قصيدة (الشهيد)

لعبد الرحيم محمود قراءة أسلوبية

A STYLISTIC STUDY OF THE POEM (ALSHAHEED)
OF ABDEL RAHIM MAHMOUD

دكتور

علي عبد الظاهر علي عبد اللطيف

الإهداء

الإهداء

الإهداء

الملخص

تلقي هذه الدِراسة الضوء على قصدة (الشهيد) للشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود، تلك القصيدة التي كتبها قبل وفاته بنحو تسع سنوات، وكأنه يرثي بها نفسه، وقد هدفت دراستنا إلى الغوص في أعماق القصيدة من خلال دراسة أسلوبية تكشف عن مكنوناتها حيث تم تحليلها أسلوبيًا بيتًا بيتًا ثم دراسة مستويات البنى الأسلوبية بالقصيدة، وكان البحث على ثلاثة مستويات شكّلت بمجملها حضوراً فاعلاً وسيادياً في القصيدة موضوع الدراسة، وهي المستوى الصوتي الذي تناول الجانب الوظيفي الفونولوجي وتطرق إلى الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية مبينًا ما بها من انزياحات موسيقية عما عُهد من القافية العمودية، ثم الموسيقى الداخلية ومؤثراتها الإيقاعية، ويليه الجانب التركيبي الذي عُنى بالبنية اللغوية للألفاظ والتراكيب وأخيرًا المستوى الدلالي الذي عني بالجانب التصويري والأساليب الإنشائية، كان هذا للكشف عما تزخر به القصيدة من ظواهر أسلوبية وتناصية والتي كتبت لها الشهرة والذيوع وجعلت لها مكانة مرموقة في شعر المقاومة والشعر الوطني والحديث بعامة .

ABSTRACT

This study sheds light on the poem (Alshaheed) of the Palestinian poet Abdel Rahim Mahmoud, the poem that he wrote about nine years before his death, as if he were inspired by himself. Our study aimed to dive into the depths of the poem through a stylistic study, And the study of the levels of stylistic structures in the poem. The research came at three levels, which constituted an active and sovereign presence in the poem. The subject of the study is the phonological level, which dealt with the functional aspect of phonology. A period of vertical rhyme, then internal music and its rhythmic effects, followed by the structural aspect, which is concerned with the linguistic structure of the words and structures, and finally the semantic level to me on the photographic side and the structural methods. This was to reveal the poem's richness of stylistic phenomena, In the poetry of the denominator and the national poetry and the modern in general.

مقدمة

هذه قصيدة (الشهيد) للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، ابن الشيخ محمود عبد الحليم عبد الله، ولد في عنبتا التي تقع بين طولكرم ونابلس عام ١٩١٣م، ولا شك في ذلك رغم الخلاف الذي وُجِد في بعض الكتب، مثل :أعلام الأدب والفن، الذي ذكر مؤلفه أنَّ عام ولادته هو ١٩١٠م– وديوانه الذي أعدته مكتبة بلدية نابلس، ذُكِر فيه أنَّ ولادته كانت عام ١٩١٤م – وأكَّد نافع عبد الله أنَّ ولادة عبد الرحيم محمود كانت عام ١٩١٣، وكان دليله من خلال شهادته المدرسية وديوانه .

وعرفت أسرته بالثقافة والعلم والفقه فسميت (الفقهاء)، وكان والد عبد الرحيم محمود قد تخرج في الجامع الأزهر، وأصبح من شيوخ المذهب الحنبلي في قضاء بني صعب، وكانت هذه التسمية تطلق على قضاء طولكرم في ذلك العصر .

وتزوَّج الشيخ محمود والد عبد الرحيم ثلاث نساء، كانت آخرهن والدة عبد الرحيم محمود، وكان له باع في الشعر، ولكنَّ شعره كان مقتصرًا على الهجاء، ولا سيما هجاء القضاة والمسؤولين، وقد عدَّه بعضهم من الشعراء الناقدين الظرفاء.

عاش عبد الرحيم محمود طفولته الأولى في كنف والديه، فكان من الطبيعي أن يغرس الوالد الشيخ في نفس ولده حب العلم والدين، ولكنَّ المنية عاجلته، فتوفي عام ١٩١٩م، وقد مضى من عمر عبد الرحيم ست سنوات فقط، فعرف عبد الرحيم معنى اليتم في مستهل حياته.

وتلقى دراسته الابتدائية في بلدته عنبتا ما بين ستة ١٩٢١م وسنة ١٩٢٥م، وواصل دراسته الثانوية المتوسطة (الاستعدادية) في مدينة

طولكرم (في المدرسة الفاضلية حاليا)، إذ مكث فيها أربع سنوات أخرى، وفي السنة الأخيرة من دراسته بدأت تظهر عليه معالم النبوغ في الشعر .
ثم التحق بمدرسة النجاح؛ فقضى فيها سنتين للدراسة الثانوية العالية ما بين (١٩٢٩-١٩٣١)، وبعد أن تخرج فيها، التحق بسلك الشرطة في الناصرة لمدة ثلاث سنوات، وسرعان ما ترك عمله هناك، بعد أن رفض أوامر سلطات الاستعمار البريطاني بملاحقة الثوار، وكانت بريطانيا قد أخضعت البلاد لحكم عسكري عنيف، بعد أن أتمت استعمارها لفلسطين منذ عام ١٩١٨م.

ترك عبد الرحيم محمود الناصرة، وتوجه للعمل في مدرسة النجاح، وأسندت له وظيفة تعليم اللغة العربية للصفوف الابتدائية، وظل بها أربعة أعوام (١٩٣٣-١٩٣٧م) وبعد قيام ثورة عام ١٩٣٦م لم يتوان عبد الرحيم محمود عن الالتحاق بها تحت قيادة عبد الرحيم الحاج محمد (أبو كمال) من قرية ذنابة – قضاء طولكرم . وانخرط الشاعر في صفوف المجاهدين.

وبعد انتهاء الثورة توجَه عبد الرحيم محمود إلى العراق، لاسيما انه كان مطلوبًا للقوات البريطانية، وهناك اتصل بأمين الحسيني، ثم دخل الكلية العسكرية في بغداد برتبة ملازم ثان، وبرز في مدرسة العشّار الابتدائية في البصرة، ولمَّا قامت ثورة رشيد عالي الكيلاني في عام ١٩٤١م، شارك فيها مع رفاقه الذين كانوا قد لجأوا إلى العراق، ولكنَّ هذه الثورة فشلت بعد أن دخلت القوات البريطانية العراق عام ١٩٤١م، فما كان منه إلا أن عاد إلى مدرسة النجاح في عام ١٩٤٢م ليلتحق بالهيئة التدريسية حتى عام ١٩٤٧م، وفي هذه الفترة استطاع الشاعر أن ينشر معظم قصائده الوطنية .

وبعد قرار التقسيم التحق بجيش الإنقاذ بقيادة فوزي القاوقجي، وكان عبد الرحيم محمود قد سافر إلى دمشق في كانون الثاني من عام ١٩٤٨م، حيث تدَّرب في قطنة في محافظة دمشق، ولكنه سرعان ما رجع إلى طولكرم، وتسلم قيادةَ سرية من سرايا حطين . ويدخل عبد الرحيم في منطقة طولكرم، ويرقى إلى رتبة ملازم أول، ويعمل مساعدًا لآمر فوج حطين الذي كان مسؤولاً عن مدينة الناصرة إلى نهاية مدة الهدنة الأولى من ٦/١٣ إلى ١٩٤٨/٧/٩.

وتشتد المعارك بين الصهاينة والمجاهدين الفلسطينيين، إذْ حاول الصهاينة احتلال (الشجرة) بمحاولات مستميتة من جانبهم، وكان عبد الرحيم من الذين شاركوا ببسالة في معركة الشجرة؛ تلك المعركة الفاصلة التي دارت في الثالث عشر من تموز في عام ١٩٤٨م، وقد أصيب في عنقه ووجهه بشظية قذيفة بعد ظهر يوم ١٩٤٨/٧/١٣م، فأخذه رفاقه في سيارة عسكرية إلى مستشفى الميدان في الناصرة، ثم سقطت السيارة العسكرية التي تقله في وادٍ، وقد أخطأ خير الدين الزركلي حين ظن أن عبد الرحيم محمود فاضت روحه في هذا الحادث، لكنَّ الحقيقة أن رفاقه لم يصابوا بأذى، فنقلوه في سيارة أخرى الى المستشفى، وتبيَّن في المستشفى أنَّه أُصيب بنزيف حاد، ولم يستطع الأطباء وقفه فتضاعفت الإصابة، وراح يلفظ أنفاسه الأخيرة ليلاً وهو يردد :

احْمِلوني احْمِلوني واحْذَروا أنْ تَتْرُكُونِي
يا فَلَسْطِينَ ودَاعًا خَالِصًا مِن كُلِّ هُونِ
وخُـذُونِي لا تَخَافَا حَـيْثُما متُّ ادْفِنُونِي

وقد تمَّ دفنه في مدينة الناصرة، حيث كانت رغبته ووصيته . (١)

صدر ديوان عبد الرحيم محمود في خمس طبعات، وهي على التوالي:

١- الطبعة الأردنية، منشورات لجنة تكريم الشاعر. ١٩٥٨ وهي (٤٢٨ بيتاً) .

٢- طبعة كامل السوافيري، منشورات اتحاد كتاب فلسطين، بيروت. ١٩٧٤ م (٤٩٦ بيتاً) .

٣- مكتبة بلدية نابلس. ١٩٧٥، (٦٥٨بيتاً) .

٤- طبعة نافع عبدالله، صدرت في (دبي). ١٩٧٩ (٧٣١بيتاً) .

٥- طبعة حنا أبو حنا، منشورات مركز التراث، الطيبة، فلسطين – ٤٨. ١٩٨٥ (٩١٣ بيتاً) .

الأعمال الكاملة لعبد الرحيم محمود: الديوان، والمقالات النقدية:

صدرت الأعمال الكاملة للشاعر عبد الرحيم محمود في ثلاث طبعات:

١. الطبعة الأولى– جمع وتحقيق: عز الدين المناصرة، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٨.

٢. الطبعة الثانية– جمع وتحقيق: عز الدين المناصرة، دار الكرمل، عمَّان، ١٩٩٣.

٣. الطبعة الثالثة– جمع وتحقيق: عز الدين المناصرة، دار جرير، عمَّان، ٢٠٠٩.

الأسلوبية

وردت لفظة (أسلوب) في كلام العرب منذ القدم، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور:

"... ، ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب(٢)"، بيد أنّ هذه المعاني قد اتسعت عند البلاغيين والنقاد العرب الذين ربطوا معناها بعدة مسارات، فالأسلوب

عند بعضهم يدّل علي طريقة العرب في أداء المعنى، مثلما نجد ذلك عند ابن قتيبة الدينوري(٧٦هـ) إذ قال: "...، والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب علي الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطعْ وبالنفوس ظمأ إلي المزيد.(٣)

وقد تبلورت فكرة الأسلوب عند القدامي في تعريف ابن خلدون (٨٠٨هـ)، إذ اتجه إلي محاولة تنظيرية مباشرة له استلهم فيها خلاصات جهود سابقيه من البلاغيين والنقاد العرب حيث قال: "ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم فاعلم انها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيها التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه(٤)". ، ثم حدَّد مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي فذكر أنه يرجع إلي "صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليةً باعتبار انطباقها علي تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصَّها فيه رصّاً كما يفعل البنّاء في القالب، أو النسّاج في المنوال." (٥)

وقد استوعب المحدثون العرب المعاني التي طرقها القدماء في تعريفهم الأسلوب، لذلك جاءت هذه التعريفات مقاربة لتلك المعاني في مضمونها العام، وكان أبرز تلك التعريفات قولهم إن الأسلوب "طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة في اختيار الألفاظ، وتأليف الكلام " (٦) وإنه "طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير (٧) وعرَّفوه بأنه "الميزة النوعية للأثر الأدبي (٨) وقالوا إن الأسلوب هو "قوام الكشف لنمط التفكير عند

صاحبه"(٩) وقيل هو "الصورة اللفظية التي يعبّر بها عن المعني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار، وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني ".(١٠) وبتعدد التعريفات تعددت طرائق صياغتها، بيد إنها تكاد تلتقي في معني جوهري يراد به ان الأسلوب هو طريقة اختيار الكاتب لأدواته الكتابية بالشكل الذي يميزه عن غيره، ويحكم له بالتفرد في صياغة أفكاره والتعبير عنها.

ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب) وهي كما يلي (١١):

- الأسلوب وصف للكلام، أمَّا الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال .

- الأسلوب إنزال للقيمة التأثرية منزلة خاصة في السياق، أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية.

- الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني .

أما الأسلوبية فهي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلي نقد تلك الأساليب بناء علي منهج من مناهج النقد المعروفة (١٢)، ولكن الذي يظهر أن الفرق بينهما ضئيل جدا وأنهما يلتقيان في كثير من الجوانب .

أما عن الأسلوب في الدراسات الغربية، فيبدو أن الغربيين قد أخذوا كلمة (أسلوب) (Style) من الكلمة اللاتينية (Stylus) ، وتعني قضيبًا من الحديد كان القدماء يكتبون به علي ألواح الشمع (١٣)، ويعني عندهم اصطلاحًا "استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معني الأشكال وصوابها" .

يرتكز حقل الأسلوبية علي ثنائية تكاملية هي من مواضعات التفكير الألسني، وقد أحكم سوسير استغلالها علمياً ، وتتمثل في تفكيك مفهوم

الظاهرة الألسنية إلي واقعين، أو لنقل إلي ظاهرتين وجوديتين، ظاهرة اللغة، وظاهرة العبارة، وقد اعتمد كل الألسنيين بعد سوسير هذا الثنائي فحاولوا تركيزه وتدقيقه بمصطلحات تتلون بسمات اتجاهاتهم الألسنية (١٤).

وبحسب هذه الفكرة فقد أفادت الأسلوبية من علم اللغة الحديث فكرتين مهمتين:

الأولي :التمييز بين اللغة والقول التي قال بها العالم دي سوسير، إذ ميَّز بينهما تمييزًا دقيقًا، فاللغة عنده نظام متعارف عليه من الرموز التي يتفاهم بها الناس، أما القول فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين في حالة معينة التحليل، وهذا الاستعمال يطابق النظام العام للغة في صفاته الأساسية، ولكنَّه يختلف في تفصيلاته من فرد إلي آخر، ومن حالة إلي حالة، فلكل فرد من المتكلمين طريقته الخاصة. وهذه الفكرة قادت إلي نشوء علم الأسلوب لأنها شخَّصت السمات التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهي التي تكون ما سمّاه أهل الأدب الأسلوب. (١٥)

الثانية : أن الاختلافات اللغوية ترجع في الغالب إلي اختلاف المواقف، فاللغة بوصفها نظامًا اجتماعيا تأخذ أشكالا متعددة، وهو ما يجعل لكل فئة من الناس طريقتها الخاصة في استعمال اللغة، ومن أبرز عوامل الاختلاف : الجنس، العمر، المهنة والبيئة الاجتماعية، والمناسبات الاجتماعية والمواقف تتطلب في بعض الأحيان أداءً لغويًا مناسبًا لها.

إن هذه الاختلافات وغيرها تشترك في تكوين الموقف الذي يحاول القائل ان يراعيه فيما يختار من طرق التعبير حتي يستطيع أن يوصل ما يريده إلي شخص آخر أو جماعة من الناس، فهو لهذا يتخير طريقة التعبير المناسبة للموقف.(١٦)

قصيدة الشهيد :

هذه القصيدة بمنزلة وعد قطعه الشاعر على نفسه، وقد صدق الشاعر ربَّه وعده :

"مِنَ المُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَنْ قَضَى نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَنْ يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا " (الأحزاب:٢٣)

فهي قول صادقه العمل، وكأنه يرثي نفسه قبل موته بنحو تسع سنوات . وشاعرنا لم يخلِّف لنا ميراثًا كبيرًا من الأقوال والأشعار، لأنه عرف أنَّ الكلمة فعل، وهو لم يُخلق ليقول إلا ما يودُّ أن يفعله، فهو قد فعل وصدق قوله فعله .. وكم من شاعر ملأ الدنيا صياحاً بحلاوة لسانه ويروغ عند الفعل كما يروغ الثعلب، في حين لم يترك لنا شاعرنا الشهيد سوى ديوانٍ صغير، صفحاته ثلاث وثلاثون صفحة، تضم في قلبها سبعًا وعشرين قصيدةً هي كل ما خلَّفته قريحة الشهيد.

أكد أحمد عبد الرحمن، أحد رفاق عبد الرحيم محمود، أنه قال هذه القصيدة في ثوره فلسطين عام (١٩٣٦)، وقد أنشأها ليرثي أحد رفاقه من الدروز الذين قتلوا أثناء الدفاع عن الأرض والمقدسات، فراح ينشد القصيدة، (١٧) وهي تفيض حزناً، وتحثُّ على مواصلة درب الجهاد ومقارعة الصهيونية والمستعمرين، وقد طبقت شهرتها الآفاق لصدقها الفني وبساطة أسلوبها، حتى فاقت شهرة مؤلفها نفسه، وما اشتهر منها على الأخص أول بيتين فيها، يقول في قصيدته :

سَأَحمِلُ روحي عَلى راحَـــتي وَأُلقي بِها في مَهاوي الرَّدى
فَإِمّا حَياةٌ تَسُرُّ الصَـــديقَ وَإِمّا مَمـــاتٌ يَغيظُ العِدى
وَنَفسُ الشَريفِ لَها غايَتـــانِ وُرودُ المَـــنايا وَنَيلُ المُنى
وَما العَيشُ لا عِشتَ إِن لَم أَكُن مخَوفَ الجِنابِ حَرامَ الحِمى

إِذا قُلتُ أَصغى لي العالَمـونَ وَدَوّى مَقـالي بَيـنَ الوَرى
لَعَمرُكَ إِنّي أَرى مَصـــــرَعي وَلكِن أَغـــذُّ إِلَيــهِ الخُطى
أَرى مَقتَلي دونَ حَقّي السَليب وَدونَ بِلادي هُوَ المُبتَغى
يَلِذُّ لِأُذني سَماعُ الصـــــلِيل يَهيِّجُ نَفســـي مَسيلُ الدِّما
وَجِسمٌ تَجَدَّلَ فَوقَ الهِضـــابِ تناوشُهُ جـــــارِحاتُ الفَلا
فَمِنهُ نَصيبٌ لِأُسدِ السَمـــاءِ وَمِنهُ نَصيـبٌ لِأُسدِ الشَرى
كَسا دَمُهُ الأَرضَ بِالأُرجُـوانِ وَأَثقَلَ بِالــعِطرِ ريحَ الصَبا
وَعَفَّرَ مِنهُ بَهِيَّ الجَبـــــينِ وَلكِـــن عَفارًا يَزيدُ البَهـا
وبانَ على شَفَتَيهِ ابتْسَـــامٌ مَعـــانِيه هَزءٌ بِهذي الدُنَا
ونامَ ليَحْلُم حِلْمَ الخُـــــلُود ويَهــنَأ فِيه بِأَحْلَى الرُؤَى
لَعُمرُكَ هذا مَماتُ الرِجـــــالِ ومَـــن رامَ مَوتاً شَريفاً فَذا
فَكَيفَ اِصطِباري لِكَيدِ الحُقودِ وَكَيفَ اِحتِمالي لِسومِ الأَذى
أَخَوفاً وَعِندي تَهونُ الحَيــاةُ وَذُلّاً وَإِنّـــــــي لَرَبُّ الإِبا
بِقَلبي سَأَرمي وُجوهَ العــداة وَقَلـــبي حَديدٌ وَناري لَظى
وَأَحمي حِياضي بِحَدِّ الحُسامِ فَيَـــعلَمُ قَومي بِأَنّي الفَتى

التحليل

إذا اتفقنا مع بارت على أنَّ النص نسيج، وفيه فكرة توليدية يتخذها النص لنفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم، وأن الذات إذا تكوَّنت ضائعة في هذا النسيج تنحل فيه كما لو أنها عنكبوت تذوب في نفسها في الافرازات البانية لنسيجها (١٨) . ففكرة قصيدة (الشهيد) مجسَّدة في إثبات هذه الحقيقة المعنونة من قبل الشاعر، والتي حاول إثباتها على طول بنية النص الشعري مؤكدًا إصراره على تحقيق هدفه السامي غير مبال بالمصير المخيف الذي ينتظره . فالفكرة بسيطة في المبنى، عميقة

في المعنى. دلَّ عليها عنوان القصيدة، ذلك العنوان الذي أضحى في الشعر الحديث حلقة أساسية ضمَّت حلقات البناء النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن العنوان كحديثنا عن النصوص، فالعنوان آخر ما يكتبه المبدع وأول ما يتلقفه المتلقي، فهو يمثل رسالة قصيرة موجزة بفحوى المضمون.

" ويقدم معلومات أساسية لفهم النص وسياقاً يسهّل للقارئ ترسيخ المسألة المركزية للنص في الذاكرة واسترجاع المعلومات عن طريق تنشيطه، منذ الشروع في القراءة، وقد صيّرت المناهج النقدية الحديثة – مثل السيميائية – للعنوان أهمية خاصة أطلقت عليها (علم العنونة) ورائدها الناقد الهولندي (ليوهوك)، وأدرج ضمن عناصر أطلق عليها:- جيرار جينيت – تسمية:- (النص الموازي) او (عتبات النص) (١٩) وقد جعل (أندريه جاك ديشين) العنوان ضمن ما اسماه (المنظمات التمهيدية) وهي معلومات أو نشاطات قبل قراءة النص (٢٠).

والعنوان يقوم بجملة وظائف في النص، تتمثل في التعيين والإغراء والوصف والإيحاء وغيرها، به يستطيع المبدع لفت انتباه المتلقي إلى نصه، ومن ثمّ يفتح شهية القراءة لديه (٢١). وفي أحيان كثيرة يكون عنوان القصيدة محور علاقة عكسية عند المبدع والمتلقي، فهو عند المبدع آخر ما يكتبه، ولدى المتلقي هو أول ما يقرؤه، وبهذا تكون نهاية تعاملات المبدع هي بداية ما يتبناه المتلقي(٢٢)، فضلاً عن أن المبدع

---

(٤) رافع يحيى : الإشراقي والأرضي في شعر البياتي، بيروت، لبنان ص ١٧

(٥) عبدالله الغذّامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية ، دار سعد الصباح، ط٢،الكويت، ١٩٩٣ ص٥٠

يضع جوهر نصه في العنوان من خلال تكثيفه، أما المتلقي فإنه يبسط مساحة التأويل في العنوان ليصنع منها شكلاً مفترضاً للنص قبل قراءته، متجاوزاً المثيرات المباشرة فيه، فأول ما يتلقفه المتلقي هو كلمة الشهيد، وهي رسالة موجزة مركزة هيأت السامع إلى أنه سوف يقرأ عن مقتل إنسان في سبيل قضية ما، لم يعرف غالبية القراء ملابسات القصيدة أو مناسبتها وسبب تأليفها إنما هي قصيدة تحمل عنواناً يوحي للوهلة الأولى بجو جنائزي يثير الشجن، ولا شك أن القارئ أيضًا مدعو للمشاركة الوجدانية بهذا العرس الجنائزي حيث يُحمَل رجل ذو قضية إلى مثواه الأخير تصحبه الدعوات والأحزان لفقدان شخص ناضل حتى لفظ أنفاسه، فما تلقفه المتلقي كلمة الشهيد ذلك الذي مات في سبيل قضيته دون غرض من أغراض الدنيا فباع الدنيا واشترى ما هو أسمى، وحارب في سبيلها حتى قُتِل، ولاقى في سبيل دعوته وقضيته، ما لاقى حتى انتهى به الأمر إلى أبشع ما يكره الإنسان وهو الموت، ولكنَّه ليس (الميت) أو (الفقيد) أو (المقتول) إنه (الشهيد)، فالمصير كله واحد، وكلهم سيتساوون تحت التراب، ولكن الشهيد لم يمت إلا لقضية تتناسب وحجم تضحياته، فأي قضية تلك التي مات لأجلها ؟ كل هذه الأفكار أثارت ذهن القارئ ليجد أن المتحدث في القصيدة هو ذلك الشهيد نفسه، وعلى لسانه :

سَأَحمِلُ روحي عَلى راحَتي وَأَلقي بِها في مَهاوي الرَّدى

فهذا مطلع القصيدة، والمطلع كما قال النقاد القدامى : " مُفتَتَحُ الكلام ومبتدؤه، وهو (داعية الانشراح، ومطيّة النجاح"(٢٣)، ويعدّ المفتاح الذي ييسّر في ذهن المتلقي مجالاً لما يليه من أبيات، ويكون تأسيساً لها، وهو الذي تُستَشفّ منه طبيعة القصيدة وعنوانها وغرضها ووزنها وقافيتها،

ويمهّد في ذهن المتلقّي استعداداً تلقائيّاً للتواصل مع ما يليه من أبيات، "وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً رشيقاً، كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام" (٢٤).

وقد أكّد النقاد وجوب العناية بالمطلع، والتأنّق في صياغة ألفاظه وجودة معانيه، فهو "أوّل ما يقرع السمع" (٢٥)، وقد أجاد شاعرنا توظيف المطلع لخدمة الأغراض السابقة فيبدؤها بقرار حاسم منه بمنزلة وعدٍ بحمل روحه على كفه؛ ليلقي بها في مجاهل الموت، وشاعرنا قد أبرز من خلال الاستعارة وترشيحها فكرة الوعد الذي قطع على نفسه بأن يسير حتى النهاية؛ فالشهادة لا تأتي فجأة إنما هي تتويج لرحلة كفاح، فليست الضربة المئة هي التي كسرت الحجر فقد سبقها تسع وتسعون ضربة، ومعنى أنه مقدم على الشهادة أي أنه سيسير في طريق طويل طريق الأخطار والعذاب والكفاح في سبيل قضيته إلى أن ينتهي به الأمر إلى المصير المحتوم، وهو يتناص مع إبراهيم طوقان في قصيدته" الفدائي " :

لا تَسَلْ عنْ جَرَاءتِه رُوحُهُ فَوقَ راحَتِه (٢٦)

ويتناص مع العبارة الشهيرة الدارجة (شايل روحه على كفه) فالشاعر على عكس الطبيعة البشرية لا يخاف الموت، بل يقدم روحه طواعيةً لذلك (المخيف) الذي لشدة إصراره على المضي قدماً في سبيل هدفه، صار الشاعر لا يأبه به ولا ببشاعته، فعِظَمُ المسؤولية التي حملها الشاعر لقومه استصغرت الموت أمامها ، ليذكر سر ذلك القرار الذي اتخذه بالمضي في جوف النار بقوله :

فإمَّا حيَاةٌ تَسرُّ الصدِيقَ وإمَّا مَمَاتٌ يَغِيظُ العِدا

فهذان خياران لا ثالث لهما يبرران الوعد الذي قطعه على نفسه، متخذًا من المقابلة أداة إبراز لمدى إصراره ،ومستخدما طريقة (إمَّا.. أو) ولكنه

للوزن كرر (إمَّا) وهي من طرق الإجمال فصَّلها ما بعدها فحققت معنى التخيير المراد، وإنْ كان يميل إلى الخيار الثاني، وهو ما يبرره قراره السابق وهو يعمق أكثر من مستوى للوعي بإرسال ثلاث رسائل :

- الرغبة في الشهادة في سبيل الله .
- رسالة واضحة للعدو بعدم التخلي عن مباديه قيد أنملة .
- رسالة إلى أمته بألا تقلق؛ فهو لن يتزحزح عن موقفه ولو مات دونه.

ويبدو أن قد أعجبته فكرة حصر الحلول في الثنائيات فيعاود استعمالها عن طريق الإجمال والتفصيل فنفس الشريف تجنح إلى غايتين يتناسبان وهذا الشرف الذي يحمله وهما (الموت وتحقيق الهدف)، وقد يرى البعض أن الأفضل له تقديم (المنى) على (الموت) على أساس أن تحقيق المنى يأتي أولاً، ثم تكون النهاية المحتومة، ولكنّي أراه يهدف إلى أن يبث رسالة فحواها أن السبيل إلى الحصول على المنى هو وروود المنايا ، فقد يكون لحرصه الشديد على الشهادة أو أن التضحية بالنفس والنفيس هي أساس تحقيق المنى فيقول :

وَنَفسُ الشَريفِ لَها غايَتانِ وُرودُ المَنايا وَنَيلُ المُنى

وقد يكون معنى الواو هو الفيصل في هذه الإشكالية، فيرى فاروق مواسي أنها بمعنى (أو) على أساس أن (أو) تحل أحيانا معنى الواو، وساق أمثلة كثيرة لذاك . (٢٧)

وهو يتناص مع بيت المتنبي :

ردي حَياضَ الردى يا نفس واتركي حَياضَ خوف الردى للشاءِ والنعمِ(٢٨)

فالمتنبي ينصح نفسه بأن تأتي حياض الموت وتترك الخوف للجبناء كالشاء والأنعام، بينما ينفي شاعرنا عن نفسه التهمه بأن حصر غاية الشريف، وهو يقصد نفسه في الموت في سبيل تحقيق الأماني والأهداف.

ولا شك أن تكرار حرف النون أضفى على البيت موسيقى تحمل الإحساس بالأنين والحزن، وهو ما يتوافق مع الحال الجنائزية التي حملت أبيات القصيدة وعنوانها .

وكذلك ساهم الجناس بين (المنايا) و(المنى) في إضفاء جرس داعب الأذن برنة موسيقية محببة إلى النفس، وتقسيم البيت إلى وحدات موسيقية باستخدام وحداث ثنائية رفع حدة الموسيقى التي تحمل إحساسا بالأنين والسخط المشبوب بالثورة .

{وَنَفسُ الشَريفِ } {لَها غايَتانِ } {وُرودُ المَنايا } و{نَيلُ المُنى }

ثم يوضح تفضيله لخيار الموت بأن العيش لا قيمة له إلا إذا عاش بكرامة يرهبها الأعداء وتحفظ له عزة النفس:

وَما العَيشُ- لا عِشتَ - إِن لَم أَكُن مخَوفَ الجِنابِ حَرامَ الحِمى

قد ساهم التقديم التأخير في عملية قصر جميلة فهو يقصد : إن لم أكن مخوف الجناب حرام الحمى فما العيش إذن ؟

وترتفع نبرة الثورة والإصرار على مجابهة تحدي الموت بالجملة الاعتراضية (لاعشتَ)

ثم يفصل رؤيته بعدما أجملها في البيت السابق بالبيت اللاحق :

إِذا قُلتُ أَصغى لي العالَمونَ وَدَوّى مَقالي بَينَ الوَرى

فكلمته لابد مسموعة ولها حضورها في العالم أجمع، ففعل الشرط (قلت) هنا بلا جملة مقول قول بمعنى تكلمت جاء بعده جواب الشرط مباشرة (أصغى)، فقد ربط بين السبب والنتيجة بأسلوب الشرط مستخدمًا (إذا)

وهي أداة شرط للتأكيد، فهو لا يحتاج جملة مقول القول؛ لأنه بمجرد أن يتكلم – أيًا كان كلامه وحديثه– أصغي البشر وأعاروه سمعهم وكل حواسهم، فمقولته تدوِّي في العالم أجمع، هذا ما يرتضيه لنفسه هذا الشهيد ولا يرضى بأقل من ذلك .

وهو هنا يتناصّ في المعنى مع قول المتنبي :

وما الدهرُ إلا مِن رواة قَصَائِدي إذا قلت شعرًا أصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِدا(٢٩)

فإحساس المتنبي بتفرده واعتزازه الشديد بموهبته وشدة ثقته بنفسه جعلوا الدهر راوية من رواة أشعاره؛ فهو يقول وما على الدهر إلا أن يعزف على أوتاره، ونشعر أن عبد الرحيم يرى نفسه المتبني ، وكان شديد الحب لأشعاره حتى كناه أصدقاؤه بأبي الطيب ، فقد أخذ منه عزة النفس، وإنْ كانت العزة لدى عبد الرحيم تنحو منحىً آخر في اتجاه وطني قومي، فهو قد أنكر ذاته وتحدث باسم الشهيد الذي إمَّا أن تُسمع كلمته أو يلاقي الردى في تحدٍ واضحٍ لأن يقول كلمته وأن تسمو مقولته فوق الجميع، فتح الشاعر وريد قلبه وأملى على التاريخ أن يكتب عنه من دمه، ووقف التاريخ طائعا يكتب، ثم يعاود التأكيد على استهانته بالموت عن طريق مؤكد آخر أو وهو القسم :

لَعَمرُكَ إنّي أَرى مَصرَعي وَلكِن أَغذُّ إِلَيهِ الخُطى

فيقسم على أنه على يقين من الموت، ورغم ذلك يسير إليه بخطى حثيثة، فهو على عكس البشر لا بأبه بمثيرات الخوف الطبيعية من الموت، بل تعدى ذلك باستدراكه إلى ما يفوق عدم الخوف بسعيه الحثيث نحو ذلك المجهول المخيف، نلاحظ استخدام المؤكدات باختلاف أنواعها (إذا) (لعمرك) وجواب القسم المؤكد ب(إن) رغم كونه واجبًا مع جواب الشرط المثبت إلا أنَّ تتابع المؤكدات عمَّق الإحساس بالإصرار على تحقيق

الهدف وعدم مبالاته بالموت، تضافر ذلك بتخصيصه المصرع لنفسه بياء المتكلم، ما أعطى إحساسا باليقين من مصيره المحتوم .

ثم يتناول (رؤية مصرعه) السابقة ليدور بها في فلك معانٍ أُخَر من خلال رؤية ثانية لذلك الموت فقد وضعه في مقابلة بينه وبين الحق السليب، فإمَّا هذا أو ذاك :

أَرى مَقتَلي دونَ حَقّي السَليب وَدونَ بِلادي هُوَ المُبتَغى

فإعادة الحق السليب لبلاده أو الموت خياران يترددان بينه وبين الموت بإضمار طريقة (إما .. أو) فإما عودة الحق لأصحابه أو يلقي نفسه في أتون المعارك حتى الموت .

وبما أنه شهيد معركة الحرية والكرامة فهو يطرب لسماع صليل السيوف ويلذ لمسيل دماء الأعداء:

يَلَذُّ لِأُذني سَماعُ الصَليل يَهيِّجُ نَفسي مَسيلُ الدِّما

وإن كان على مستوى الحقيقة لا سيوف هناك، بل آلات حرب ودمار، ولكنه استخدمه كرمز غاب المروز عنه ليأتي بصوته ممثلاً عنه فيما نطلق عليه مصطلح التمثيل الصوتي للمعاني (٣٠) فقد وضعنا في قلب المعركة كأننا نسمع ضربات السيوف وهي تصطك ببعضها البعض محدثةً صوتًا محببًا لدى الشاعر، وتآزرت الصورة البصرية البشعة لمنظر مسيل الدماء مع الصورة السمعية في بث مشهد سينمائي أمامنا يعيدنا إلى العصور الوسطى حيث السيوف المتقارعة والدماء التي تنزف جرَّاءها، وقد وجد الشاعر نفسه في هذه البيئة القاسية المخيفة الحاشدة بالأخطار وهي مصدر سعادته بكونه مقاتلًا وكأنه ينطق على لسان عنترة :

وفي الحَرْبِ العَوانِ وُلِدْتُ طِفْلا ومِنْ لبَنِ المَعامِعِ قَدْ سُقِيتُ (٣١)

فعنترة ولد وسط الموت فلا يخافه، وهكذا شاعرنا لا يخشى الموت فحسب، بل إنه يطرب لسماع صوت المعارك ومشهد الدماء .

ثم يستأنف مشهد الحرب المحبب إلى نفسه :

وَجِسمٌ تَجَدَّلَ فَوقَ الهِضابِ تـــــناوشُهُ جارِحاتُ الفَلا

فَمِنهُ نَصيبٌ لِأُسدِ الســـمَاءِ وَمِنهُ نَصيبٌ لِأُسدِ الشَرى

فهو يرى المتعة أيضا في رؤية صورة الشهيد وهي تترنح ساقطة من أعالي الهضاب، فتتلقفها وحوش الصحاري الضارية فتصعد الروح الطاهرة إلى أسد السماء (البروج) وأسد الأرض من نصيب الضواري تلتهمها التهاما، صورة أخرى لمشهد سقوط الشهيد مثار إعجاب الشاعر وتعبير عن طموحه .الموت الحقيقي ، وقد أضفت موسيقى التقسيمة الثنائية :

(فَمِنهُ نَصيبٌ) (لِأُسدِ السَماءِ) (وَمِنهُ نَصيبٌ) (لِأُسدِ الشَرى)

نغما رائقًا عمل على تشكيل اللوحة الموسيقية بنغمات عالية من خلال إيقاع داخلي بسيط، وكذا التكرار الفني (فمنه نصيب) مرتين و (أسد الـ..) مرتين ساعد بتشكيله النغمى على رفع مستوى الموسيقى للبيت تآرزا مع الطباق بين منطقتي (السماء في الأعلى – منطقة الشرى في الأرض) في جعل البيت مميزاً من ناحية الطرب الموسيقي فجاء نغمه متسقًا رقراقًا له مفعوله وتأثيره الطيب في النفس . أما تأثير سقوطه على تلك الأرض الطيبة التي دافع عنها بروحه :

كَسا دَمُهُ الأَرضَ بِالأُرجُوانِ وَأَثقَلَ بِالعِطرِ ريحَ الصَبا

صبغت دماؤه الطاهرة الأرض باللون الأحمر القاني، وحمَّل ريح الصبا عطر تلك الدماء، فقد جعل الدماء تكسو الأرض كحلةً تزينها وليس مجرد تلطيخ بالدماء، تكريمًا لتلك الدماء الزكية، كما فاح عبيرها فأثقل ريح الصبا باستعارات جميلة متتابعة شخَّصت الدم وجسَّدت العطر والريح في

تشكيلة جميلة تتهيأ لتكريم تلك الدماء بما يليق بها ، وكأنه يتناص مع قول أبي تمام في رثاء محمد بن حميد الطوسي :

تَرَدّى ثِيابَ المَوتِ حُمراً فَما أَتى ..... لَها اللَيلُ إِلّا وَهيَ مِن سُنُدُسٍ خُضرُ(٣٢)

ولكنَّ أبا تمام جعله من يرتدي ثياب الموت الحمراء بينما شاعرنا جعل الأرض هي التي تلبس الثياب الحمراء.

وَعَفَّرَ مِنهُ بَهِيَّ الجَبينِ وَلكِن عَفارًا يَزيدُ البَها

وتناثرت تلك الدماء على الجبين فكانت كالتاج الأحمر الذي يزين جبهة صاحبه وزادته بهاء وإشراقاً وجعل الجبين بهيًّا، ولكنَّ الدماء أضفت عليه بهاءً آخر استكمالا لتلك الصورة البصرية التي جعلتنا في عوالم حمراء داخل منظومة جديدة وممرات عميقة للدماء غير التي عهدناها واعتادتها مخيلتنا بخبرتها المتوارثة لمنظر الدماء الكئيب، فقد اجتمعت أربع حواس لتزف تلك الدماء إلى مثواها للأخير من بصر (دماء- أرجوان) وشم (عطر) وسمع (ريح) ولمس (عفر) .

ويعاود تأكيد سعادته بهذه الشهادة فيقول :

وبانَ على شَفَتَيهِ ابتْسَامٌ مَعَانِيه هَزءٌ بِهذي الدُنَا

ترتسم الابتسامة على وجهه فترافقه إلى مثواه الأخير، وهي ابتسامة الظفر وتحقيق الأماني، وتحمل السخرية من هذه الدنيا التي يتكالب عليها المستعمرون ويقتلون الأبرياء، وهي لا تساوي عند الله جناح بعوضة، فقد اشترى آخرته بهذه الدنيا الفانية وعلم أن السلامة فيها ترك ما فيها، فترتسم ابتسامةٌ تلخص كل معاني الحياة الفانية التي أدرك كنهها فافتر ثغره عن تلك ابتسامته الساخرة التي تحمل وعيا لم يدركه الحمقى.

ثم يستسلم للحلم الكبير الذي وهب نفسه له :

ونامَ ليَحْلُم حِلْمَ الخُلُود ويَهْنَأ فِيه بِأَحْلَى الرُؤَى

استحال حلمه حقيقة فكُتِب له الخلود، متناصًا فيه مع قوله تعالى " وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا ۚ بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ"(آل عمران : ١٦٩).

فإذا كانت الشهادة الدراسية تمنح الإنسان مركزًا مرموقًا فهذه الشهادة الأخروية منحته أعظم مركز يحلم به الإنسان وهو الخلود، فيتمتع فيه بـ (ما لا عين رأيت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر) وهو ما عناه بلفظ الرؤى، ولا أرى أن الرؤى مع اللحم هنا مراعاة نظير من الحلم وما يراه النائم، كما قد يتوارد في الذهن، بل أراها ما أعده الله من نعيم في الجنة، فهو يقصد الرؤية البصرية وليست الرؤية الحلمية فيما يراه النائم.

وهو يدرك قيمة ما فعله وثقته بنفسه وباقتناعه التام بهذه التضحية العظيمة فيقسم قائلا :

لَعُمرُكَ هذا مَماتُ الرِجالِ ومَن رامَ مَوتاً شَريفاً فَذا

هذا ما يليق بمن يحمل لقب رجل، نشعر كأنه يلعب على أوتار مقولة خالد بن الوليد، وهو يُحتضر وقد دمعت عيناه : " ما في جسدي موضع شبر إلا فيه سيف أو رمية سهم، أو طعنة رمح، وهأنذا أموت على فراشي حتف أنفي كما يموت البعير، فلا نامت أعين الجبناء ! " فقد تناصّ شاعرنا مع مقولة ابن الوليد السابقة، وكأنه يدعونا جميعا إلى تلك الميتة التي تمناها خالد بن الوليد لنفسه ولم ينلها، واستخدام الجملة الاسمية (هذا ممات الرجال) يوحي بثبات القاعدة التي أرساها شاعرنا من خلال رؤيته لمعنى الرجولة وهو أن تموت دون وطنك شريفا في ساحة الوغى، ومن أراد ميتة تشرفه وتشرف أهله فعليه بالشهادة .

وهذا ما يهوِّن عليه كيد الحقود وأذى من يؤذي :

فَكَيفَ اِصطِباري لِكَيدِ الحُقودِ وَكَيفَ اِحتِمالي لِسومِ الأَذى

استفهامان في حقيقتهما إجابتان لا يطلبان إجابة، وإنما يقرران حقيقة أنَّ الموت هو من جعله يصبر على كيد الحسود وتحمُّل أذى العدو يدل عليهما ما جاء بعدهما من سؤال :

أَخَوفاً وَعِندي تَهونُ الحَياةُ وَذُلّاً وَإِنّي لَـــــــــرَبُّ الإِبا

هذا سؤال متأخر عن إجابته التي سبقته بسؤالين سابقين يقرر فيهما أن هوان الحياة عنده جعله لا يهاب شيئا ولا يعرِّض نفسه للذل وهو رمز للكرامة والإباء، فكيف يخاف موتًا أو ذلاً، والحياة لا تساوي عنده قلامة ظفر بإبائه وحرصه على الموت، وهو ما جعله يصبر على حقد عدوه وأذاه ، ثلاث استفهامات متتابعة، فقد استفهم ب(كيف) لا لغرض التساؤل، بل تقرير فكرة أنَّ حرصه على الموت هوَّن عليه كل المشاق أعقبهما استفهام استنكاري يرفض فيه فكرة الخوف لهوان الحياة عنده .

والحقيقة أن الشاعر بارع في استخدام الاستفهام؛ فقد وظَّفه في موضعه بذكاء شديد، ووظف تكراره أيضا بوعي واضح، وهذا التكرار الفني أضاف وعيًا جديدًا لدى المتلقي وأجاب عن تساؤلات ربما قد تكون أثارتها مخيلته، فوفَّر عليه عناء السؤال بأن أثار هو تلك الأسئلة التي تحمل في طياتها إجاباتها، فكأنه يرد على المتنبي ويقول له : قد سمعت بنصيحتك ولن أموت جبانًا فليس لمثلي أن يموت جبانًا، وذلك حين تناص بيته الأخير مع المتنبي في قوله الشهير :

وإِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ المَوْتِ بُدّ فَمِنَ العَجزِ أَنْ تَمُوتَ جَبَانَا (٣٣)

ثم يقرر في بيته قبل الأخير بأنه :

بِقَلبي سَأَرمي وُجوهَ العُداة وَقَلبي حَديدٌ وَناري لَظى

قلبه الصامد القوي الذي يحمل مشاعرة النبيلة تجاه وطنه وإيمانه بقضيته جسَّده الشاعر في صورة حديدية نارية تحمل الغضب الذي اشتعل بقوة تحترق بداخله فتصبح كتلة كالقنبلة التي ترمى على الأعداء فتكون جحيمًا عليهم، استعارة تجسيدية بسيطة في مبناها عميقة في معناها وتشبيهان للقلب بالحديد والنار باللظى في ثلاث صور ثورية توحي بقوة والحرارة والشدة معاً في جو أسطوري لمناضل لا يهاب الموت، بل إن وجوه في المعركة هو في ذاته الموت لأعدائه، تضافر معه الإيقاع الداخلي الذي أبرزته الثنائيات التقسيمية :

(بِقَلبي سَأَرمي) (وُجوهَ العُداة) (وَقَلبي حَديدٌ) (وَناري لَظى)

في إبراز معنى الإصرار والتحدي على المضي في هدفه بقتال الأعداء بذلك القلب الجلمد الذي يحمل النيران لأعدائه، ولعله يرمي إلي بيت عنترة متناصًا معه في قوله :

خلقتُ من الحديدِ أشدَّ قلباً وقد بليَ الحـــــــديدُ ومابليتُ

فقد حمل قلب عنترة المقاتل المغوار الذي لا يشق له غبار وقلبه من حديد لا يبلى، كما يتناص مع قول المتنبي :

ومن يك قلب كقـــــلبي له يشق إلى العز قلب التوى (٣٤)

وينهي قصيدته بالقرار الأخير :

وَأَحمي حِياضي بِحَدِّ الحُسامِ فَـــــــيَعلَمُ قَومي بِأَنّي الفَتى

يمثل البيت خاتمة القصيدة، يُعدُّ (الانتهاء) أو (الخاتمة) المطلب الأخير لكلِّ قصيدةٍ في الشعر العربي، إذ هو (قاعدة القصيدة، وآخرُ ما يبقى منها في الأسماع)(٣٥).

فعلى الرغم من طَرَفِيَّتِها إلا أنّها تُشكّل عنصراً مهمّاً في أقسام القصيدة العربية، لِما فيها من معطياتٍ تتجلّى فيها روح القصيدة وخلاصتها الذهنية، وما توصل إليه الشاعر من خلال تسلسل الأفكار التي طرحها في ما سبق الخاتمة. وليس بعيداً أن تُحفظ من بين سائر أجزاء القصيدة، لقرب عهد السامع أو القارئ بها(٣٦).

فقد قرر أنه سيحمي أرضه بسيفه، وتكون النتيجة أن يعلم قومه من هو، فالفتى من قال هأنذا، واطلاق الكلمة على عمومها دون وصف وتعريفها ب(أل) أطلقت كثيرًا من التساؤلات حول كنه ذلك الفتى، فهل الفتى بمعنى الفتوة والقوة، أم تناصّ مع ذكر الفتى الذي عناه الإمام علي بقوله :

ليس الفتى من يقول كان أبي ولكن الفتى من يقول هأنذا (٣٧)

أم يقصد الفتى العربي أم يقصد فتى الإسلام ؟ كلها تساؤلات أثارتها كلمته الأخيرة، وكأنه لا يريد أن ينهي قصيدته بنهاية مفتوحة، تلك القصيدة ذات الطابع السردي حيث يحكيها شاعرنا بضمير المتكلم (أنا) وينهيها بـ (أني الفتى) ، ولا يمنع أن يكون البيت متناصا مع قول المتنبي :

لِتَعْلَمَ مِصْرُ وَمَنْ بالعِراقِ ومَنْ بالعَوَاصِمِ أنّي الفَتى (٣٨)

ففي عطف العام (العواصم) على الخاص (مصر والعراق) نجد أنه أجمل الأمة كلها فالمتنبي يريد أن تعلم أمته من هو وهذا يدور في فلك ما جاء به شاعرنا .

مستويات التحليل

المستوى الصوتي:

- الجانب الوظيفي الفونولوجي

يرى بعض اللسانيين أن الإيقاع الصوتي ينشأ من "الإعادة المنتظمة، داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكوّنها مختلف

العناصر النغمية (٣٩) أي أنَّ أهم المؤثرات الصوتية التي تحدد ملامح التشكيل الإيقاعي للنص تشمل الوزن والقافية والتجنيس والتصريع والتقسيم والتكرار والترديد، والتوازي التركيبي التي ينشأ منها نوع من التماثل الوزني والتعادل الصرفي بين بعض أجزاء النص، وغير ذلك من المؤثرات الصوتية التي تسهم في تكوين النص صوتياً. وعلى حد تعبير آي ريتشاردز فإنه "إذا كان الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقاتٍ صوتيةٍ لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية؛ فإن القصيدة في هذه الحال تستمد إيقاعها من مادتها أي من اللغة، ومن موسيقي تشكيليةٍ مجردةٍ تعتمد على التناسق الصوتي للكلمات في إطار الوزن الشعري، بطريقة تُمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر علي أكبر نطاقٍ ممكنٍ (٤٠).

وقد قسّمت الدراسات الحديثة موسيقى الشعر قسمين، هما :

. الموسيقى الخارجية، وقوامها الوزن والقافية.

. الموسيقى الداخلية، والتي تتمثّل . في الأغلب . بالمحسّنات البديعية والتقسيمات الإيقاعية المتوازنة وما شاكلها (٤١).

أما عن مكونات الإيقاع في النص الشعري فهو "يتكون مما نسميه بالإيقاع الداخلي المؤكد للحركة، ومن النغم الخارجي ومن التتابع اللفظي (٤٢) .وهذا ما درجت عليه غالبية الدراسات التي تناولت الجانب الصوتي في النص الأدبي حيث تعتمد في مجملها على معالجة المكونات الصوتية في النص الشعري معتمدةً في تقسيمها على قسمين : خارجي وداخلي، فالإيقاع الخارجي يشمل الوزن والقافية، أما الإيقاع الداخلي فيشمل المظاهر الصوتية التي تولد المتواليات الصوتية والجرس الموسيقي داخل النص مثل التكرار والتجنيس والتقسيم وتوازي التراكيب وغيرهم .

"فالإيقاع الموسيقى ينشأ من نسق التعبير، فحين يختار الشاعر ألفاظاً بعينها ويؤلف بينها وينظمها في إطار القصيد فإن ذلك ينتج عنه تناغم مميّز في الحروف والحركات، ويتضح ذلك في السجع والجناس وتكرار الكلمات والحروف، وكذلك تكرار الصيغ أو ما يسمى بالتراكيب المتوازية. وهذه الموسيقى الداخلية تكوّن نغماً خفياً يحسه به المتلقي عند قراءته للعمل الأدبي " فليس الشعر في حقيقته ليس إلاّ كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر بها القلوب " (٤٣)

إن الايقاع الداخلي للنص الشعري يؤدي دوراً أساسياً في سبك بـُنى النص، وترابط أجزائه. وإضافةً إلى ذلك فالإيقاع الداخلي يؤدي دوراً مهماً في التأثير على المتلقي.(٤٤) كما أنه عاملٌ مهمٌ في توليد الدلالة داخل العمل الأدبي.

والإيقاع الداخلي شخصي ومتغير، ويخلو من المعيارية (٤٥) .ولكل قصيدة نظامها الإيقاعي الداخلي الخاص بها، وهذه البنية الإيقاعية لا يمكن رصدها إلا بقراءة القصيدة قراءة داخلية كاشفة، تكتشف أعماق النص وطاقاته الإبداعية الخلاقة. وهذا ما يجعل من دراسة الجانب الإيقاعي عملية تعتمد كثيراً على التأمل والتأويل.

- الوزن

القصيدة على بحر المتقارب :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وللبحر المتقارب (نفحاتٌ راقصة مرحة)(٤٦)، ويتميز بأنّه "بحرٌ رتيبٌ، ولكنّه متدفّقٌ سريع تأتي رتابته من وحدة التفعيلة (فعولن)، ويأتي تدفقه وسرعته من قصر هذه التفعيلة الخماسية..." (٤٧).

إنّ التكرار الذي تفرضه تفعيلات المتقارب جعل الكثير من الشعراء الفحول يتفادونه ولا ينظمون عليه، إلاّ أنّ منهم من نظم وأجاد أيّما إجادة، كالأعشى والخنساء والمتنبي.

سَأَحمِ لُروحي عَلى را حَتي وَأَلقي بِها في مَهاوي الر ردى

//ه/ / /ه/ه //ه /ه //ه //ه/ه //ه /ه //ه/ه //ه

فعولُ فعولُن فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو

مقبوضة سالمة سالمة محذوفة سالمة سالمة سالمة محذوفة

استعمل شاعرنا (المتقارب) تاماً، عروضته وضربه محذوفتان ، أصاب حشوه زحاف القبض وهو مستحسن في التفعيلة الأولى .

وقد أدى إيقاع بحر المتقارب دوراً بارزاً في تأسيس البنية الإيقاعية في النص، ذلك أن تكرار تفعيلة فعولن وتتابعها يأتي متماوجًا مع تماوج النفس الشاعرة وتتابع هذه الصورة من التفعيلة لا يحدث نتوءاً ولا نشازاً في الإيقاع الموسيقي، وإنما يتحقق لون من الانسجام والتوافق حسب السياق الشعري والتدفق الشعوري.

ومن خصائص بحر المتقارب الغنائية قدرته على الكشف عن التجارب الذاتية التي تميل الى التأمل والاستبطان، والشاعر هنا يخرج ما في جعبة مشاعرة من ثورة على الاستعمار وإصرارٍ وتحدٍ لكل الأهوال وفي مقدمتها الموت الذي فضله على حياة الذل، ونلحظ أن إيقاع بحر المتقارب اضطلع بدور محوري في تعميق الإيقاع النفسي وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوافق مع الإيقاع الخارجي. فقد كثر فيه التناغم الموسيقي الجميل باستخدام بعض المحسنات التي أتت موظفة توظيفا جيدا لخدمة الموسيقى الداخلية التي عبرت عن فحوى نفسيته ويتضح ذلك من خلال الجدول الآتي :

المحسن البديعي	عدد مرات وروده
الطباق	4
المقابلة	1
الجناس	3
حسن التقسيم	6

الطباق :

وكان قليلاً فلم تكن غايته فقط إبراز الأشياء ونقيضها، بل عَكَسَ أيضًا الخطاب السردي الذي بدأه بالضمير المتكلم (أنا) وتناغم في الأفعال الدالة على هذا الضمير، ولم يعدل عنه الا في بيتين أو ثلاثة إلى الضمير (هو)، وقد جاء الطباق شحيحاً بدأ به الأبيات (أحمل X ألقي) كمستهل لنزعته وقراره الذي اتُخِذ في صورة (وعد) ذلك المتمثل في الارتقاء بروحه إلى الحمل إلى أعلى ثم النزول بها إلى الأرض في حركة دراماتيكية تترجم قراره بالارتقاء فوق المستوى الأرضي؛ فهو سيحمل روحه على راحته، ثم يهبط بها إلى الأرض، وهي المستقر الأخير وإن كانت الروح ستصعد ثانية إلى أعلى فهو من أعلى إلى أسفل وبالتبعية إلى أعلى بطبيعة الحال (في السماء) فلو أعطينا الأعلى رقم ١ و الأسفل رقم ٢ ستكون الحركة ١- ٢ – ١

وحين استخدم الطباق مرة ثانية نشعر وكانه يؤكد تلك الحركة الدراماتيكية في الصعود والهبوط، وذلك باستخدام الطباق في كلمتي (السماء X الشرى)، وهو يتناسب مع الطباق الأول الذي استفتح به الأبيات ما بين العلو والانخفاض فهو بانخفاضه إلى مستوى الأرض بصورة شهيد يعني له الارتقاء .

ومن الطباق إلى المقابلة نجده قابل بين (حَياةٌ تَسُرُّ الصَديقَ X مَماتٌ يَغيظُ العِدى) وتترجم هذه المقابلة فحوى القصيدة كلها بالمقارنة الشكلية بين موقفين موقف القرار الحاسم والخطير الذي هو في ذاته أخطر قرار في حياته كلها والقرار الذي يرفضه قلبه وعقله، وهي شكلية في مستواها البسيط وهي (مساواة) في معناها العميق .

كما ساهم الجناس بإمكاناته الصوتية الكبيرة في رفع مستوى النغمة التصاعدية المسايرة للحال النفسية والذي كان بين الكلمات : (روحي وراحتي) (المنايا – المنى) (العيش – عشت) وقد جاءت عفو الخاطر تلقائية بسيطة أدت دورها الموسيقي في تنامي الإيقاع الداخلي وإكسابه جرساً موسيقيًا محببًا للأذن .

أما حسن التقسيم وهو الذي ينتج عنه نغم تماثلي متماوج يساعد المتلقي في استقصاء الاجزاء واستيعابها فقد جاء في غير موضع :

(فَإمّا حَياةٌ) (تَسُرُّ الصـــــديقَ) (وَإمّا مَمـــاتٌ) (يَغيظُ العِدى)
(وَنَفسُ الشَريفِ) (لَها غايَتـــانِ) (وُرودُ المَـــنايا)(وَنَيلُ المُنى)
(يَلِذُّ لِأُذني) (سَماعُ الصَلـــــيل) (يَهيِّجُ نَفسي) (مَسيلُ الدِّما)
(أَخَوفاً وَعِندي) (تَـهونُ الـحَياةُ) (وَذُلّاً وَإنّـــــي) (لَرَبُّ الإبا)
(بِقَلبي سَأَرمي) (وُجـــوهَ العُداة) (وَقَلبي حَـديدٌ) (وَناري لَظى)
(وَأَحمي حِياضي) (بِحَدِّ الحُسامِ) (فَيَعلَمُ قَـــومي) (بِأَنّي الفَتى)

ولا شك أن كثرته أضفت نغمًا جميلًا رائقًا يعبر عن معرفته التامَّة بالهدف الذي حارب من أجله، فالتقسيم إلى مقاطع موسيقية بهذا الشكل يعكس الحال النفسية بالقصيدة التي تعبر عن إصراره وتحديد الهدف .

- القافية

والقافية هاهنا تسير في انزياحات عروضية واضحة عما عُهِد في القالب الشعري الذي اتخذه شاعرنا لقصيدته فالقافية في أول بيتين موصولة، ومعروف أن الوصل هو ألف أو واو أو ياء أو هاء تلي الروي مباشرة، وكان الروي هو الدال الموصولة بالألف، والدال من الحروف التي كثر استعمالها حرفَ رويٍّ في الشعر العربي ولهذه الحروف مزاياها من السلاسة والسهولة جعلتها في مقدمة الحروف التي شاع استعمالُها رَويّاً للقصائد. (٤٨). ثم عدل عنها في باقي الأبيات حيث سار على نحو جعل الألف روياً ، فقد حاد الشاعر عن المألوف بأن جعل قافية المَدِّ أيًّا كان الحرف الأخير، ومعروف أنه لا تأتي رويًا إلا إذا كانت أصلية فماذا عدل عن ذلك ؟ رغم أن القافية رنانة ولا نكاد نشعر بتلك الانزياحات إلا أنَّ فيها خروجًا واضحا عما هو مألوف .

والألف إذا كانت روياً يشترط فيها أن تكون أصلية، ولكنه في انزياح واضح جعلها أحيانا تأتي أصلية وأحيانا منقلبة عن أصل آخر وتارة ممدودة حذفت همزتها في اتجاه بعيد عما عهد عن العرب في عمود شعرهم القديم !

وأضم صوتي لصوت محمود حامد بأن الشاعر لديه قدرة جيدة في صياغة الشعر، ونظم القصائد. فلماذا جاءت القصيدة على شكلها الجميل في بيتيها الأوّل والثاني بالقافية والرويّ: الرّدى، العدى، بحيث حفظت وحفرت ببيتيها في ذاكرة الأجيال!!؟

لماذا لم يكمل الشاعر قصيدته على القافية والرويّ كما ورد في البيتين (١) و (٢) كما فعل الشابي في قصيدته:

إذا الشعبُ يوماً أرادَ الحياة فـــــلا بدّ أنْ يَسْتَجيبَ القدر

ولا بدّ لليلِ أنْ يَنْجَـــــلي ولا بدّ للقيدِ أنْ يَنْكَسِر... الخ

لو فعل عبد الرحيم محمود ذلك لخلدت قصيدته كلها كقصيدة الشابي، أو على الأقلّ لو جعلها ثلاثيات، أو رباعيات، أو ثنائيات، كما في البداية، ولكن!!؟

ومع ذلك فإنّ القصيدة ولو ببيتها الاثنين، فإنها أيضاً خلدت في: ذاكرة الأجيال!

...ودليل قدرة الشاعر عبد الرحيم محمود على صياغة القصائد الطويلة على قافية ورويّ واحد، فله عشرات القصائد في ذلك، والآن سنقف عند مقطع من قصيدته التي نظمها في البصرة، عندما كان مديراً لمدرستها الإبتدائية، حيث هزّ مشاعره:نخيل العراق وهو يتهادى كالرّماح على ثرى جزء من وطن العروبة... فذكّره النّخيل ببرتقال فلسطين، وتينها وزيتونها، بل ذكّره بنضالها وجراحاتها، وشهدائها الذين خضّبوا ثراها بالدّم، والعزّة، والكبرياء:

بَنِي وَطَنِي دَنا يَومُ الضّحَايا أغَرّ عـــلى رُبَى أرضِ المَعَاد
وما أهلُ الفداءِ سوى شَبَابٌ أبيّ لا يُقـــــيمُ علَى اضطِهاد
أثِيرُوا للنِضـــالِ الحَقّ نَاراً تَصبّ عَلى الـعِدا فِي كُلّ وادي
فَلَيسَ أحَطّ مِن شَعبٍ قصيرٍ على الجلّى... ومَوطنُه يُنَادِي (٤٩)

المستوى التركيبي

تمتاز القصيدة باللهجة خطابية، ومن شأن الخطيب أن يلوِّن في الألفاظ، يبدئ ويعيد، يداور الكلمات، وتعمد رسالته إلى أن يصل إلى المتلقي، وإلى أذنه التي تألف الإيقاع وموسيقا اللفظ.

من هنا اتجهت القصيدة اتجاهًا سرديًا يبدأ بالذات (الأنا الشاعرة)، وعن استعداد الأنا للمقاومة، ويختمها بـ "أني الفتى"– وهذه لفظة لها دلالة جامعة من البطولة والمروءة.

والملاحظ أن كلمات القصيدة بسيطة جدا تشبه لغة الصحف التي تتجه نحو الفصحى الميسرة فلا تعقيد للفظ ولا إغراب للمعنى بلهجة خطابية مباشرة، ولعلَّ هذا من أكبر أسباب شيوعها وانتشارها بين العامة والخاصة، ويبدو أيضًا أنَّ الشاعر تعمَّد ذلك؛ كي تصل إلى جميع الناس؛ فالشهيد شهيد الأمة كلها وليس مختصًا بإقليم مكاني معين، فهو شهيد كل بيت عربي مسلم، لذلك لابد أن تدخل كلمته لبيت العامة وبيت الخاصة.

" تتبدى لغة الذات في الضمائر التي جاءت على النحو الآتي :

الضمير	عدد مرات وروده
ياء المتكلم	16
هاء الغيبة	8
كاف الخطاب	2
تاء الفاعل	2

" تُ" الضمير المستتر أو المنفصل "أنا"، "ياء "المتكلم، وهي تتردد وتشيع في القصيدة كلها، لا يقطعها إلا الحديث عن ضمير الغائب (هو)، وذلك بدءًا من البيت التاسع الذي يبدأ بـ "وجسم تجدل...."، فهنا يصف الشاعر شهيدًا بدمه ورائحته، وبكونه عرضة أو طعمة للطير والوحش. وهذا الوصف إما أن يكون الفعل فيه حقيقة، أو فيه مبالغة، وإما أن يكون وصفًا استشرافيًا أو تخيليًا لمآلـه هو.

تنعكس دلالة السرد والخطاب معًا أولاً في استخدام حرف العطف (الواو) في أكثر من عشرين مرة، حيث نجد فيها النفس القصصي التعبيري المباشر، وكأنها حكاية تسرد على المتلقين.

أما الأفعال :

الأفعال	عدد مرات وروده
المضارعة	18
الماضية	11

فنجد دلالة السرد والخطاب كذلك في أفعال المضارعة أو ما هو في معناها، فليست الديمومة هنا هي الفعالة بقدر ما نجد فيها معنى الحاضر والمستقبل من خلال الإيقاع والوتيرة، بل إنَّ الأفعال الماضية (قلت)، (كسا)، (أثقل) ونحوها تأتي بمعني الاستقبال والرؤية من خلال الآتي، كما أن المصادر :(اصطباري)، (احتمالي)، (ذلاً)، (خوفًا) وغيرها جاءت تحاشيًا من استخدام الفعل الذي يجافي طبعه، فهو يستبعد (أخاف) أو (أذل) من قبيل الأنفة، فجعل المعنى في اسم المعنى الذي هو المصدر، ليكون الحدث أخف وطئًا.

الشاعر في خطابه أو سرده يكرر بعض الكلمات ترسيخًا وأداءً لنبرة موسيقية، نحو (لعمرك)، فقد كررها مرتين للتنبيه، وبذا ينحو نحو لهجة الناس في حديثهم وتأكيدهم، ولا يريد بذلك القسم المجرد، فهو ليس بحاجة للقسم في عرض تصميمه وعزمه. " (٥٠)

ويكرر السين قبل فعل المضارعة في الإجابة عن الترقب، حتى لا يختمر الشك ، فالمتلقي ينتظر ماذا سيقول، وماذا سيفعل. سأحمل روحي على راحتي، وفي الختام" بقلبي سأرمي وجوه العداة "والسين كما نعرفها للتنفيس– أي لسرعة تحقق الفعل، أو كما ذكر الزمخشري أنها للوعد المتحقق لا محالة، وذلك في تفسيره المعنى في الآية : { أولئك سيرحمهم الله}(التوبة الآية :19)، وفي قوله في نفس السورة" سيدخلهم "(آية: ٢٢).(٥١)

أما تكرار (إمَّا) التفصيلية فيأتي في مقابلة بلاغية وتطبيقية تضع الكفتين في الميزان لتكون الخيرة لإحداهما:

فإما حياة تسر الصديق وإما ممات يغيظ العدى

وتكرار (قلب) له متابعة وتحصيل للنتيجة:

بِقَلبي سَأَرمي وُجوهَ العُداة وَقَلبي حَديدٌ وَناري لَظى

كما يكرر لفظة ترتبط بقيم العربي الأصيلة، وحتى في لغتنا الدارجة (الشريف)، ففي الأولى تكون اللفظة عامة" ونفس الشريف لها غايتان"....، بينما في الثانية ترتبط باستشهاد الرجال، فهذا الموت نموذج، "ومن رام موتًا شريفًا فذا"، وكأنه يقول لنا: أنا ذاك الذي يختار طريق الموت، أنا ذاك الشريف!

ويتكرر لفظ الاستدراك (لكن)، ففي المرة الأولى يقول " ولكن أغذ إليه الخطى"، وتأتي الاستدراكية بعد قوله: " إني أرى مصرعي"، ، ففي ذلك توقع أن يتهيب هذا الذي يرى مصرعه، فإذا به يخاطبنا أو يسرد لنا" ولكن...."، ومثل ذلك في قوله عن الشهيد الذي يصفه واقعًا أو استشرافًا: وعفَّر مِنهُ بَهِي الجَبِين"، فالشاعر يخشى أن نظن أن صورته غير مرضية أو هي مشوهة، فإذا به يلحق (لكن)ليدل على أن هذا العفار يزيد بهاء الشهيد. وعلى الإجمال فهو يخاطب ويسرد وكأنه يتخيل جمهورًا ينصتون إليه.

كما نلاحظ ترتيب الجمل بما يضفي هذا الإيقاع، المتناغم مع المستمع، وبما فيه من تكرار اللفظ:

فكيف اصطباري لكيد.... وكيف احتمالي لسوم.....

أخوفًا وعندي..... أذلاً وإني.....

فمنه نصيب لأسْد السماء ومنه نصيب لأسد الشَّرى (٥٢)

المستوى الدلالي

لا نكاد نرى الأساليب الإنشائية إلا عند نهاية القصيدة؛ فقد سارت على نهج خبري يتناسب والنغمة الإخبارية التصميمية على القرار الذي اتخذه حتى وجدنا القسم، وهو أسلوب إنشائي غير طلبي في نهايات الأبيات حين يقسم :

لَعُمرُكَ هذا مَمـــــاتُ الرِجالِ ومَن رامَ مَوتاً شَريفاً فَذا

ونرى أنَّ هذا القسم يأتي كنتيجة طبيعية لرؤيته التي لخصها في هذا البيت الذي يحمل سبب قرار الشهادة فلزم التأكيد باستخدام (لعمرك) درءًا لشبهة الموت الشريف (من وجهة نظرة) على غير هذه الحال فاحتاج أن يؤكدها بهذا القسم الذي قصر فيه موت الرجال الحقيقيين الذي يستحقون هذا الوصف على هذا الموت الشريف، ثم يتوالى استفهامان، نشعر وكأنهما رد على قسمه السابق لذي أكد فيه فكرة أنَّ الرجولة تعني الموت الشريف في ساحة القتال، فيتساءل :

فَكَيفَ اِصطِباري لِكَيدِ الحُقود وَكَيفَ اِحتِمالي لِسومِ الأَذى

استفهام استنكاري لمن يجهل السبب الذي جعله يتحمل كيد الحقود وما عاناه من أذى، ونشعر بعلو ثورة الغضب في هذا البيت من خلال استخدام هذا الاستفهام الاستنكاري الذي شفعه بهذا الاستفهام :

أَخَوفاً وَعِندي تَهونُ الحَياةُ وَذُلّاً وَإِنّـــــــــي لَرَبُّ الإِبا

انطلق من بيان سبب اقتحام الموت وهو الذي هوَّن عليه كيد الحقود وأذى الأعداء إلى استفهام استنكاري آخر (أخوفًا ... وذلاً) مع ربط الاستفهام بمبرر هذا الشعور بالاستنكار الذي لخصه في أن الحياة لا تساوى عنده شيئا، وأنه ربُّ الإباء، فكان الفخر بالنفس هو النتيجة لتتابع استفهامين استنكاريين لربط الأسباب بمسبباتها، وكأن هذين الاستفهامين

قد كشفا عن حقيقة الشاعر التي كنا نجهلها وقد أوشت بها عاطفته الجياشة التي أبرزت الاستفهامين وكشفتا سر شخصيته التي تستحق الإعجاب .

أما على المستوى البياني :

الصورة	عدد مرات ورودها
التشبيه	4
الاستعارة	6
الكناية	7
المجاز المرسل	1

فإننا نجد توظيفً جيدًا للتصوير الفني بأنواعه الأربعة تشبيهًا واستعارةً وكنايةً ومجازًا مرسلًا

التشبيه : جاء قليلا في مثل : (وَقَلبي حَديدٌ وَناري لَظى) فقد أتى بتشبيهين بليغين على صورة المبتدأ والخبر فيوحي بما تكسبه الجملة الاسمية من دلالة الثبات والاستمرار، وعليه فكون قلبه حديد وناره لظى هذا ثبات للحال واستمرارها، فقد شبه قبله بالحديد على غرار ما فعل قبله عنترة، وما قاله المتنبي فهو لا يرى نفسه بأقل منهما وإنْ كان أفضل في ثباته عند الموت؛ فقد مات شهيدا في ساحة الشرف والعز، أمَّا ناره فهي لظى وهي اسم من أسماء جهنم (٥٣) فهو يتبع سياسة الحديد والنار التي عجزت عنها الشعوب العربية مع المستعمر تلك التي كانت تمارس عليهم، جعلها الشاعر أيقونته وسياسته في التعامل مع الأعداء فلا خوف ولا ضعف .

ومن الاستعارة :

سَأَحمِلُ روحي عَلى راحَتي وَأَلقي بِها في مَهاوي الرَّدى

استعارة مكنية جسَّد فيها الروح بكيان يحمل ثم يلقى به .

وفي قوله : (وُرودُ المَنايا وَنَيلُ المُنى) فقد كثر تشبيه المنايا بالماء أو كأس الماء أو بنبع الماء في الشعر العربي القديم، كما سبق وأن وصفها عنترة بقوله :

فأَجَبْتُهَا إنْ المَنيَّة مَنْهلٌ، لا بدَّ أنْ أُسْقَى بكأْس المنْهل (٥٤)

استعارة مكنية جسد فيها المنايا بنبع ماء يرد إليه البشر .

وكذلك في تجسيد الأرض بصورة كساء يكسو الأرض بالأرجوان من خلال استعارة مكنية بسيطة في معناها عميقة في مضمونها تحمل صورة بصرية لونية توحي بجو القتل حين قال :

كَسا دَمُهُ الأَرضَ بِالأُرجُوانِ وَأَثقَلَ بِالعِطرِ ريحَ الصَبا

كما ركَّب عليها استعارتين (أثقل بالعطر ريح الصبا) في صورة فنية استعارية متشابكة جعل الدم يثقل الريح بالعطر، فقد جعل الريح تحمل العطر وجعل العطر مثقالاً له وزن .

ثم يعود مرشحًا صورة الدم مشخصًا له بإنسان يعفِّر الجبين بلون الدماء بعفار ليس كما عُهِد، إنما هو زينة تزيد الجبين بهاء :

وَعَفَّرَ مِنهُ بَهِيَّ الجَبينِ وَلكِنِ عَفارًا يَزيدُ البَها

وقد جسد القلب بما يرمى ويجرح وجوه العداة حيث صوره لنا بصورة قنبلة ترمى في وجه أعدائه فيقتلهم بذلك القلب الذي يرفض الشاعر أن تكون وظيفته الرحمة والشفقة والإحساس، فهو قد مات وصار وسيلة للقتال ومنافحة العدو ومجالدة الظالمين حين قال : بِقَلبي سَأَرمي وُجوهَ العُداة

ومن الكناية :

فَمِنهُ نَصيبٌ لِأُسدِ السَماءِ وَمِنهُ نَصيبٌ لِأُسدِ الشَرى

فقد كنى عن صفتي الارتقاء والموت بكنايتين هما الصعود الملائكة بالروح إلى أبراج السماء العليا وكذلك أن يصبح طعاما لوحوش الأرض، وإذا كانت الكناية تستمد جمالها من كونها تأتي بالمعنى مصحوبًا بالدليل فقد أتى بمعنى ارتقاء جسده الشريف إلى أعلى بكنايته، والدليل عليها أن أسد السماء وهي بروجها ويقصد الملكوت الأعلى لها نصيب منه فمستقرة بين الأسود والأسد رمز القوة والشجاعة عند العرب فاختار من بروج السماء (الأسد)، وحتى الأسود لها نصيب من جسده، فالأرض لم تستطع أن تودي به؛ فمنزلته أعلى من أن يدفن في باطن الأرض فتحول إلى نصيب الأسد ليستقر في بطن الأسود التي لا يقل عنها شجاعة، فحتى في موته لا يدفن في باطن الأرض إنما يدفن في باطن أشد وجوش الأرض شراسة وهي أسد منطقة الشرى المخيفة .

إذا قُلتُ أَصغى لي العالَمونَ وَدَوّى مَقالـــي بَينَ الوَرى

وهي كناية عن قوة التأثير وأن صوته مسموع أمام العالم، وما دام صوته مسموعًا فقد صارت له هيبة وله كلمة وله صولته فيُسمع ويُهاب، عمَّق من قوة الكناية استخدام اللفظ الأقوى في الصوت وهو الدوي الذي هو في الحقيقة صوت الرعد .

لَعَمرُكَ إِنّي أَرى مَصـــرَعي وَلكِن أَغذُّ إِلَيهِ الخـــُطى

كناية عن الشجاعة وعدم الخوف، فهو يرى مقتله وبدلاً من أن يجزع نجده يسير إليه بخطى حثيثة، فمن يملك تلك الشجاعة منقطعة النظير إلا شاعرنا فهو يكتفي بعدم الخوف بل يسير إلى حتفه راضيا مطمئنًا .

وكذلك :

وبانَ على شَفَتَـيهِ ابتْسَامٌ مَـــــعَانِيه هَزءٌ بِهذي الدُنَا

كناية عن الشجاعة الزائدة التي جعلته يسخر من الموت لإدراكه قيمة الدنيا التي في حقيقتها بلا قيمة، وهذا المستوى من الوعي قلَّ من وصل إليه فالناس يتقاتلون على لا شيء :

النفس تبكي على الدنيا وقد علمت أن السلامة فيها ترك ما فيها

أما هو فابتسامته في حقيقتها سخرية تحمل أعلى مستوى ممكن من الوعي وهو إدراك حقيقة الدنيا .

وفيث قوله : يلِذُّ لِأُذني سَماعُ الصَليل ..

كناية عن حب القتال والتشوق إلى أصوات آلاته، ولكننا لا نستخدم السيوف التي لها صليل إلا أنه رمز على أية حال كصوت للسيف الذي هو في الأصل رمز للقوة والسيطرة .

وقد لاحظ الباحث على كناياته أنه لا يكني إلا بأقصى مدى تسمح به الصفة، والمعروف أن الكناية التي يستعملها غالبية الشعراء تكون عن صفة أو موصوف أو نسبة، فهو يكني عن صفة وليست أي صفة فقد كني عن ارتقاء روحه بالصعود إلى أعلى الملكوت فليس في الأرض ما يعلو برج الأسد كذلك فهو لا يدفن في باطن الأرض بل في بطون السباع وهذا ما يليق بمثله، كما أنه جعل تأثير صوته بالدوي وهو أعلى صوت وهو صوت الرعد الذي يثير الخوف في النفوس.

وقد وصل بكنايته إلى أعلى مستوى من الوعي بأن أدرك حقيقة الدنيا، وكذلك حين كنى عن شجاعته واستهانته بالموت لم يكتف فقط برؤية الموت كنايةً عن عدم الخوف أو الجزع منه، بل إنه يغذ إليه الخطى، وهل هناك أبشع أو أخوف من الموت مما يثير ذعر الإنسان ؟

ومن المجاز المرسل في قصيدتنا :

وإما ممات يغيظ العدى : هناك من يرى أن الموت هنا مجاز مرسل علاقته (اعتبار ما سيكون) أو (مسببية) فيقول :

إن في العربية مجازًا وحذفًا، ففي المجاز المرسل نجد العلاقة مختلفة، منها المَسبَّبِية، كقوله تعالى: {وينزّل لكم من السماء رزقًا}، والمقصود المطر الذي هو سبب للرزق، ومنها "اعتبار ما يكون" وهو لدى البلاغيين "الاستعداد"، كما في قوله تعالى: {إنك إن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجرًا كفارا}، فالمقصود بالطبع أن المولود في التوقع سيؤول إلى الكفر والفجور. وفي كلا التصورين يمكننا أن نفهم أن الموت هو المنتج عن المعركة، أو أن الموت هو ما ستؤدي إليه حرب البطل، وعلاقة الاستعداد لدى البلاغيين تشي بذلك معنى ودلالة (٥٥) وأضم صوتي لصوت من يرى ذلك .

الخاتمة

خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج رصدتها من خلال الملاحظات الآتية: الألفاظ بسيطة لا تعقيد فيها، ميسَّرة، لم يَغُص في أعماق المعاجم كي ينحت من صخر ليأتي بالغريب منها، إنما جاءت عفو الخاطر بسيطة وواضحة للعامة والخاصة، كذلك لم يأتِ بتراكيبَ جديدةٍ، ولم يكشف عن علاقات جديدة بين الألفاظ من خلال ابتكار أساليب جديدة بل على العكس جاءت في مجملها بسيطة .

البحر الشعري جاء مسايرًا للقدماء، لم نر فيه تطورًا أو انزياحات كثيرة غير بعض الزحافات البسيطة التي استُهلِكت من قبلُ خلال استعمال بحر المتقارب واختياره كان موفقًا للحال النفسية للشاعر الثائرة .

القافية حملت كثيرًا من الانزياحات التي خرجت عن المألوف، فقد بدأها بروي الدال الموصول بالألف، ثم عدل إلى أن جعل الألف نفسها رويًا للأبيات، وهذا ما كان لِيُقْبَل في الشعر القديم وإنْ كان مقبولاً في الشعر الحر الذي أتاح له مسماه أن ينزاح عن الكثير من التقاليد العروضية الموروثة رغم أن شاعرنا انتهج نهج القصيدة العمودية.

جاءت محسناته البديعية عفو الخاطر لا اجتلاب فيها ولا إقحام، بل سايرت الأبيات بتلقائية جميلة ساهمت في رفع نغمة الموسيقى الداخلية بما يمتع المتلقي، وقد أجاد توظيفها لخدمة إيقاعه السريع الي ارتفع أحيانا وانخفض أحيانا تبعا للحال النفسية الداخلية .

جاءت صوره بصفة عامة تقليدية بسيطة لا نجد فيها ابتكارًا ولا توليدًا للمعاني والأخيلة ولا تراكيب جديدة وإن كانت تحمل الفخامة وطلب العلا،

فصوره رغم كلاسيكيتها إلا أنها كانت تنشد الوصول بالخيالي الشعرى إلى أقصى غاياته كما رأينا مع كناياته .

يكثر شاعرنا من التناص مع القرآن الكريم، وكذلك مع أشعار المتنبي وعنترة على النحو الآتي :

التناص	عدد مرات وروده	
من القرآن الكريم	1	
من الأقوال المأثورة	2	
من أشعار العرب	9 مرات على النحو الآتي:	
	الإمام علي	1
	عنترة	2
	المتنبي	4
	ابو تمام	1
	ابراهيم طوقان	1

ومن هنا يثور السؤال : فمن خلال ما سبق نلحظ غلبة التقليدية على هذه القصيدة ورغم ذلك فقد كتب لها الشيوع والانتشار، وتيسرت لها عوامل الخلود، فمن أين جاءتها تلك المكانة، رغم أننا في حقيقة الأمر لو قيَّمناها فنيًا فسنجد أنَّ هناك ما كتب من قصائد في مجالها ما يفوقها روعةً في كثيرمن النواحي الفنية، ومع ذلك فهي تقف شامخةً بين عيون القصائد الحماسية فما السر في ذلك ؟

أرى أن ما كتب لها الخلود والذيوع صدق عاطفتها الجياشة التي نبعت من نفس الشاعر المقاتل، الذي عايش الحرب بنفسه، ولم يعش في برج عاجي يكتب وينسج من خياله بطولات وهمية ، فهي قصيدة من قلب

الحدث وليدة المعمعة صدقت فيها مشاعره، ونرى فيها صدق التجربة الشعرية، فالصدق هو الحدود الأربعة لجغرافية هذه القصيدة التي استطاعت ببساطة لغتها وسهولة إيقاعها أنْ تنفذ إلى قلب كل عربي، كما أن كون الشاعر شهيدا فقد أضفى على القصيدة مصداقية أكبر لأن شاعرنا صدق قوله عمله .

الإهداء

هوامش الدراسة

(١) راجع: أدهم الجندي، أعلام الأدب والفن، ج١، دمشق، ١٩٥٤، ص ٣٨٠؛ ديوان عبد الرحيم محمود، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٤، مقدمة الديوان بقلم كامل السوافيري؛ روحي على راحتي، ديوان عبد الرحيم محمود، حققه وقدم له حنا أبو حنا، مركز إحياء التراث، الطيبة، ١٩٨٥، ص ٢٥-٤٥؛ الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود، مكتبة بلدية نابلس، نابلس، ١٩٧٥؛ إبراهيم عبد الستار، شعراء فلسطين في ثورتها القومية، نادي الإخاء العربي، حيفا، د.ت.، ص ٥٨-٦٣؛ نافع عبد الله، الشاعر عبد الرحيم محمود، مكتبة دبي للتوزيع، دبي، ١٩٧٩؛ يعقوب العودات، من أعلام الأدب والفكر في فلسطين، دار الإسراء، القدس، ١٩٩٢، ص ٥٧١-٥٧٤؛ محمود غنايم، بين الالتزام والرفض، دراسة في شعر عبد الرحيم محمود، منشورات أبو عرفة، القدس، ١٩٨٠، ص ٢٠-٢٦؛ محمود غنايم، "عبد الرحيم محمود: شاعر يبحث عن هوية"، الكرمل (جامعة حيفا)، عدد 8، 1987، ص ١٢٤؛ عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، "الأدب في فلسطين"، محاضرات الموسم الثقافي، ج٥، وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية، دمشق، 1962-61، ص ٢٠٩.

(٢)ابن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب،/ دار صادر ودار بيروت، لبنان ١٩٥٥.م. : مادة سلب

(٣)ابن قتيبة :الشعر والشعراء ، تحـ./ أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة(د.ت) ١/ ٧٥,

(٤) ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحـ. حجر عاصي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان ١٩٨٨. ص ٣٥٣

(٥) السابق ص ٣٥٣

(٦)أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب ط ،٢بيروت، لبنان ١٩٦٧ ص٦٨

(٧) أحمد الشايب: الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ط٦، القاهرة ١٩٦٦ص ٤٤

(٨) عبد السلام المسدّي : النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر ط١، بيروت ١٩٨٣.ص ٥٤.

(٩) بييرجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة /د. منذر عياشي، مركز الإخاء القومي، بيروت، د. ت ص ٦٠.

(١٠) أحمد الشايب :الأسلوب ، مرجع سابق ص ٤٣

(١١) محمد اللويمي : في الأسلوب والأسلوبية ،مطابع الحميضي ط١ ،ص٤٢

(١٢) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة ط١، ١٤٢٧هـ ، ص٣٧

(١٣) شكري محمد عياد : مبادئ علم الأسلوب العربي، مطبعة انترناشيونال بريس، ط١، ١٩٨٨م ص٢٢

(١٤) بييرجيرو : الأسلوب والأسلوبية، مؤرجع سابق ص ٣٤

(١٥) فائق مصطف ي ود. عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، دار الكتب ط٢، جامعة الموصل ٢٠٠٠.م. ص ٤٠.

(١٦) السابق ص ٤٢

(١٧) يرى جبرا إبراهيم جبرا أن الشاعر قال القصيدة في رثاء صديق له في الثورة الفلسطينية، فجاءت رثاء لنفسه أيضًا إذ تنبأ فيها بنهايته . انظر :إبراهيم جبرا :الرحلة الثامنة .بيروت، 9211 ، ص 91 ، ويذهب كذلك سليمان جبران من خلال دراسة للشاعر أن القصيدة هي في رثاء صديق له من شهداء الثورة الفلسطينية انظر كتاب جبران، سليمان :نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب /حيفا :سلسلة منشورات الكرمل، 9001 ، ص15

(١٨) رولان بارت : لذة النص ترجمة: فؤاد صفاء ، الحسين سبحان ، الدار البيضاء _ الرباط ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨ ص ١٠٩

(١٩) يُنظر: جميل حمداوي :السيميوطيقيا والعنونة، محلة عالم الفكر، يناير / مارس الكويت ١٩٩٧ص ١٠٥.

(٢٠) يُنظر: اندريه جاك ديشين : استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ١٩٩١ص ١٠٨.

(٢١) رافع يحيى : الإشراقي والأرضي في شعر البياتي، بيروت، لبنان ص١٧

(٢٢) عبدالله الغذّامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية ، دار سعد الصباح، ط٢،الكويت، ١٩٩٣ ص٥٠

(٢٣) ابن رشيق القيرواني :العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل ط ٥ ١٩٨١م ١/ ٢١٧.

(٢٤)أبو هلال العسكري : الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٤١٩هـ ص ٤٣٧.

(٢٥) العمدة: ١/ ٢١٨.

(٢٦) إبراهيم طوقان: ديوانه، عكا :دار الأسوار .د.ت، ص12

(٢٧) انظر : فاروق مواسي : قراءة جديدة لقصيدة" الشهيد "في معنى كلمة الموت لعبد الرحيم محمود، المجمع ٧، م ٢٠١٣- ١٤٣٤هـ صص (٢٠٩ - ٢٢٠)

(٢٨) البرقوقي .شرح ديوان المتنبي .ج9 ، بيروت :د.ت، ص910

(٢٩) البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، مصدر سابق ص ١٤

(٣٠) حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر ١٩٧٧ ص ٦٠

(٣١) أديب مصري: شرح ديوان عنترة ، عني بنشره محمود توفيق الكتبي، المطبعة الرحمانية (د.ت)ص ١١٦

(٣٢) محيي الدّين صبحي: ديوان أبي تمّام المجلّد الثانّي، دار صادر بيروت لبنان 1997 ص304

(٣٣) انظر البرقوقي: شرح ديوان المتنبي .ج9 ، م.س، ص٢٥

(٣٤)السابق ص 911 ، ويشرح البرقوقي هذا البيت أن من له قلب كقلبي في الإقدام ومضاء العزيمة يشق قلب الهلاك، ويخوض شدائده حتى يصل إلى العز

(٣٥) العمدة: ١/ ٢٣٩.

(٣٦) ينظر: يحيى بن حمزة العلوي :الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحمي د هنداوي، المكتبة العصرية ، بيروت ١٤٢٣هـ ص ٤٨٥.

(٣٧) علي بن أبي طالب رضي الله عنه ديوانه ، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، طبعة : دار المعرفة بيروت – لبنان ، ص ٩٥

(٣٨) البرقوقي : شرح ديوان المتنبي مصدر سابق ج١ ص ١٦٥

(٣٩) توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ط١. الدار العربية للكتاب تونس ١٩٨٤ص: ٦٣٤

(٤٠) ريتشاردز، آي: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ص194

(٤١) ينظر: عز الدين إسماعيل :نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون: ٥٨، والأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٣٦٢.

(٤٢) سعيد الورقي :لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها النفيسة وطاقاتها الإبداعي، دارالنهضة العربية للطباعة والنشر، ط ٣، بيروت١٩٨١، ص ١٥٩

(٤٣) إبراهيم أنيس، (١٩٧٢) موسيقى الشعر، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٤ .ص: ١٥

(٤٤) محمد بيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق٢٠٠١، ص٩

(٤٥) حاتم الصكر : ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والشعرية بيروت دار كتابات ، ١٩٩٣ص١٦

(٤٦) طه أحمد إبراهيم تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الفيصلية ، السعودية (د.ت) ص ٣٩.

(٤٧)عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة ، ط٢، ص ٢٩٣ .

(٤٨) ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم للطباعة والنشر ط٤، بيروت، لبنان، ١٩٧٢، ص ٢٤٨،

(٤٩) محمود حامد : الشاعر الشهيد: عبد الرحيم محمود، مؤسسة القدس للثقافة والتراث 24-04-2013

(٥٠) فاروق المواسي: قراءة جديدة في بيان معنى الموت في قصيدة الشهيد المجمع ٧ (٢٠١٣- ١٤٣٤هـ) ص ص (٢٠٩ - ٢٢٠)

(٥١) نظر :الزمخشري: الكشاف دار إحياء التراث العربي، بيروت د.ت، ج 9 ص915

(٥٢) فاروق المواسي مصدر سابق ص ٢١٧

(٥٣) انظر مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط قام بإخراج الطبعة إبراهيم أنيس و عبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف الله ، وأشرف على الطبع حسن علي عطية ومحمد شوقي أمين، الطبعة الثانية، القاهرة ، ١٩٧٢ ، مادة لظي ص ٨٦٣

(٥٤) التبريزي :شرح ديوان عنترة، مصدر سابق ص ١٨٠

(٥٥) فاروق المواسي مصدر سابق ص ٢١٢

المراجع

القرآن الكريم

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم للطباعة والنشر ط٤، بيروت، لبنان١٩٧٢
- إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة المكتبة العصرية، بيروت ١٩٦٧
- إبراهيم طوقان: ديوانه، عكا، دار الأسوار .د.ت،
- إبراهيم عبد الستار، شعراء فلسطين في ثورتها القومية، نادي الإخاء العربي، حيفا، د.ت.
- ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحـ/ حجر عاصي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان ١٩٨٨.
- ابن رشيق القيرواني :العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل ط٥
- ابن قتيبة :الشعر والشعراء ، تحـ/ أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة(د.ت)
- ابن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر ودار بيروت، لبنان ١٩٥٥.م
- أبو هلال العسكري : الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٤١٩هـ
- أحمد الشايب: الأسلوب، مكتبة النهضة المصرية ط٦، القاهرة ١٩٦٦
- أحمد حسن الزيات: دفاع عن البلاغة، عالم الكتب ط ،٢بيروت، لبنان ١٩٦٧

- أدهم الجندي: أعلام الأدب والفن، مطبعة مجلة صوت سوريا دمشق، ١٩٥٤
- أديب مصري: شرح ديوان عنترة ، عني بنشره محمود توفيق الكتبي، المطبعة الرحمانية (د.ت)
- الأسلوبية والأسلوب . عبد السلام المسدّي، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، ليبيا – تونس، ١٩٨٨.
- اندريه جاك ديشين : استيعاب النصوص وتأليفها، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت ١٩٩١
- بييرجيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة /د. منذر عياشي، مركز الإخاء القومي، بيروت، د. ت
- توفيق الزيدي (١٩٨٤) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ط١. الدار العربية للكتاب تونس
- جبران، سليمان :نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب /حيفا :سلسلة منشورات الكرمل، 9001 ،
- جميل حمداوي :السيميوطيقيا والعنونة، محلة عالم الفكر، يناير / مارس الكويت ١٩٩٧
- حاتم الصكر : ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والشعرية بيروت دار كتابات ١٩٩٣
- حسني عبد الجليل: التمثيل الصوتي للمعاني دراسة نظرية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر ١٩٧٧
- حنا أبو حنا : ديوان عبد الرحيم محمود، حققه وقدم له حنا أبو حنا ، مركز إحياء التراث، الطيبة، ١٩٨٥.
- الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي ١٩٩٢

- رافع يحيى : الإشراقي والأرضي في شعر البياتي، بيروت، لبنان
- ريتشاردز، آي، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر.
- الزمخشري: الكشاف . 9 بيروت :دار إحياء التراث العربي، د.ت،
- سعيد الورقي لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها النفيسة وطاقاتها الإبداعي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط ٣، بيروت، ١٩٨١
- شرح ديوان عنترة ، عني بشرحه أديب مصري ، عني بنشره محمود توفيق الكتبي، المطبعة الرحمانية (د.ت)
- شكري محمد عياد : مبادئ علم الأسلوب العربي، مطبعة انترناشيونال بريس، ط١، ١٩٨٨م
- طه أحمد إبراهيم تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الفيصلية ، السعودية (د.ت)
- عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة ، ط٢، ١٩٧٥
- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،١٩٨٠.
- عبد الرحيم محمود: ديوانه ، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، ١٩٧٤،
- عبد السلام المسدّي : النقد والحداثة، دار الطليعة للنشر ط١، بيروت ١٩٨٣.
- عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى): "الأدب في فلسطين"، محاضرات الموسم الثقافي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية، دمشق، 61- 1962

- عبدالله الغذّامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية ، دار سعد الصباح، ط٢،الكويت، ١٩٩٣
- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي ط٣ ١٩٧٤
- علي بن أبي طالب : ديوانه ، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، طبعة : دار المعرفة بيروت – لبنان ،
- العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ت، محمد محي الدين عبد الحميد.المكتبة التجارية الكبرى،القاهرة،ط٤ ١٩٩٤
- فاروق المواسي: قراءة جديدة في بيان معنى الموت في قصيدة الشهيد المجمع ٧ (٢٠١٣– ١٤٣٤هـ) ص ص (٢٠٩ – ٢٢٠)
- فاروق مواسي : قراءة جديدة لقصيدة" الشهيد "في معنى كلمة الموت لعبد الرحيم محمود، المجمع ٧، م ٢٠١٣– ١٤٣٤هـ صص (٢٠٩ – ٢٢٠)
- فائق مصطفي و عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث، دار الكتب ط٢، جامعة الموصل ٢٠٠٠.م.
- لذة النص ، رولان بارت ، ترجمة: فؤاد صفاء ، الحسين سبحان ، الدار البيضاء _ الرباط ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨
- م. لابيه سي فينيست: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة حسن عون، مطبعة رويال ، مصر (د.ت)
- مجمع اللغة العربية بالقاهرة : المعجم الوسيط قام بإخراج الطبعة إبراهيم أنيس و عبد الحليم منتصر وعطية الصوالحي ومحمد خلف الله ، وأشرف على الطبع حسن علي عطية ومحمد شوقي أمين، الطبعة الثانية مجمع اللغة العربية، القاهرة ، ١٩٧٢

- محمد اللويمي : في الأسلوب والأسلوبية ،مطابع الحميضي (د.ت) .
- محمد بيد القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق(٢٠٠١)
- محمود حامد : الشاعر الشهيد: عبد الرحيم محمود، مؤسسة القدس للثقافة والتراث 2013
- محمود غنايم: بين الالتزام والرفض، دراسة في شعر عبد الرحيم محمود، منشورات أبو عرفة، القدس، ١٩٨٠.
- محمود غنايم، :عبد الرحيم محمود، شاعر يبحث عن هوية، الكرمل (جامعة حيفا)، عدد 8، 1987
- محيي الدّ ين صبحي ديوان أبي تمّام المجلّد الثاّني، دار صادر بيروت لبنان 1997 ص304
- نافع عبد الله، الشاعر عبد الرحيم محمود، مكتبة دبي للتوزيع، دبي، ١٩٧٩.
- يحيى بن حمزة العلوي :الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق عبد الحمي د هنداوي، المكتبة العصرية ، بيروت ١٤٢٣هـ
- يعقوب العودات. من أعلام الأدب والفكر في فلسطين، دار الإسراء، القدس، ١٩٩٢
- يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، دار المسيرة ط١، ١٤٢٧هـ

الإهداء