطعية: تلك التي تظهر في نهايات الأشطر (إيقاع الشطر الأول) أوفي نهايات الأبيات في نظام الرباعيات أو الخماسيات (سالمان، 2008، ص173) ، يقول في قصيدة (راح الذي بيننا) : (محمود، 1989، ص143)

روحي فقد راح الذي بيننا
كالبارح السالف ما إن يعود
روحي ولا تأسي على حالتي
وانسي مواثيقي وخوني العهود
لا تحملي من عهد ذكر الهوى
إن الهوى صعب وحملي يؤود
روحي فقد راح الذي بيننا
دمعي الذي أذللت كفكفته
أواه كم أذللت لي من دموع
وجرح هذا القلب لملمته
وأطفيء المحرق بين الضلوع
وعقلي الهائم أرجعته
أكن آمل منه الرجوع
روحي فقد راح الذي بيننا

نلحظ في هذه القصيدة نوعين للقافية المقطعية، حيث اتفقت نهايات الأشطر في المقطع الثاني في الوزن والقافية، حيث لجأ الشاعر إلى صيغة الفعل الرباعي المجرد (فعلل –يفعلل) في قوله (كفكفته/ لملمته) ، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يكرر هذه الصيغة إلا في ثلاثة مواضع، ومن هذه المواضع تكرار كفكف ثلاث مرات في (أنشودة التحرير/ طوفان سوريا/ راح الذي بيننا) ، وتكرار لملم في موضعين (أنشودة التحرير/ راح الذي بيننا) . (عابد، 2011، ص31) أما النوع الثاني فتمثل في تعدد مقاطع القصيدة، حيث تكونت من ستة مقاطع لكل مقطع قافية، وفصل بين كل مقطوعة وأخرى بلازمة إيقاعية (روحي فقد راح الذي بيننا) تكررت في القصيدة ست مرات. وفي هذا النوع من القوافي – الذي لجأ إليه الأندلسيون، وشعراء مدرسة الديوان، وجماعة أبوللو– نجد ما يؤكد رغبة الشاعر في تجديد الشعر، خاصة أنه في هذه القصيدة كان حريصا على وحدة الشعور.

لقد حرص الشاعر حرصا شديداً على بناء قوافيه الداخلية، وفي نهايات أبياته، وفي ترتيب مقطوعاته، حيث نلحظ أنه ختم القصيدة السابقة بقوله:

روحي – شبابي– أنت أيأسته
من أمل زاك رجاهُ الشَّبابْ
لا تذكري الماضي ماذا به؟
هل ذقتُ في حُبَّيك إلا العذَابْ
كتابُ ماضيك أسىً كلّهُ لا
تقرأي فيه بل اطْوي الكتابْ

فجعل ردف المقطع الأخير ألفا، لأمور: أولها: أن الألف تزيد من فاعلية المقاطع الأولى التي اشتملت قوافيها على ردف الواو تارة وتارة أخرى الياء. وثانيها: أن الألف حرف مجهور يخرج من جوف الحلق، فجعله في الخاتمة لئلا يصعب النطق بحروف المد الأخرى من بعده. وثالثها: حتى تناسب نهايات اللازمة الإيقاعية. وآخرها: أن الألف حرف مد يشعر بانتهاء النص، ويمكن الشاعر من نفث ما تبقى في نفسه من حزن وحسرة.

- القافية المتقطعة: ويتشكل هذا الإيقاع من تردد صوت ما قبل الروي على نحو متقطع، متباعد أحياناً وهو كثير في شعره، كما في قصيدة (نحن المصادر والموارد) ، ومتقارب أحياناً أخرى ولكنه قليل في شعره، ومن القصائد التي تجمع بين الحالتين قصيدة (ذكرى ثورة دمشق) يقول: (محمود، 1989، ص55)

وفيها قبسة من عبد شمس
ومن غسّان تهديها السّدادا
إذا بخسوا يزيدون اعتزازاً
وإن ظلموا يزيدون اعتدادا
وما كان الزنوجُ سوى سواد
لبستُهمُو على الماضي حداداً
ولمّا أن رأى الغضبات تبدو
على أسيافنا ارتَدَّ ارتدَادا
وإنّا حينَ نحيا في وحوش
نُعدّ لها الأظافيرَ الحِدَادا

وقيمة هذا النوع تكمن في توسيع المساحة الموسيقية للقافية، ففي الأبيات السابقة تشكل الإيقاع المتقطع من تردد صوت الدال قبل الروي، حيث لم يفصل بينهما إلا الردف اللين (الألف) وذلك في خمسة أبيات ثلاثة منها متباعدة.

- القافية المؤسسة: وهي القافية التي يتردد قبل رويها حرف من قبله ألف في كلمة واحدة، (السكاكي، 1983، ص573) وهذا النوع كثير في شعره، حيث نجده على سبيل المثال في قصيدة نحن المصادر والموارد، وقصيدة جيش الحبائب، وقصيدة رهين المحبسين التي يقول في مقطع منها: (محمود، 1989، ص95)

ودعا لرفق بالبهام فصدّ عنه القارمُ
وأرادَ حكمَ العقلِ في الدّنيا، ونعمَ الحاكَمُ
لكن تساوى ضلّةً بانٍ بنى والهادِمُ

نخلص إلى أن القوافي لم تتخذ في شعر عبد الرحيم محمود شكلاً محدداً؛ لإقامة التناسب بين الوحدات الصوتية في القصيدة، وللربط بين مكوناتها فالقافية بؤرة إيقاعية تلتقي فيها جميع الخطوط الأفقية والعمودية، فهي ليست علامة على إنهاء البيت وإنما على ابتداء البيت الي يليه، وهي جزء من توالي النغم المتماثل، (الجهاد، 2007، ص109) الذي يزيد في تماسك النص وتلاحمه، ويعبر عن خصائص الأسلوب عند الشاعر.

ثالثاً: روابط الإيقاع وضوابطه:

أ. الروابط الإيقاعية:

حيث يلجأ الشاعر في بناء تشكيلاته الإيقاعية إلى روابط تصهر مكونات النص في إطار إيقاعي موحد، يضفي على شعره إيقاعاً خاصاً، يميزه عن غيره من الشعراء. ومن أهم هذه الروابط:

- **التدوير:**

التدوير هو: «أن يستدعي وزن البيت أن تكون بعض حروفه كلمة في الشطر الأول داخلة في وزن الشطر الثاني» (عيد، 1979، ص148) فالبيت المدور هو الذي يشترك شطراه بكلمة واحدة، بعضها في الشطر الأول وبعضها الآخر في الشطر الثاني. (الملائكة، 1983، ص112) وعلى الرغم من تجاهل كتب العروض لقيمة هذه الظاهرة، فإنها بمرور الزمن صارت من محاسن بعض الشعر وخاصة في مجزوء الكامل (الملائكة، 1983، ص115) ، ذلك لأن التدوير «يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته». (الملائكة، 1983، ص112) ويربط بين الأشطر الشعرية والموجات الانفعالية، ومن ثم يكون فاعلاً في استمرارية النغم وتأثيره في النفس، كما أنه يساعد على الربط بين المعاني ومكونات النص، الأمر الذي يجعل النص دفقة شعورية واحدة. وقد كثر التدوير في شعر عبد الرحيم محمود ولكنه تردد كثيرا في الخفيف ومجزوء الكامل ولم يقع في المتقارب إلا في قصيدة قصيرة واحدة هي قصيدة الشباب. وكثرة التدوير في شعره تعبر بوضوح عن انفعال مِنْ جَرَّاءِ فرح أو حُزْنٍ أَوْ غَضَبٍ، يقول في قصيدة (أنشودة التحرير) ، التي جاء فيها التدوير على نحو متتابع في سبعة وعشرين بيتا: (محمود، 1989، ص41)

غَـيرَ أنَّ الإيمَـانَ بالحَـقِّ وَالـرُّو
ح، جَديـرٌ بالنَّصْـرِ جـدُّ جَديـرِ
وَاجْتِمَـاعُ القُلُـوبِ أَضْمَـنُ لـلأَمْ
رِ المُرَجَّـى مـنَ الشَّتيـتِ النَّثـيرِ
عِـبرَةٌ لَيتَنـا قـدْ قَبَسْنَـا النُّـو
رَ منهَـا في مُدْلَهَـمِّ الأُمُـورِ

حيث لم يلجأ إلى التدوير في هذه الأبيات لضرورة موسيقية أو ترابط عضوي وإنما لزيادة مستوى حركية النص، (عبيد، 2015، ص37) حيث يسابق الشاعر المعاني التي يريد أن يبثها في النفوس، فهو لم يسرد المواعظ الإيمانية لذاتها فقط، وإنما ليفجر قيمة الإيمان ودوره في القوة والترابط أيضا، ساعيا بذلك إلى تذكير المتلقي بأننا لو أخذنا بقبس من تلك العبرة لما وصل الحال بنا إلى هذا الحال، فالشاعر بالتدوير حاول أن يجمع أطراف الزمن في أبيات قليلة، ليبلغ حكمة الخطاب» لَيتَنا قدْ قَبَسْنَا النُّورَ منهَا في مُدْلَهَمِّ الأُمُورِ» في خضم الفرقة والخصام. (طه، 2014، ص276)

- **الضمائر:**

تعددت الضمائر في قصائده وجعل منها أدوات ربط بين مكوناتها المختلفة، ولكن الضمائر المتصلة كانت أكثر ترددا من الضمائر المنفصلة، لكثرة ضمائر المتكلم (ياء المتكلم ونا الفاعلين) والضمائر المتصلة للغائب، والجدول التالي يوضح تردد الضمائر البارزة في شعره، أما الضمائر المستترة فمعظمها مستتر وجوبا لغلبة ضمير المتكلم.

الجدول (8)

الضمائر الظاهرة	للمتكلم	للغائب	للمخاطب
المتصلة	261	189	98
المنفصلة	45	17	36

وهنا نجد أن صوت الشاعر كان حاضرا بقوة في قصائده يحكي همه وهموم شعبه، وكثرة (نا) الفاعلين و (ياء المتكلم) تعني الاتكاء على الذات لعجز الساسة وضعفهم، فهو لم يخاطب إلا العاملين والمحبوبة، ولم يمدح غير الأمير سعود بن عبد العزيز، فهو دائم الحرص على الوطن وقضايا الفقراء وما مدح الأمير إلا من أجل التذكير بالقدس والخطر الذي يحدق بها، ولم يقف عند قضايا الفقراء إلا من أجل إنصاف هذه الطبقة، فالذاتية في شعره تمثل بعدا إنسانيا حضاريا وليس أنانية خاصة. أما ضمير الغائب فقد كثر في شعره في سياق الحكمة والحديث عن الآخر (غير الذات) ، يقول في قصيدة (سياستنا تسالِ) : (محمود، 1989، ص57)

فنحـنُ الشّعـب إن رُمنَـا انطلاقـاً
وجدناهـم لـدى الأزمـاتِ غُـلا
أضلُّونـا عـن المُثْلـى وتاهـوا
ومـا كانـوا ليهـدُوا النَّاسَ مُثلـى
فكـم فعـلٍ لهـم عيـب ولهـوٌ
وكـم قـولٍ لهـم مـا صـحَّ عقـلاً
تعقّـد أمرُنـا بهـمُ وأضحـى
كذيـل الضـبِّ يُعْجِـزُ أن يُحـلا
وكان الشعـب سيفـاً ذا
مضـاء فثُلِّـمَ حـدُّه منهـم وفُـلا

نلحظ في الأبيات السابقة كثرة الضمائر وتعانقها، بل انتشارها منفصلة ومتصلة، بارزة ومستترة، الأمر الذي يجعل النص متماسكا. وفي هذا النص تبرز سمات أسلوبية، أولها: كثرة حروف المعاني (الواو والفاء) . وثانيها: الالتفات بالانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، حيث تارة يبيّن ماحل بأبناء شعبه، وتارة يصور أفعال الساسة وأقوالهم. وثالثها: كثرة تردد الضمائر المتصلة بحرف جر (لهم/ بهم/ منهم) .

الجدول (9)

بروز ظاهرة تردد الضمائر المتصلة بحرف جر

لي	44
بي	10
مني	6
منا	6
لنا	27
بنا	17

لهم	25
عليهم	5
منهم	4
له	56
به	55
منه	20
منك	15
بك	4
عليك	14

- **التكرار**:

التكرار في المصطلح هو "دلالة اللفظ على المعنى مرددا» (ابن الأثير، 1973، 3/ 3) أو هو على نحو تفصيلي «شكل من أشكال الاتساق المعجمي، يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف، أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما» (خطابي، 2006، ص24) لتأكيد المعنى، وتحقيق التناسب بين الوحدات اللغوية.

تردد بعض الأصوات والأبنية ذات الصفات الصوتية المتقاربة (رواشدة، 1998، ص10) ، يضفي قيماً جمالية ودلالية في النص، فما يحتاج إلى جهد عضلي كبير في النطق يختلف في قيمته عما يكون سهلاً عذبا في النطق والسماع، وما يكون مجهوراً يختلف في وقعه عما يكون مهموساً، ومهارة الشاعر لا تقف عند حدود اختيار الأصوات فحسب، وإنما في حسن التنظيم والتوزيع أيضاً، حيث إن «إعادة الأصوات المتماثلة قادرة على أن ترسخ الإيقاع في نفس المتلقي، وتثير لديه تساؤلات عن جدوى مثل هذه الصنعة» (ربابعة، 1998، ص140) ، في قصيدة (أخاف من العيد) ، يقول الشاعر: (محمود، 1989، ص108)

إذا رق إحساسنا في الوجود
وأضحت نفوس لنا شاعرة
إذا ما صهرنا قيود العبيد
بنار من القوة القاهرة
إذا ما نعمنا بلقيا المنى
وقرت رغاب لنا حائرة
إذا كان هذا فثمة عيد
وتلك مظاهره الساحرة
وثمة يحسن وجه الحياة
فتصبح فتّانة ناضرة
وتجمل دنيا زهدنا بها
وإلا فموعدنا الآخرة

مما يميز النص السابق تكرار الربط بين المعاني بأسلوب الشرط (إذا) ، حيث تمكن بهذا الأسلوب من أمرين أساسيين: أولهما: تأخير الإجابة إلى البيت الرابع (فثمة عيد) . وثانيهما: ايجاد الوحدة الصوتية للمعاني التي ضم بعضها لبعض، حيث كثرت الأصوات المجهورة، وحسن توزيعها على نحو يكاد يكون منظماً.

الجدول (10)

مدى تردد الأصوات المجهورة

النون	16	الغين	1
اللام	14	الزاي	1
الراء	12	الظاء	1
الميم	10	الذال	4
الضاد	2	الباء	5
العين	5		
	المجموع		71

يلحظ في الأبيات السابقة أن تردد الأصوات الرنانة ذات الوضوح الصوتي لم يكن سوى إشارة إلى التلاؤم بين البنية الصوتية الظاهرة والبنية الدلالية الباطنة حيث نجد ألوانا أخرى من التكرار: أولها: تكرار أسلوب الشرط على المستوى العمودي. وثانيها: تكرار حروف المعاني (الواو والفاء) في معظم الأبيات لربط مكونات النص. وثالثها: تكرار الدال في نهاية بعض الأشطر الأولى. ورابعها: تكرار الصيغة الصرفية لقافية الأبيات. والخلاصة أن الشاعر اعتمد كثيرا في بناء النص على مخارج الأصوات حتى يصنع انسجاما وتآلفا، (مدرس، 2009، ص225) للكشف عن شعوره وإصراره على المواجهة والصراع ومن أجل إغراء المخاطب بالمشاركة.

ب. الضوابط الإيقاعية:

تكثر الضوابط الإيقاعية في قصائد شاعرنا، ومن هذه الأدوات التي ساعدت في ضبط الإيقاع وقوته:

- **حروف المعاني**:

وهي تلك الحروف التي لجأ إليها الشاعر؛ من أجل تطويع الوزن العروضي بما لا يتعارض مع الدلالة، وعلى الرغم من كثرتها فإن (ف/ قد. لا. يا) هي أكثر الحروف ترددا، لكن هذه الحروف تتفاوت في الطول والتشكل؛ حيث منها ما يتكون من مقطع قصير قوامه صامت وحركة مثل: (ف) التي وردت أكثر من 500 مرة، ومنها ما يتكون من مقطع متوسط؛ منه ما يتكون من صامت وحركة طويلة مثل: (لا. يا) حيث وردت (لا) 137 مرة، و (يا) 102 مرة، ومنه ما يتكون من صامت، وحركة، وصامت مثل: (قد) التي وردت 81 مرة.

كانت حروف المعاني عوناً لشاعرنا في تشكيل التفاعيل وتماسك شعره وقوته، يقول في قصيدة (حفي اللسان) : (محمود، 1989، ص35)

فإذا نجوم السعد في آفاقنا
تبدو وجرح قلوبنا يلتام

فالشاعر في البيت السابق تمكن بالفاء من تشكيل السبب الثقيل في مطلع البيت، وليس معنى هذا أن حروف المعاني تجلب جلباً، أو أنها محدودة الفاعلية، بل إن شاعرية الكلام لا تقوى على النهوض إلا بحروف المعاني لعلاقتها الوطيدة بالتشكيل والمضامين. يقول في قصيدة (كتاب أضاء) : (محمود، 1989، ص118)

وهُنَّـا علـى النَّاسِ مـن بعـده
فعرْضٌ أبيـحَ وأُهريـقَ دَمْ
وقـد كان يبعَـثُ فينـا الحفـاظ
ويبعَـثُ فينـا القـوى والهمَـمْ
وقـد كان يجمَـعُ منَّـا القلـوب
فأيّـان مـن بعـده المُلْتَـأَمْ
فخـارَت عزائـمُ مَـن بعـده
وصرنـا سـلاب الوغـى نقتسَـمْ
وكانـت لنـا عـزَّة المؤمنـين
فصرنـا العبيـد وصرنـا الخـدَمْ

استطاع من خلال الواو والفاء في كل من البيت الأول والرابع والخامس الإبقاء على الوتد المجموع كاملا بلا خرم في مطالع هذه الأبيات، وكذلك الربط بين المعاني، بتكرار الواو مع (قد) في البيتين الثاني والثالث حفظ تفعيلة (فعولن) من الحذذ، فهو في كل الحالات لا يفرط بجزء من الوتد المجموع لقوته في الشعر. وبالنظر إلى القصيدة كاملة نجد أن الشاعر كرر واو العطف في تسع وثلاثين موضعا ليقيم تلاحما بين المعاني، وانسجاما عاما في النص، كما يربط بين هذه الواو والفاء السببية في أكثر من موضع ليقيم توازنا على المستويين الأفقي والعمودي، ويفجر مجموعة من المعاني تارة بالتضاد (كان/ صار) وتارة أخرى بالترادف (العبيد والخدم/ الإباء والشمم).

- التنوع الأسلوبي:

تعددت أساليب الشاعر واختلفت باختلاف المقام ومقتضيات الحال، فكثر في شعره الوصف لتشخيص الحال أمام المشاهد، وتنقل بين أساليب الأمر، والنداء، والاستفهام فغمر السامع بعاطفة صادقة، كما أنه لجأ إلى أسلوب الحوار بنوعيه الخارجي (الديالوج) والداخلي (المونولوج) في قصائد كثيرة، ليبقى المتلقي مصغيا لقوله، يقول في قصيدة أحاجي في ذكرى وعد بلفور؛ (محمود، 1989، 177)

وانثَنـى الشَّحـاذُ فيمـا ذكـروا
عندمـا عـزّت علـى فيـه الأمـاني

يطلُبُ النُّصرَة من سيّدِه قائلاً: ما لي بما شئتَ يَدَانِ

ثم يقول:

قـال للشّحّـاذ: خُـذ نصْفـاً وخـذ
أنـتَ نصْفًـا، يـا لَـهُ، مـا أظْلَمَـه!

هذا الحوار الذي امتلأ بأساليب النفي والأمر والتعجب عمل على زيادة الترابط بين مكونات النص وحركيته، وأفسح مجالا لمشاركة المتلقي بالشعور والموقف.

والاستفهام من الأساليب التي تكثر في شعره، ولكن ليس بالهمزة لأنه لا يعرف التردد والحيرة، وإنما ب (هل) و (كم) حيث تردد كل نوع أكثر من ثلاثين مرة لأغراض متعددة أهمها: الإخبار والتعجب والإنكار. فالشاعر يبحث عن همة الشعب ويصف له طريق الخلاص من الغاصبين، وينير له الدرب، وينكر سلوك المتخاذلين. ومن السمات الأسلوبية في شعره توالي الأسئلة على نحو متوازن بجمل قصيرة، مثل قوله في قصيدة (هل هذا كلام) : (محمود، 1989، ص114)

يُقـالُ: البصـرَةُ اشتهَـرَتْ بتَمـرٍ
سَلـوا، هـل يملـكُ الفُقـراءُ تَمـرَهْ؟
هنـاكَ علـى جَنَـاحِ العـزِّ ناسٌ
وناسٌ مـن معاوَزهـمْ بغَمـرَهْ
فهـل أمـرُ الزنـوجِ لـهُ مَعَـادٌ! ؟
وكـم شـيءٌ كرهـتُ حَمـدتُ أمـرهْ

ومنه أيضا قوله في قصيدة (طوفان سوريا) : (محمود، 1989، ص68)

فـأينَ القصور وأهـل القصور
وأيـن الريـاض وأيـن الشذا؟

حيث تميز أسلوبه في البيت السابق بالتوازن بين شطري البيت، وبتكرار الثنائيات في كل شطر؛ فكل شطر يبنى من سؤالين، وكل سؤال من كلمتين. فاكتسب القول صفات جمالية متعددة أهمها: قصر الجمل، والتوازن بين ثنائيات البيت، والتماثل في التراكيب النحوية وعدد الكلمات ونوعها.

فأينَ القصور/ وأهـل القصور
وأيـن الريـاض/ وأيـن الشذا

ومن الأساليب التي تكثر في شعره أيضا أسلوب القصر وبخاصة طريق النفي والاستثناء حيث ورد أكثر من ستين مرة، معظمها بالنفي و (إلا) ، وبعضها ب (غير وسوى) مثل قوله في قصيدة (يا عامل) : (محمود، 1989، ص77)

وأحـبَّ في الدنيـا الجمـالَ،
ولا جـمَـالَ سـوى الحقيقـة!!!

حيث لجأ إلى هذا الأسلوب لتأكيد المعاني وتعزيزها أيضا في نفس المتلقي، فالشاعر كان حريصا على التأكيد والخروج بالمتلقي من دائرة الشك والتردد إلى دائرة اليقين، ولذلك لم يلجأ إلى الاستفهام بالهمزة إلا في مواضع محددة؛ لأنها تترك المتلقي في حيرة وتردد أحيانا.

القسم الثاني: الإيقاع الداخلي:

حين لا يجد الشاعر في الوزن والقافية ما يحقق الفضاء الإيقاعي الذي يرغب فيه فإنه يلجأ إلى ألوان من البديع التي تقوم على أساس التكرار والتوازي، أو على أساس التقابل (الطباق والمقابلة).

أولا: إيقاع التكرار:

لم يحرص الشاعر على التماثل في اختيار الأصوات المفردة فحسب، وإنما في كل أجزاء شعره أيضاً، لذلك نلحظ في شعره هيمنة التكرار بأشكاله المختلفة، فمن تكرار المفردات، قول الشاعر في قصيدة (ذكرى الزمان) : (محمود، 1989، ص49)

تـلـك أيـــام تـقـضـت
هـل لـهـا مـن رجـعـات
لـيـتـهـا لمـا تـقـضـت
قـد قـضـت فـيـهـا حـيـاتـي

عمد إلى تكرار كلمة (تقضت) في نهاية الشطر الأول لكل بيت، للدلالة على انقضاء الأيام السالفة، واستحالة رجوعها، وإظهار حسرته على انقضائها وذهاب عمره، فالتكرار في شعره كثير، للربط بين المعاني، وتعزيز الجانب الإيقاعي.

ومنه تكرار صيغة النفي والاستثناء في شطري البيت، مثل قول الشاعر في قصيدة (نجوى المحتضرة) : (محمود، 1989، ص138)

ولم يبــق منــك ســوى الذكريــات
ولم يبــق لي منــك إلا صــور

لم يبق منك	سوى	الذكريات
	إلا	صور

وقوله (لي) في الشطر الثاني لبيان ما تبقى له من (صور) فالتنكير للقلة.

ومما يزيد في تأثير الإيقاع ويعمل على زيادة التماثل والترجيع الصوتي في شعر عبد الرحيم محمود كثرة الفنون البديعية:

1. الترديد:

يقوم على المشابهة والتكرار، فالترديد والتكرار مترادفان لتشكيل نسق أسلوبي خاص، حيث «يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم منه « (ابن رشيق، 1934، ص333/ 1) ، فموضعه في أضعاف البيت، (ابن رشيق، 1934، ص3/ 2) وغايته ليست التكرار المعنوي للفظة، بل كشف معان جديدة يوضحها السياق، فالترديد قد يكون للإيضاح والتفسير، وقد يكون للإجمال، وإن كانت وظيفته الظاهرة هي زيادة التناغم في الكلام، لأن «بنية الترديد بنية ذهنية لها طابعها الشعري». (عبد المطلب، 1995، ص391) ، والتكرار أو الترديد الصوتي يعد من العناصر التي يجرى بوساطتها توقيع الموسيقي لأجل تأدية المعنى والدلالة (العيد، 1985، ص9) «فالترديد في شعر شاعرنا لم يبقَ في إطاره التقليدي القديم من حيث شكله وأغراضه، بل اكتسب أبعاداً فنية شعورية ودلالية، فأصبح سمة أسلوبية ذات فاعلية في السياق، يقول في قصيدة (كتاب أضاء) : (محمود، 1989، ص118)

وقــاد الرعــاة رعــاة
الشياة فصــار الرعــاة رعــاة الأمم

حيث اقترنت لفظة (رعاة) تارة ب (الشياة) وتارة أخرى ب (الأمم) فتشكلت دلالات متعاقبة متغايرة لكن هذا التغاير لا ينقص " من التوافق بين الدالين، وإنما تنمي فاعليتهما وتمدها إلى مساحة واسعة في الصياغة" (عبد المطلب، 1997، ص365) ومما يزيد في فاعلية المعنى وتأثيره في هذا البيت أربعة أمور:

- تقسيم البيت إلى أربعة أقسام متساوية (وقاد الرعاة/ رعاة الشياة/ فصار الرعاة/ رعاة الأمم) .
- صحة التفسير، حيث إن (رعاة الشياة) تفسير لقوله (قادَ الرعاةَ) ، وقوله: (رعاةَ الأمم) خبر لصار.
- التوازن وتماثل التراكيب.
- الترابط الوثيق بين شطري البيت بالفاء السببية.

2. رد العجز على الصدر: (التصدير)

في رد الأعجاز على الصدور أو التصدير يتوافق الطرفان على المستوى السطحي وأحيانا على المستوى العميق، وهو من زاوية أخرى يشابه الترديد في بعض السمات التكوينية، ولكنه خاص بالقوافي في كثير من المواضع. (ابن رشيق، 1934، ص2/ 3) أما تأثيره الجمالي فليس في الجانب الصوتي فحسب، وإنما في اختيار مواضع الكلم أيضاً، إذ إن تنسيق الكلمات على نحو معين يساعد على توافق حركة السطح مع حركة العمق، وهو توافق بعيد الأثر في إنتاج الأدبية. ولذلك وجدنا البلاغيين قد اعتنوا بالمساحة المكانية بين اللفظين المكررين، حيث ذهب القزويني إلى أن أحد اللفظين في رد العجز على الصدر يكون» في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني «. (القزويني، د. ت، ص390)

- النوع الأول: وهو ما تكون المساحة فيه واسعة بين الطرفين، فيقع أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر الشطر الأول، (القزويني، ص390) كما في قول الشاعر في قصيدة (يا حياتي) : (محمود، 1989، ص157)

انـظـري لي واجـعـلـي العطف
يــســتــل مـــن نــظــراتــك
واغــمــزيــنــي فــلــقــد طــال
انـــتـــظـــاري غــمــزاتــك

فهذا النوع تتسع فيه المساحة بين الطرفين (انظري/ نظراتك– اغمزيني/ غمزاتك) ، ويزداد فيه التناغم بين بداية البيت وآخره، ومما يزيد في جمالية البيتين أيضا:

- التسهيم: حيث تهيئ لفظة (انظري) لكلمة (نظراتك) ، وكذلك (اغمزيني) و (غمزاتك) .
- مراعاة النظير: حيث لا يكون النظر والغمز إلا بالعين.
- تشابه الأصوات في كل من (انظري/ نظراتك و/ انتظاري)
- تردد ضمير المخاطب بكثرة في النص (الياء والكاف)

- النوع الثاني: وفيه تضيق المساحة قليلا بين الطرفين، حيث يكون أحد الطرفين في حشو صدر البيت، والثاني في آخر البيت، (القزويني، د. ت، ص390) كقوله في قصيدة ذكرى ثورة دمشق: (محمود، 1989، ص66)

ولم تقف الحياد دمشق حتى لدى خطب فلا تقف الحيادا

في البيت السابق تكرار على المستوى الأفقي (الحياد/ الحيادا) ، الكلمة مرة في حشو الشطر الأول، ومرة في آخر الشطر الثاني. ومما يزيد جمال البيت تكرار كلمة (تقف) الأولى بالنفي (لم) ، والثانية للنهي (لا تقف) .

- النوع الثالث: وهو ما تكون المساحة فيه بين الطرفين أقل اتساعاً، حين يكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في عجز الشطر الأول، (القزويني، د. ت، ص390) كما في قول الشاعر: (محمود، 1989، ص33)

شعب تَمـرَّس في الصِّعاب
ولم تَـنَـلْ منـه الصـعـاب
لــو هَــمُّــه انـتـاب الـهـضـاب
لــدُكْــدكَــتْ منـه الـهـضـاب

وجمالية التصدير هنا في تماثل الوزن الصرفي (فِعال) لألفاظ رد العجز على الصدر (الصعاب/ الهضاب) ، حيث تحقق

للشاعر التكرار، والتصريع، والتصدير، والتوازي على المستويين الأفقي والعمودي. كما يلحظ هنا قدرة الشاعر على ربط الإيقاع بالتصوير؛ لأن الإيقاع « يوسع دائرة الإيحاء عند المتلقين، كما يجعل أخيلتهم أكثر نشاطا وفاعلية» (قاسم، 2001، ص187) إذ من خلال رد العجز على الصدر بيّن أن الهضاب لا تقدر على ما يستطيع الشعب مواجهته.

- النوع الرابع: وهذا النوع أقل الأنواع وروداً في شعر عبد الرحيم محمود، حيث يكون التقارب شديداً بين الطرفين، فأحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر الشطر الثاني، (القزويني، د. ت، ص390) ، كقوله: (محمود، 1989، ص115)

يصلي الخمس يتبعها انتفالا
ودِيني إنها شرك ودِيني

وفي هذه الأنواع الأربعة توافق اللفظ الأول مع اللفظ الثاني الذي يتخذ من آخر البيت موقعا ثابتا– في البعد الصوتي الخارجي والمستوى الدلالي العميق، وحسن التوزيع الموسيقي، وتناسق الكلم في قوافي الشعر وحشوه، وازداد تماسك النص. ومن الألوان الإيقاعية الصاخبة في شعر عبد الرحيم محمود الجناس، ولزوم ما لا يلزم، حيث يرتبط بعضها ببعض في كثير من الأحيان في نهايات الأبيات، فتعمل على تجاوب النغم، وتربط أجزاء القصيدة برباط جمالي هندسي.

3. الجناس:

الجناس هو «تشابه الكلمتين في اللفظ» (القزويني د. ت، ص429) ، وليس معنى ذلك أنه تكرار للفظ والمعنى، بل تشابه في النطق واختلاف في المعنى، ووظيفته لا تقتصر على الناحية الموسيقية فحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى الناحية الدلالية أيضاً، حيث يصور التجربة الشعرية، ويبرز المعنى الأعمق للنص. (الرباعي، 1986، ص38)

والجناس في شعر عبد الرحيم محمود كثير، خاصة في القوافي، حيث ورد الجناس في شعره مائة وست عشرة مرة، معظمها من الجناس غير التام، حيث لم يرد الجناس التام إلا في أربعة مواضع، ومنه: قوله: (محمود، 1986، ص92)

أتسلق النور الشعا
ع إلى كواكبِ لي رواني

ثم يقول:

أو فاسقني بالقبة الزر
قاء كأسك ما رواني

الجناس هنا بين (رواني – رواني) رواني، الأولى: جمع رانية بمعنى ظاهرة. والثانية: رواني بمعنى سقاني. والغرض في هذا الجناس «حُسن الإفادة، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة». (الجرجاني، 1991، ص17) حيث إن تشابه اللفظين في الصورة يعمل على تماسك النص.

أما الجناس غير التام فقد جاء على ست صور، منها الجناس المضارع. ومن أمثلته في حشو البيت قول الشاعر: (محمود، 1989، ص70)

العيد زهر الدهر ينضج
بالشذا فاقطف نضوجه

حيث إن الجناس في (زهر – دهر) الزاي يخرج من طرف اللسان، وفويق الثنايا السفلى، أما الدال فمخرجه طرف اللسان مع ما يليه من أصول الثنايا العليا.

أما في القوافي، فمنه قول عبد الرحيم محمود في قصيدة (بديع الشعر) : (محمود، 1989، ص106)

بديع الشعر أروعه خيالاً
وأقربه إلى صدق مقالا
ومن فضل الجميل عليك ألا
تضيق به لدى مدح مجالا
فلو مثلت في الدنيا مثالا
لكل فضيلة كان المثالا

جعل الشاعر القافية في هذه الأبيات الثلاثة من الجناس اللاحق، فالحروف التي سبقت الردف جاءت مفتوحة متباعدة في المخرج، فالقاف في قوله (مقالا) لهوي، والجيم في قوله (مجالا) غاري، والثاء في قوله (مثالا) أسناني.

ومن صور الجناس غير التام الجناس المحرف: مثل قول الشاعر في قصيدة (قم بنا) : (محمود، 1989، ص96)

قم بنا يا أيهذا للربى حيث
ترعى العشب أسراب الظبا
قم بنا من قبل أن تنتابَنا
عاديات الدهر أو حد الظُبى

حيث إن الجناس في (الظِبا – الظُبى) حيث اختلف اللفظان في الحركة والمعنى، وقد قصر الاسم الممدود في الظِباء للقافية، وهي جمع ظبية، والظُبى جمع ظُبَّة وهو حد السيف.، فتماثل المباني واختلاف المعاني في المتتاليات حقق التوازي، وزاد في الإيقاع، وعمل على تجاذب المعاني وتأكيدها بتكرار (قم) وبالتضاد بين العلو (الربى) والسقوط بالعاديات أو حد الظبي. ومنه، جناس قلب بعض: يقول في قصيدة (الشباب) : (محمود، 1989، ص 169)

تريد لها أن ترى عامرات
بغير الغرام وغير الغزل
تريد لها أن ترى عارمات
بحب البلاد وحب العملِ

حيث الجناس في (عامراتٍ/ عارماتٍ) وهو قلب بعض لاختلاف مواضع الراء والميم في وسط الكلمة، فازداد الإيقاع بتقارب بنية الكلمتين، وتماثلهما في الوزن، وقد حرص الشاعر على التوازي في هذين البيتين من خلال التكرار (تريد لها أن ترى) ، وتماثل الوزن الصرفي في (الغزل/ العمل) ، وتماثل التركيب النحوي القائم على الإضافة (بغير الغرام/ وغير الغزل) (بحب البلاد/ وحب العمل) فشاع التوازن في البدايات، والوسط، والقوافي.

نخلص إلى أن عبد الرحيم محمود قد عمل على زيادة الفضاء الإيقاعي بكثرة الجناس، واختلاف أشكاله، وتعدد مواضعه، ولكن أكثر مواضعه في القوافي، حيث ورد في ثمانية وسبعين موضعاً، وخاصة في اللزوميات، توسعاً في إقامة التشابه بين نهايات الأبيات وفق أزمنة محددة ومتساوية، وزيادة في الترابط بين مكونات النص وشاعريته.

4. لزوم ما لا يلزم:

لم يلجأ الشاعر عبد الرحيم محمود إلى لزوم مالا يلزم في اللزوميات التي جاءت في اثنتين وعشرين نتفة ومقطوعة فقط، وإنما كان في أكثر من قصيدة– أيضاً– يلتزم بالتماثل بين قوافيه رغبة في صخب الترجيع وقوة التوازن، مثل قوله في قصيدة (الغد) (محمود، 1989، ص54)

أراهـــا تمثـل في خـاطـري
وقـد أبـــدع الـفـن ألـوانـهـا
وروح الحـيـاة بـأرجـائـهـا
تـــدب وتـلـــهـم فـنـانـهـا

ومن لزومياته التي التزم بها بحرف واحد قبل حرف الروي، مقطوعة (رؤوس تمكن منها العنكبوت) التي تبدأ بقوله: (محمود، 1989، ص114) .

أحـــاول أن أصلـــح الفاسديـــن
فألقـــى محاولتـــي كالعبـــث
تأصـــل فيهـــم خبيـــث الفســـاد
ولـــن تستطيـــع جـــلاء الخبـــث

التزم بالباء قبل حرف الروي (الثاء) ، فاكتسبت القافية إيقاعاً أوسع من تأثير الروي، خاصة أن هاتين القافيتين متماثلتان في الوزن الصرفي، وتشكل بينهما جناس لاحق، فلم يختلف العبث عن الخبث إلا بحرف واحد (العين حلقي، والخاء طبقي) .

ومن لزومياته التي التزم بها بأكثر من حرف قبل حرف الروي، مقطوعة (مُضلل) التي قال فيها: (محمود، 1989، ص 112)

يـــرى نجـــع البلاســـم لا شتفـــاء
ويعرضـــ ليســـ تعجبـــه البلاســـمُ
يطـــب لدائـــه لسمـــاً ويغضـــ
علـــى خســـف يمـــر لـــدى الملاســـم

حيث التزم الشاعر في هذه الأبيات بثلاثة حروف: (اللام، والألف، والسين) قبل حرف الروي (الميم) فحقق بهذا الفعل جانباً إيقاعياً واسعاً، حيث راعى تكرار الروي (الميم) وحركته الضمة، والسين، وكسرتها، ثم ألف التأسيس، وهي بمثابة حرف وحركة قصيرة، ثم الحرف قبلها وما يسبقه من حركة الفتح، فكرر بذلك أربع حركات، وأربعة أحرف، فتحقق له قافية تامة الموسيقا من دون إخلال بالمعنى، (أنيس، 1972، ص305) بل بزيادة في المعنى، من خلال ما تشكل من جناس في قوله: (البلاسم و الملاسم) ، وتكرار للفظة البلاسم (التصدير) ، وتكرار لصوت السين ست مرات في بيتين فقط، فأثار معاني جديدة لا يقوى حرف الروي منفرداً على بثها في نفس المتلقي، وزاد في صخب الإيقاع توافقاً مع حياة الجبلي الثائر الذي يهوى شعره في أفواه الجماهير.

5. التصريع:

يعرف ابن رشيق التصريع بأنه «ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته» (ابن رشيق، 1934، ص1/ 173) ، وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة الماء. أما ابن أبي الاصبع فيشترط في التصريع استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن، والإعراب، والتقفية (ابن أبي الإصبع، 1995، ص305) وقيمة هذه التكرارية لا تتعلق بالجانب الصوتي فحسب، وإنما– أيضاً– في تهيئة المتلقي للقافية، وهو مكون أساسي في بناء النص؛ لإبراز التباين والمفارقة بين المواقف المتناقضة (سالمان، 2008، ص191) ولهذا اشترط ابن الأثير (1973، ص1/ 259) لكمال هذه البنية أن يستقل كل طرف بمعناه.

تعددت مواضع التصريع في شعر عبد الرحيم محمود، فهو لم يحرص على إيراد التصريع في مطالع معظم قصائده فقط، وإنما في حشو كثير من القصائد أيضاً، ويلحظ أن القصيدة إذا خلت من تصريع في المطلع فإنه يأتي به في حشوها؛ إيماناً منه بأن للتصريع دورا في التشكيل الموسيقي. يقول قدامة بن جعفر (د. ت، ص–89 90) : «وربما أغفل بعض الشعراء التصريع في البيت الأول، فأتي به في بعض من القصيدة فيما بعد... وإنما يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك؛ لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية».

ومن التصريع في مطلع قصائد عبد الرحيم محمود قوله في قصيدة (أيام النضال) : (محمود، 1989، ص53)

كثـــري مـــا شئـــت يـــا ســـود الليالي
فأبـــو الطيـــب لا يخشـــى العـــوالي

فقد جاء اللفظان المصرّعان (الليالي/ العوالي) متماثلان في الوزن، والإعراب، والروي، الأمر الذي أضاف تناغماً موسيقياً وتواصلاً دلالياً بين شطري البيت، فمن طلب المعالي سهر الليالي، ولم يخش سوادها، بل جعل حلكة الليل دافعاً له نحو المجد، فهذا النوع هو أعلى درجات التصريع؛ لأن كل شطر مستقل بنفسه في فهم معناه، غير محتاج إلى صاحبه الذي يليه. (ابن الأثير، 1973، ص1/ 259) فلما جاء الشطر الثاني أدهش المتلقي؛ لأن سواد الليالي والمصائب لا تضعف الشاعر، بل تزيد عزيمته قوة.

ومن التصريع الذي ورد في مطلع القصيدة ووسطها، قوله في مطلع قصيدة حفي اللسان: (محمود، 1989، ص35)

عيـــد بأحنـــاء الصـــدور يقـــام
مـــن وحيـــه الأشعـــار والأنغـــام

وقوله في البيت الثامن عشر:

حفـــي اللســـان وجفـــت الأقـــلام
والحـــال حـــال والـــكلام كلام

وقوله في البيت السابع والخمسين:

فينـــا علـــى المـــودي بنـــا إقـــدام
وبنـــا عـــن المجـــدي لنـــا إحجـــام

وقوله في البيت الثامن والستين:

أوليســـ مـــن دور لنـــا نلهـــى
بـــه إلا وداع حافـــل وســـلام

فالشاعر يحرص على ربط أجزاء القصيدة بسبل عديدة منها: حرف الروي (الميم) ومنها: تجنيس القافية (كلام/ سلام) ومنها: الترديد (والحال حال) ومنها: بنية تكرار التصريع التي تحقق التماثل والتوازي في حركة الإعراب وحرف الروي على المستويين الأفقي والعمودي، فالتصريع يزيد في اكتمال موسيقى الشعر، حيث «يعطي لكل شطر نهاية صوتية تحكم إغلاقه من ناحية الإيقاع، ثم تربطه بما بعده صوتياً عن طريق التصريع» (عبد المطلب، 1995، ص372) فإذا ما تكرر التصريع في القصيدة على نحو متباعد،

فإنه يزيد من تماسك النص وترابطه، إذ يشير كل تصريع إلى بداية جديدة لها علاقة واضحة بما قبلها، أو يؤكد عودة الشاعر إلى ما بدأ به، فالشاعر بدأ كلامه بالعيد القائم في الصدور والأحلام، ثم بيّن أن الواقع بعيد عن تلك الأحلام، وأن كل ما هو موجود عبارة عن كلام في كلام، ثم وضح حقيقة أعمالنا حيث إننا لا نعمل من أجل تحقيق الأحلام، بل إننا نحجم عن كل ما يمكن أن يكون مجديا لنا في تحقيق أحلامنا.

ومن التصريع في وسط القصيدة التي خلت من تصريع المطلع، قوله في قصيدة (الحنين إلى الوطن) : (محمود، 1989، ص55)

في ضيـــاء الشمســـ في نـــور القمـــر
في النسيـــم العـــذب في ثغـــر الزهـــر

ثم يتابع قائلا:

فكـــرة قـــد خالطـــت كل
الفكر صـــورة قد مازجـــت كل الصور

وفي هذه القصيدة لا يعتمد الشاعر على التصريع فقط لإقامة التناغم الموسيقي، وإنما على حسن التقسيم أيضاً، وتتابع الجمل (في ضياء الشمس/ في نور القمر/ في النسيم العذب/ في ثغر الزهر) وذلك في البيت الأول، أما في البيت الثاني فيزداد الصخب الإيقاعي بتماثل ألفاظ الشطرين في الوزن الصرفي والتنكير والتعريف، وتكرار ألفاظ بعينها في الشطرين (قد/ كل) ، وبالتسهيم في شطر (فكرة – الفكر) (صورة – لصور) والاعتماد على المترادفات (خالطت/ مازجت) .

وإجمالاً: إن التصريع يعمل على زيادة الموسيقا الداخلية للقصيدة، ويدل على اقتدار الشاعر وتمكنه من أدوات قصيدته، لا سيما أنه يحقق بالتصريع الاطراد والتناظر بين أجزاء النص، حيث إن كل صنعة على حد قول هوبكنز: «تختزل إلى مبدأ التوازي». (ياكبسون، 1988، ص47)

ثانياً: إيقاع التقابل:

ومن أمثلته الطباق والمقابلة فهي من الفنون البديعية التي تكثر في شعر شاعرنا، وتسهم في تشكيل البنية الإيقاعية « وخاصة عندما تدخل في إطار من النسق الصوتي بفعل التماثل الصرفي بين طرفي التطابق» (سالمان، 2008، ص364)

1. الطباق: وهو كثير في شعره، مثل قول الشاعر في قصيدته ليلة ذات فجرين: (محمود، 1989، ص120)

قـــال: يـــا إنســـان لا تزْهَـــدْ وكـــنْ
- - - بـــين أخـــراك ودنيـــاكَ قوامـــا

حيث تزداد قوة التأثير الإيقاعي في البيت من خلال التضاد الدلالي ذي الوزن الصرفي الموحد بين (أخراك ودنياك) . ومن الواضح أن فاعلية الطباق تمتد في شعره بالكثرة، وتخير مواقع الكلم.

ومنه قوله في نهاية قصيدة (جيش الحبائب) : (نفسه، ص151)

أوّاه لـــوْ لي مثـــل جيشـــك كنـــت أفْ
تتـــحُ البـــلادَ مشارِقـــاً ومَغَارِبـــا

حيث نلحظ تجاور الأضداد (مشارقا ومغاربا) ، وقد تمكن الشاعر من خلال هذا التضاد الدلالي في نهاية النص ومن التماثل في الوزن (مفعل) من توسيع أماكن الفتح ليشمل كل الأماكن، فالمكان يملأ نفس الشاعر أكثر من الزمان، وقد أشارت الباحثة حنان عابد إلى أن تردد اسم المكان في شعره أكثر من اسم الزمان بنسبة 4. 35. (عابد، 2011، ص305) .

2. المقابلة: وهي أقل بكثير من الطباق، بل إنها لم ترد إلا في خمسة مواضع، يقول: (محمود، 1989، ص45)

ومظهراً هو «الأميرُ» باطناً هو القزم

حيث تزداد قوة الإيقاع بالتقابل المعنوي بين المعاني في الشطرين، فالمقابلة لا يشترط فيها التضاد الدلالي على مستوى المفردات، ولكن يشترط فيها تماثل مواضع الألفاظ التي توهم بالتضاد: مظهرا/ باطنا الأمير/ القزم

ثالثاً: إيقاع الصورة:

فاعلية الإيقاع لا تقف عند حد التشكيل الموسيقي فحسب، وإنما تصل إلى تشكيل الصور واللوحات الفنية، وخاصة إذا عبر الشاعر عن تجربته بألفاظ تحاكي نبض قلبه، وصورة شعوره، كما في قصيدة (نجوى المحتضرة) ، حيث قال: (محمود، 1989، ص138 – 139)

دنـــا المـــوت منـــي « أبـــا جعفـــر «
وغاضـــ الجمـــال، وزاغ البصـــر
سأقضـــي غـــدا فالـــوداع الـــوداع
وداع الفـــراق وداع العُمـــر
وأعـــبر بـــرزخ هـــذي الحيَـــاة
وكلّ عنـــاء لـــه مُستَقَـــرْ
لـــك اللّهُ! سعّـــرت نـــار الهـــوى
بقلبـــي وجانبـــتَ حـــين استعـــرْ
فكنـــت أنـــادي الحريـــق الحريـــق
ونـاديـــتَ: يـــا نـــارُ كـــوني أحَـــرْ
ومـــا كنـــت تعطـــف عطـــف العشيـــق
وتحنـــو حنـــو الحبيـــب الأبـــر
تعذَبـــتُ في الحـــبِّ مـــن في الهـــوى
تـــذوَّق الـــذي ذُقـــتُ؟ مَـــنْ في البَشَرْ؟

ثم يقول:

وهـــا أنـــت تبكـــي بـــكاء الرضيـــع
فأمتصـــ مـــن مقلتيـــك العـــبر

الإيقاع التصويري في الأبيات السابقة يقوم على تشخيص المعنويات والماديات فالموت يدنو، والبرزخ يعبره، وللهوى نار تسعر، والنار ينادى عليها، والعبر يمتصها من المقل، وبكاء الأحبة مثل بكاء الرضيع، هذه العواطف المتدافعة، والصور الصادقة، أشعلت أنغام القصيدة بحسن الجوار والتعطف والترديد وكشفت بجلاء عن دور ألوان البديع في رسم ملامح الشعور، ففي الأبيات السابقة نجد أن الدال المركزي هو (الوداع) فالجمع بين وداع الفراق ووداع العمر ليس على سبيل تشابه المختلفين، ولكن على سبيل التداخل الكامل بين الحالتين فأنتج حالة وجودية جديدة، (عبد المطلب، 1997، ص362) وقدم بين هذا الادعاء دوال (البرزخ والتعطف والحنو

والعذاب والبكاء) حيث بيّن أن الهوى لا يكون إلا بالتعطف (تعطف عطف العشيق) والحنو (وتحنو حنو الحبيب) وتذوق العذابات (تذوق الذي ذقت) والبكاء (وها أنت تبكي بكاء الرضيع) .

رابعاً: إيقاع التوازي:

التكرار يشكل ركيزة أساسية في أبنية التوازي، حيث يكشف التوازي عن «التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري، أو في مجموعة شعرية». (مفتاح، 1996، ص97) لكن هذا التشابه في التوازي لا يصل إلى حد التطابق (ياكبسون، 1988، ص103) . لأن التوازي تكرار غير كامل. (الزمر، 2002، ص36) ووظيفته الرئيسة في جميع الحالات أنه أداة سبك تعمل على تماسك أجزاء النص ومكوناته. (نفسه، ص 102، 105، 106)

ومن توازي البنى المتماثلة على المستوى الأفقي قول الشاعر: (محمود، 1989، ص31)

فإمّـا حَيـاةٌ تَسُـرُّ الصَّديـقَ
وإمّـا ممـاتٌ يُغيـظُ العـدى

البناء في الشطرين متماثل ففي كل شطر بدأت الجملة بحرف تفصيل لا محل له من الإعراب (إما) وجاءت الكلمات من بعدها في كل شطر متوافقة في الترتيب والإعراب والنوع من حيث الاسمية، والفعلية، والتعريف، والتنكير.

حرف تفصيل	اسم نكرة	فعل	اسم معرفة (مفعول به)
إما	حياة	تسر	الصديق
إما	ممات	يغيظ	العدى

ومنه تماثل الصيغ النحوية على المستوى العمودي، قول الشاعر: (محمود، 1989، ص42)

نحـن لم نحمـل السيـوف لهـدر
بـل لإحقـاق ضائـع مهـدور
نحـن لم نرفـع المشاعـل للحـر
ق ولكـن للهـدى والتنويـر
نحـن لم نطعـن الضمـير ولكـن
بقنانـا احتمـى طعـين الضمـير

حيث يعتمد في بناء التوازي بين البنى التركيبية على التكرار الاستهلالي: (نحن)

لم	نحمل	السيوف	بل	لإحقاق
لم	نرفع	المشاعل	ولكن	للهدى
لم	نطعن	الضمير	ولكن	احتمى

حيث يبدأ الجمل بالضمير (نحن) ثم يتبع ذلك جملة منفية (لم نحمل/ لم نرفع/ لم نطعن) ثم اسم معرفة (السيوف/ المشاعل/ الضمير) ثم استدراك (بل/ لكن/ ولكن) لأن غايات الأفعال نبيلة حددها الشاعر بقوله: (إحقاق ضائع مهدور/ للهدى والتنوير/ حماية طعين الضمير) . لقد استطاع الشاعر من خلال هذا البناء الهندسي في صياغة بنية الجملة أن يحقق التنظيم النحوي مع الوزن الشعري، (الضالع، 2002، ص137) وأن يظهر فاعلية دلالية في معالجة علاقات جدلية تدور حول سوداوية واقع المحارب وبريق الماضي ورغبته في السلام. (قطوس، 1995، ص221)

ومن التوازي تماثل الصيغ الصرفية في التراكيب المتتالية، كما في قوله في قصيدة (جيش الحبائب) : (قطوس، 1995، ص150)

حـي الظبـاء الباديـات كواكبـا
المورثـات العاشقـين مصائبـا
المحرقـات بنارهـن قلوبنـا
والآخـذات مـن اللحـاظ قواضبـا
والسارقـات مـن الرياض لذاتهـا
ورضابهـا وشـذا الـورود الساكبـا

حيث عمد الشاعر إلى تكرار أسماء الفاعلين نعتاً للظباء الفتيات وعلق كل اسم بجمع تكسير يناسبه:

1	الباديات..... كواكبا/ المورثات..... مصائبا
2	المحرقات..... قلوبنا/ والآخذات..... اللحاظ قواضبا
3	والسارقات..... الورود الساكبا

فأقام الشاعر بهذا التكرار الدائري توازياً بين الأبيات السابقة على المستويين الأفقي والعمودي، لتأكيد التعالق الدلالي فيما بينها، وزيادة التجاوب الموسيقي بين أطرافها. وفي اختياره لصيغة جمع اسم الفاعل (الباديات/ المورثات/ المحرقات/ الآخذات/ السارقات) دلالة على التكثير والمشاركة وتجدد حدوث الفعل، فهي صيغة «الفعل الدائم» (الفراء، 1956، ص1/ 358) ، التي تدل على الحاضر والاستقبال والمضي والمبالغة، وتنسجم مع جمع التكسير (كواكب/ مصائب/ قلوب/ قواضب/ الورود) الدال على الكثرة.

النتائج:

1. ترددت البحور البسيطة (الكامل، الرمل، الرجز، المتقارب) في شعر عبد الرحيم محمود أكثر من البحور المركبة (الطويل، الخفيف، السريع، البسيط، الوافر) ، حيث بلغت نسبة الأبيات التي جاءت على البحور البسيطة 73% بينما البحور المركبة لم تبلغ ثلث شعره، فهي بنسبة 27%، وذلك لأن البحور الصافية البسيطة طيعة وسهلة وتوافق موضوعاته وحياته الثورية التي لم تمكنه من تداخل التفاعيل وكثرتها. فشاعرنا لم يجد في شعره متسعاً للتأمل أو التردد، كما أن البحور الصافية تشير من زاوية أخرى إلى رغبته في تجديد التشكيل الإيقاعي.

2. اتكأ الشاعر كثيراً على البحور الصاعدة الإيقاع وخاصة بحر الكامل (التام والمجزوء) ، فنظم على أوتاره كثيراً من الوطنيات، والقوميات، والاجتماعيات، والوجدانيات، والمديح، وبث من خلاله أنفاسه الثائرة، وأحزانه، وحسرته، وأفراحه، وأتراحه.

3. الزحافات والعلل كثيرة في شعر عبد الرحيم محمود لكن الزحافات كانت أكثر من العلل توافقا مع المجزوء من الشعر، ورغبة في زيادة حركية النص.

4. تعدد الزحافات في شعره لا يعني اختلاف مساراتها فهي تتشابه في آلية تكونها وفاعليتها، فالخبن يشابه الإضمار والعصب والطي والقبض في أن كلا منها مختص بالصوت الثاني من الأسباب، والشاعر عبد الرحيم محمود إذا أجرى زحافا في الأسباب

فإنه يجعل السبب الثقيل خفيفا بالإضمار والعصب، ويحذف الساكن من الخفيف بالطي والخبن والقبض، وفي كلتا الحالتين أراد التخفيف والتسريع بنطق التفاعيل.

5. تجنب الوتد المفروق في شعره، لما فيه من نغم هادئ، فهجر المنسرح والمقتضب، ولكن ارتضى السريع لتحولات (مفعولات) في العروض والضرب، ولحضور هذا البحر على نحو بسيط في الشعر العربي.

6. هجر كثيرا من الأبحر المركبة إما لكثرة التفاعيل واختلافها كما في المديد، وإما لأنها تخالف الذوق العربي السائد في مراحل التجديد.

7. حافظ على بقاء الوتد المجموع في تفاعيله من غير زيادة أو نقص، وقلل من السواكن في التفاعيل انسجاما مع مبدأ التسريع في نطق التفاعيل، وتعبيرا عن قوة الإرادة، ونبل الأهداف الوطنية.

8. حرص الشاعر من خلا ل الزحافات والعلل على إقامة التوازن العام بين سرعة الأوزان في أشعاره، وربط بين الوزن وانفعالاته من خلال تسريع الأوزان تارة كما في معظم الأبحر التي طرقها، وتارة أخرى من خلال البطء النسبي في سرعة الوزن كما في الكامل والوافر.

9. اتسم شعر عبد لرحيم محمود بفاعلية الوزن في التعبير عن انفعالاته، وبالتوازن بين سرعة الأوزان، وعلى الرغم من أنه حرص على الأصالة بترك المنسرح والمجتث والمقتضب، فإنه تأثر بحركات التجديد في عصره؛ إذ لجأ إلى التشخيص في صوره، وبرز البعد الإنساني في شعره، وكان ثلث شعره تقريبا من المجزوء (الأوزان القصيرة) حيث بلغت نسبة المجزوء في شعره 26.9%، وتجاوز البحور المركبة على نحو واضح وخاصة بحر الطويل الذي كثر في الشعر القديم، وتنوعت القوافي في شعره استجابة لدلالات النص، وتفاوت طول القصيدة لديه ولكن من السمات العامة لشعره الاعتدال في طول القصيدة.

10. اختلاف القصائد طولا وقصرا، وتعدد المقطوعات في شعره، وكثرة مواضع التدوير في شعره، يرتبط ارتباطا واضحا بدلالات النص وتدافع شعوره، وينسجم مع سياق الموقف، وحياته النضالية، وكثرة التنقل والترحال.

11. استطاع الشاعر أن يبث همومه وقضايا الشعب الفلسطيني في شعر فيه كبرياء المقاتل، وحزن الأبيّ، فجاء بأوزان سريعة صافية، ومعجم شعري نابض بأحاسيس مرهفة.

12. أضاف الشاعر لقوافيه أبعاداً إيقاعية مختلفة؛ لزيادة الجرس الموسيقي في أرجائها، فتماثلت وزناً في مواضع كثيرة، والتزم في كثير منها بحروف المد قبل الروي، وفي بعضها التزم بما لا يلزم، لكن هذه العناية بالقافية لم تكن لذات القافية فحسب، وإنما أيضا للربط بين أبيات القصيدة وللعناية بالموسيقا الداخلية، ففي كثير من الأحيان كانت القافية جزءاً من تشكيل التصريع ورد العجز على الصدر والجناس، حيث ورد تجنيس القوافي في ثمانية وسبعين موضعاً، وخاصة في اللزوميات، توسعاً في إقامة التشابه بين نهايات الأبيات.

13. تعددت مواضع التصريع في شعر عبد الرحيم محمود، فهو لم يحرص على إيراد التصريع في مطالع معظم قصائده فقط، وإنما في حشو كثير منها أيضاً، إيماناً منه بأن التصريع له دور في التشكيل الموسيقي والتنوع الدلالي، والربط بين أجزاء النص.

14. وظيفة الترديد وفاعليته لا تقف عند حد التشكيل الإيقاعي فحسب، وإنما تساعد في تشكيل الصور واللوحات الفنية أيضاً؛ لأن تردد الألفاظ يرتبط ارتباطا وثيقا بالأحاسيس المرهفة والمشاعر الصادقة.

15. كثرت الضمائر في شعره، ولكن الضمائر المتصلة هي الأكثر ترددا وبخاصة ضمائر المتكلم، حيث إن الأنا بارزة في شعره ومن سماته الأسلوبية بروز ضمائر الجر المتصلة في شعره.

16. تشكلت البنية الإيقاعية في شعر عبد الرحيم محمود وفق أنظمة محددة أهمها: التكرار والتوازي لغايات أهمها: تجاوب النغم، والتأكيد، والإيحاء، وبناء الأضداد.

17. رسم بالتوازي صورة حسية لحالته النفسية، فهو شاعر صاحب رؤية واضحة، ونفس قوية، يبتغي الحق ولا يعرف طريقا للتراجع، وإحساس صادق، فهو الشهيد والبطل، دافع عن الوطن بروحه ودمه، ووقف بجوار الضعفاء، فكان مثالا للتوازن النفسي، وقوة الإرادة، وصدق الشعور.

18. اتسم أسلوب الشاعر بالوضوح والتناظر بين الجمل والثراء الدلالي من خلال الطاقة الصوتية لألوان البديع وحروف الجهر في الروي.

19. كثرت القوافي وتعددت في شعره؛ لارتباطها بالمعنى، فالشاعر أمسك بزمام فيض المعاني، بالتدوير والتوازي، وفاعلية القوافي في الربط بين أبيات القصيدة.

20. تعددت طرق السبك في شعر عبد الرحيم محمود، ولكن بنية التكرار من أقوى البنى في تحقيق السبك والانسجام في شعره، كما أن التكرار في شعره كان وسيلة من وسائل بناء المتوازيات، وتناغم الكلام.

21. تعدد الفنون البديعية وتداخلها في شعر عبد الرحيم محمود يشير بوضوح إلى علاقات خفية بين أنواعها، فلا يكاد يختلف النسق التكويني للفنون البديعية في أكثر البنى تردداً في شعره، فبنية الجناس، والترديد، والتصريع، والتصدير، تتفق في الثنائية والتكرار، وتجنيس القوافي يتفق مع غاياته في لزوم ما لا يلزم، ويرتبط كل منها بالآخر في أكثر من موضع، بل إن وجود نوع منها قد يكون سبباً في وجود نوع آخر.

22. تعدد الفنون البديعية التي تقوم على التكرار والترجيع والتجاور تؤكد ظاهرة التسريع في نطق أشعاره، وسرعة انفعاله بالحدث، وهي من زاوية أخرى تزيد من معدلات الطاقة الصوتية في شعره.

المصادر والمراجع العربية:

- إبراهيم، زكريا. (1976) . مشكلة البنية، القاهرة: مكتبة مصر، ط1.
- ابن الأثير، ضياء الدين. (1973) . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، القاهرة: دار نهضة مصر، ط2.
- الأخفش. (1986) . كتاب العروض، تحقيق ودراسة: سيد البحراوي،

ومراجعة علي محمود مكي، مجلة فصول، م6، ع2.

- أدونيس. (1985) . سياسة الشعر، بيروت: دار الآداب، ط1.
- اشتي، مهند. (2017) . التكرار في شعر عبد الرحيم محمود، رسالة ماجستير، فلسطين: جامعة الخليل.
- ابن أبي الإصبع المصري. (1995) . تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة، لجنة إحياء التراث الإسلامي.
- أنيس، إبراهيم. (1965) . موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط3.
- البحراوي، سيد. (2011) . الإيقاع في شعر السياب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1.
- البحراوي، سيد. (1993) . العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- البحراوي، سيد. (د. ت) . موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، القاهرة، (د. ط) .
- التبريزي، الخطيب. (1994) . الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط3.
- جبرا إبراهيم جبرا. (1979) . الرحلة الثامنة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2.
- الجرجاني، عبد القاهر بن عَبدِ الرّحمَن بن محمّد. (1991) . أسرار البلاغة، قَرَأَهُ وَعلَّقَ عَلَيه أبو فهر محمُود محمَّد شاكر، جدة: دار المدني، ط3.
- ابن جعفر، قدامة. (د. ت) . نقد الشعر، بيروت: دار الكتب العلمية.
- الجهاد، هلال. (2007) . جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1.
- الحمداني، فارس ياسين محمد. (2014) . البنى الفنية دراسة في شعر مجد الدين النّشابي، ط1.
- خطابي، محمد. (2006) . لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2.
- أبو ديب، كمال. (1987) . في الشعرية، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط1.
- ربابعة، موسى. (1998) . قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، ط1.
- الرباعي، عبد القادر. (1985) . البديع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد 3، العدد 2.
- ابن رشيق القيرواني. (1934) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، بيروت: دار الجيل، ط1.
- رواشدة، سامح. (1998) . التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغويات"، المجلد 16، العدد 2.
- الزمر، أحمد قاسم. (2002) . معالم أسلوبية عند ابن الأثير من كتاب المثل السائر، مجلة المورد، العدد 2.
- سالمان، محمد. (2008) . الإيقاع في شعر الحداثة، القاهرة: دار العلم والإيمان، ط1.
- السكاكي، الإمام أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي. (1983) . مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1.
- الضالع، محمد صالح. (2002) . الأسلوبية الصوتية، القاهرة: دار غريب.
- ضيف، شوقي. (1977) . فصول في الشعر ونقده، ط2، مصر: دار المعارف.
- طه، طه غالب عبد الرحيم. (2014) . صورة الآخر الضّدّ في شعر عبد الرحيم محمود بصائر في المضامين والأيديولوجيا، المجلة الأردنية في اللغة العربية، المجلد (10) ، العدد (1) ، 2014.
- عابد، حنان جميل. (2011) . الصيغ الصرفية ودلالاتها في ديوان عبد الرحيم محمود دراسة وصفية، رسالة ماجستير، فلسطين: جامعة الأزهر.
- عبد المطلب، محمد. (1997) . البلاغة العربية قراءة أخرى، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، ط1.
- عبد المطلب، محمد. (1995) . بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، القاهرة: دار المعارف، ط3.
- عبيد، محمد صابر. (2005) . جماليات القصيدة العربية الحديثة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عبيد، محمد صابر. (2015) . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1.
- العشماوي، محمد زكي. (1981) . فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت: دار النهضة العربية، ط1.
- عيد، رجاء. (1979) . التجديد والموسيقى في الشعر العربي، الإسكندرية: منشأة المعارف.
- العيد، يمنى. (1985) . في معرفة النص، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط3.
- عياد، شكري محمد. (1978) . موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط2.
- الفراء، يحيي بن زياد. (د. ت) . معاني القرآن، تحقيق، أحمد يوسف نجاتي، محمد علي النجار، المجلد 1.
- قاسم، عدنان حسين. (2001) . الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع.
- القزويني، الخطيب. (د. ت) . الايضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مصر: مطبعة السنة المحمدية.
- قطوس، بسام. (1995) . البعد الإنساني في شعر عبد الرحيم محمود، مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، مج10، ع2.
- قميحة، جابر. (1986) . الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود أو ملحمة الكلمة والدم، (د. ن) ، ط1.
- القيرواني، ابن رشيق. (1934) . العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، بيروت: دار الجيل، ط1.
- كوهن، جان. (1986) . بنية اللغة الشعرية: ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1.
- لوتمان، يوري. (1997) . تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ترجمة، محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف، ط1.
- محمود، عبد الرحيم. (1988) . الأعمال الكاملة (القصائد والمقالات) ، تحقيق وتقديم عز الدين المناصرة، دمشق: دار الجليل، ط1.
- مدرس، أحمد. (2009) . لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط2.
- مفتاح، محمد. (1983) . التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الملائكة، نازك. (1983) . قضايا الشعر المعاصر، بيروت: دار العلم للملايين، ط7.

- هلال، محمد غنيمي. (2008) . النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نهضة مصر.
- ياكبسون، رومان. (1988) . قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1.
- يونس، علي. (1993) . نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1.

المصادر والمراجع العربية مترجمة:

- *Ibrahim, Zakaria. (1976) . The Problem of Structure, First Edition, Egypt Library, Cairo.*
- *Ibn Al- Atheer, Ziauddin. (1973) . The parable of the writer and poet's literature, was presented and commented on by: Ahmed al- Hofy and d. Badawi Tabanah, 2nd floor, Nahdet Misr Cairo.*
- *Al- Afakhsh. (1986) . Book of Presentations, Investigation and Study: Syed Al- Bahrawi, Review of Ali Mahmoud Makki, Fasoul Magazine, M6, No. 2.*
- *Adonis, Poetry Policy. (1985) . 1st floor, Dar Al- Adab, Beirut.*
- *Ashti, Muhannad. (2017) . Repetition in the poetry of Abdel Rahim Mahmoud, Master Thesis, Supervision: Bassam Al- Qawasmi, University of Hebron, Palestine, Hebron.*
- *Ibn Abi Al- Asba Al- Masri. (d. d) . Editing inking in the manufacture of poetry and prose and explaining the miracle of the Qur'an.*
- *Anis, Ibrahim. (1965) . Poetry Music, 3rd Floor, The Anglo Egyptian Library, Cairo.*
- *Al- Bahrawi, Syed. (1993) . Arous and the rhythm of Arabic poetry, an attempt to produce scientific knowledge, the Egyptian General Book Authority.*
- *El- Bahrawy, Syed. (2011) . The Rhythm in Al- Sayyab›s Poetry, 1st Floor, The Egyptian General Book Authority, Cairo.*
- *El- Bahrawy, Syed. (d. d) . Poetry Music by the Poets of Apollo, (D. T.) , Cairo.*
- *Al- Tabrizi, Al- Khatib. (1994) . Al Kafi in Shows and Rhymes, investigation: Al- Hassani Hassan Abdullah, 3rd edition, Al- Khanji Library, Cairo.*
- *Jabra Ibrahim Jabra. (1979) . The Eighth Flight, 2nd Floor, The Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut.*
- *Al- Jarjani, Abd al- Qaher bin Abd al- Rahman bin Muhammad. (1991) . Asrar al- Balaghah, read and commented on by Abu Fahr Muhammad Muhammad Shakir, 3rd edition, Dar Al- Madani, Jeddah.*
- *Ibn Jaafar, Qudama. (d. d) . Criticism of Poetry, Dar Al- Kutub Al- Alami, Beirut.*
- *Jihad, Hilal. (2007) . Aesthetics of Arabic poetry, a study in the philosophy of beauty in pre- Islamic poetic awareness, 1st edition, Center for Arab Unity Studies, Beirut.*
- *Al- Hamdani, Fares Yassin Muhammad: Artistic Structures. (2014) . A Study in the Poetry of Majd Al- Din Al- Nashabi, Tel: 656 AH, 1st Edition.*
- *Khattabi, Mohamed. (2006) . The Linguistics of the Text Introduction to the Harmony of the Discourse, 2nd Floor, The Arab Cultural Center, Casablanca.*
- *Abu Deeb, Kamal. (1987) . In Al- Sharia, Ed. 1, Arab Research Corporation, Beirut.*
- *Rababaa, Musa. (1998) . Reading the Pre- Islamic Poetic Text, 1st floor, Dar Al- Kindi.*
- *Al- Ribai, Abd al- Qadir. (1985) . Badi poetry between workmanship and imagination. Yarmouk Research Journal, Literature and Linguistics Series, Volume 3, No. 2.*
- *Ibn Rashik Al- Qayrawani. (1934) . The Mayor in the Pros, Etiquette and Criticism of Poetry, 1st edition, Dar Al- Jeel, Beirut.*
- *Rawashdeh, Sameh. (1998) . The Parallelism in Youssef Al- Sayegh›s Poetry and its Effect on Rhythm and Significance, Al- Yarmouk Research Journal "Series of Arts and Linguistics", Volume 16, No. 2.*
- *Al- Zumar, Ahmad Qassem. (2002) . Stylistic Milestones for Ibn Al- Atheer from the Book of the Ideal Step, Al- Mawred Magazine, No. 2.*
- *Salman, Muhammad. (2008) . The Rhythm in Poetry of Modernity, 1st Floor, Dar Al- Ilm and Iman, Cairo.*
- *Al- Sakaki, Imam Abi Yaqoub Yusef bin Abi Bakr Muhammad bin Ali. (1983) . Miftah Al- Uloom, its control and explanation, Professor Naim Zarzour, 1st edition, Dar Al- Kutub Al- Alami, Beirut.*
- *Al- Dhali ‹, Mohamed Saleh. (2002) . The Phonetic Method, Dar Gharib, Cairo.*
- *Dhaif, Shawky. (1977) . Chapters in Poetry and Criticism, 2nd edition, Dar Al- Maarif, Egypt.*
- *Al- Qazwini, Al- Khatib. (d. d) . Clarification in Rhetoric Sciences, Achievement by Muhammad Mohiuddin Abdul Hamid, Al- Sunna Al- Muhammadiyya Press, Egypt.*
- *Qutus, Bassam. (1995) . The Human Dimension in the Poetry of Abd al- Rahim Mahmoud, Mutah for Research and Studies, Mutah University, Article 10, (2) .*
- *Qumaiha, Jaber. (1986) . The martyr Palestinian poet Abd al- Rahim Mahmoud, or the epic of the word and blood, 1st edition, (DN) .*
- *Al- Qayrawani, Ibn Rushik. (1934) . The Mayor in the Pros, Etiquette and Criticism of Poetry, 1st Floor, Dar Al- Jeel, Beirut.*
- *Cohen, Jean. (1986) . The Structure of Poetic Language: Translation: Muhammad al- Wali and Muhammad al- Omari, 1st Floor, Toubkal Publishing House, Casablanca.*
- *Lutman, Yuri. (1997) . Analysis of the Poetic Text (Structure of the Poem) , translation, Muhammad Fattouh Ahmed, 1st floor, Dar Al- Maaref, Cairo.*
- *Mahmoud, Abd al- Rahim. (1988) . Complete Works (Poems and Articles) , Realization and Presentation of Izz al- Din al- Manasrah, 1st Floor, Dar Al Jalil, Damascus.*
- *Teacher, Ahmed. (2009) . Linguistics of the text towards a method for analyzing poetic discourse, 2nd floor, Modern Book World, Irbid, Jordan.*
- *Moftah, Muhammad. (1996) . Similarities and Difficulties Toward a Comprehensive Approach, The Arab Cultural Center, Casablanca.*
- *Al- Malaika, Nazik. (1983) . Contemporary Poetry Issues, 7th edition, Dar Al- Alam for Millions, Beirut.*
- *Al- Naoury, Issa. (1961) . The Martyr Poet Abdul Rahim Mahmoud His martyrdom was the most wonderful of his poems, Al- Arabi, Kuwaiti Ministry of Information, Kuwait.*
- *Hilal, Mohamed Ghoneimy. (2008) . Modern Literary Criticism, Dar Nahdat Misr, Cairo.*
- *Jacobson, Roman. (1988) . Poetic Issues, translation: Muhammad Al- Wali and Mubarak Hanoun, 1st floor, Toubkal Publishing House, Casablanca- Morocco.*
- *Younis, Ali. (1993) . A New Look in the Music of Arabic Poetry, 1st Floor, The Egyptian General Book Authority, Cairo.*