عبد الرحيم محمود: شاعر يبحث عن هوية*

محمود غنايم

مدخل. ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الوطني والقومي، الاتجاه الاجتماعي والاتجاه الذاتي. أدوات شعرية: نحو التجديد والحداثة. خاتمة.

مدخل

هذه الدراسة ترصد شعر عبد الرحيم محمود[1]، الشاعر الفلسطيني (١٩١٣ - ١٩٤٨)، في اتجاهات ثلاثة: الاتجاه الوطني والقومي، الاتجاه الاجتماعي والاتجاه الذاتي، فتبحث هذه الاتجاهات وميزاتها شكلا ومضموناً، ثم تقف أخيراً على بعض الأساليب التي طورها الشاعر، منها ما يختص بكل اتجاه على حدة، ومنها ما يتعلق بشعره عامة. وقد أثارت هذه الدراسة الأسئلة التالية:

١ - ما هي الصورة التي تتشكل من شعره في هذه الاتجاهات الثلاثة؟

---

* أشكر الدكتور متتياهو بيلد من جامعة تل ابيب لما أبداه من ملاحظات قيمة ولإشرافه على هذه الدراسة.

١ صدر لكاتب هذه الدراسة كتاب **بين الالتزام والرفض، دراسة في شعر عبد الرحيم محمود،**

٢ ـ كيف عبّر عن موضوعاته في منظور الفترة التي عاصرها؟ وهي تمتاز **سياسياً** بالهبة الوطنية والقومية واصطراع مفاهيمها الجديدة والقديمة خلال تفجر النزاعات في فلسطين ابتداء بالانتداب البريطاني وانتهاء بقيام دولة اسرائيل. وتمتاز **اجتماعياً** بتخلخل في النظم وظهور التيارات الجديدة الداعية إلى التكافؤ الاجتماعي والمساواة.. الخ. وتمتاز **فنياً** باصطراع المدارس الأدبية: **التيو كلاسية** والرومانسية وبوادر المدرسة الشعرية الجديدة.

٣ ـ كيف شق الشاعر طريقه بين هذه التيارات المختلفة؟ هل التزم أحد أساليب التعبير الكلاسيكي، الرومانسي أو الحديث؟ كيف لاءم بين أساليب التعبير المطروحة أمامه وبين الموضوعات المطروحة التي تفرضها الفترة؟ كيف التأمت هذه بعضها مع بعض وما هو دور الشاعر في حركة التجديد والحداثة؟

ولا تنوي هذه الدراسة رصد منظور الفترة أو تحليل مفاهيمها سياسياً واجتماعياً وفنياً، بل تنطلق من خلفية مُجذّرة لدراسات سابقة في هذا الميدان[٢]، سواء كانت هذه

منشورات أبو عرفة، القدس، ١٩٨٠. ويمكن مراجعة تفاصيل عن حياة الشاعر في هذا الكتاب وتأتي هذه الدراسة لتكميل الكتاب المذكور وبلورة بعض الأفكار المستجدة.

الشاعر عبد الرحيم محمود ولد في قرية عنبتا بين طولكرم ونابلس، وتعلم في كلية النجاح في نابلس وعمل فيها معلماً حتى ١٩٣٧. ١٩٣٧ انضم إلى صفوف الثورة. ١٩٣٩ ـ ١٩٤١ هرب إلى العراق. ٤١ ـ ١٩٤٧ عمل معلماً في «النجاح». ١٩٤٧ ـ ١٩٤٨ عمل ضابطاً في جيش الإنقاذ. في ١٩٤٨/٧/١٣ قتل في معركة الشجرة. راجع هذه التفصيلات وتفصيلات أخرى كذلك: أدهم آل الجندي، **أعلام الأدب والفن**، ج١، دمشق، ١٩٥٤، ص ٣٨٠ وما بعدها. وكذلك: **محاضرات الموسم الثقافي**، ج ٥، وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية، ٦١ ـ ١٩٦٢، محاضرة لعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) بعنوان «الأدب في فلسطين»، ص ٢٠٩؛ **ديوان عبد الرحيم**، بيروت، ١٩٧٤، مقدمة الديوان بقلم كامل السوافيري؛ عيسى الناعوري وابراهيم القطان: **بطولات عربية في فلسطين**، القدس، ١٩٥٥، ص ١٢٨؛ **الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود**، إعداد مكتبة بلدية نابلس العامة، ١٩٧٥؛ نافع عبدالله، **الشاعر عبد الرحيم محمود، حياته وشعره**، رسالة جامعية مقدمة لجامعة القديس يوسف، بيروت ١٩٧٨، (مخطوطة)؛ ابراهيم عبد الستار، **شعراء فلسطين العربية في ثورتها القومية**، حيفا، د. ت، ص ٥٨ ـ٦٣؛ **روحي على راحتي، ديوان عبد الرحيم محمود**، حققه وقدم له حنا أبو حنا، مركز إحياء التراث، الطيبة، ١٩٨٥. صدر هذا الكتاب بعد إعداد هذه الدراسة ولم يتسنّ لنا اعتماده في النصوص.

٢ اذكر منها: أنيس المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، بيروت، ط ٤، ١٩٦٧.

الدراسات كشفاً للمناخ المحلي أو العربي. وسيشار الى هذه المفاهيم والقيم إشارة، دون محاولة نقاشها، كلما رأينا أن ذلك يخدم دراسة شعر عبد الرحيم من الداخل.

الاتجاه الوطني والقومي

يتضح من قراءة الأشعار الوطنية لعبد الرحيم محمود أن ثمة علاقة وطيدة بين مضمونها الحماسي الذي يتمثل في العودة إلى ماضي العرب والتغني بأمجادهم والفخر بها، ثم في الهجوم على الاستعمار والزعامات التقليدية، وفي مدح الزعماء الوطنيين ورثاء الشهداء وفي منطق القوة والتهديد بها - وبين الشكل الكلاسيكي الذي تبناه عبد الرحيم في هذه الأشعار. وهذا الفصل يأتي لمحاولة إثبات وجود هذه العلاقة واكتشاف أسبابها وما تحمل من دلالة.

صورة الوطنية والقومية

إن القضية الوطنية هي القضية الأولى التي شغلت عبد الرحيم كما يتبين من عدد قصائده الوطنية التي تكوّن عشرين قصيدة من مجموع العدد الكلي لقصائده الذي هو خمس وار بعون.[٣]

وأولى القصائد التي نظمها الشاعر قصيدة وطنية قالها سنة ١٩٣٥ في استقبال الأمير سعود[٤]. وقد ذكر في هذه القصيدة المسجد الأقصى وتوقع ضياعه وضغط على هذا البعد

M.M. Badawi: *A Critical Introduction to Modern Arabic* Poetry, Cambridge 1975. S. Moreh: *Modern Arabic Potery,* 1800 - 1970, Leiden, 1976.

عبد الرحمن ياغي: **حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة**، بيروت، ١٩٦٨. الكتاب الأول يشير إلى اتجاهات جديدة في الأدب الحديث كالاتجاه الوطني والاجتماعي مع مقدمات تاريخية وافية. والكتابان الثاني والثالث يرصدان المفاهيم الأدبية والفنية في العصر الحديث. أما الكتاب الرابع فيحتوي على مقدمة وافية للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية على الصعيد المحلي. انظر كذلك كتابنا: **بين الالتزام والرفض**، ص ٨ - ١٦.

٣ تقسيم القصائد حسب الموضوعات كالآتي: ٢٠ قصيدة وطنية وقومية ودينية، ٩ قصائد اجتماعية فيها أبعاد ذاتية، ١٦ قصيدة حب وغزل، منها قصائد ذات أبعاد اجتماعية. وهذا التقسيم مأخوذ عن نافع عبدالله، **الشاعر عبد الرحيم محمود، حياته وشعره.**

٤ تواريخ نشر أو إلقاء القصائد تجدها في كتاب نافع عبدالله، م. س.، في بداية كل قصيدة.

الوطني. وربما تكون هذه القصيدة من الأوائل التي تعرضت لهذا الموضوع في الشعر الوطني:

يا ذا الأمير أمام عينك شاعر ضمت على الشكوى المريرة أضلعه
المسجد الأقصى أجئت تزوره أم جئت من قبل الضياع تودعه
حرم تباح لكل أوكع آبق ولك أقاق شريد أربعه
وغداً وما أدناه لا يبقى سوى دمع لنا يهمي وسن نقرعه
(قصيدة نجم السعود ـ ل ٤١)[٥]

كرر عبد الرحيم في شعره أن القضية التي تعاني منها الأمة العربية ـ ألا وهي قضية فلسطين ـ لا تحل إلاّ **بالقوة**، وأن البطش هو السبيل الوحيد إلى ذلك، فالتخاذل والضعف لا يحلان هذه المشكلة. والقوة تعني الاستعداد وتعني الظلم للحصول على الحقوق، فنراه يقول في قصيدة «شعب فلسطين»:

الحق ليس براجح لذويه إلاّ بالحرابْ
والصرخة النكراء تُجدي لا التلطف والعتابْ
والنار تضمن والحديد لمن تساءلَ أن يُجابْ
حَكِّمْهُما فيما تريدُ ففيهما فصل الخطابْ
(ل ١٦)

أو حين يقول في قصيدة «ذكرى الهجرة النبوية»:

... وأعدّوا لم يقُلْها ربكم عبثاً فَلْتحسنوا في الذكر نظره
(ب ٥٠)
...ليس يحمي الحق إلاّ فتكة ويعيد الحق فينا غير قسره
(ب ٥١)
... لا يخاف الناس إلاّ ظالما فاظلموا كونوا ذوي بأس وجسره
(ب ٥١)

---

٥ نذكّر بهذه المناسبة أن اقتباس القصائد هو من **ديوان عبد الرحيم محمود**، عمان، ١٩٥٨، ورمزه في متن البحث (ل)، أو من **الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود**، ورمزه في متن البحث (ب). وقلما اقتبس من كتاب نافع عبدالله، **الشاعر عبد الرحيم محمود، حياته وشعره**، ورمزه (ع) لأنه مخطوط. خلال إعداد الدراسة صدر هذا الكتاب ولم اتمكن من الحصول عليه.

ويتكرر هذا الحب القاسي في قصيدة «يا رجال القلم» فيهيب بالشعراء أن يغمسوا ريشة الفن بالدم ويخطّوا السهول والوديان ورؤوس الروابي والجبال:

خذوا ريشة الفن خطّوا لنا سهول الجبال ووديانها
من الدم خطّوا رؤوس الجبال وهام الروابي وكثبانها
(ع ١١٧)

ويزداد افتخاره بشعب فلسطين وأبطاله فيرثي من قتلوا في المعارك ويمجدهم ويصوّر موتهم في قصائد شتى، كقصيدة «الشهيد» (ل ١٣) و«موت البطل» (ب ٦٣) وغيرهما.

ويمتاز الشعر الوطني لدى شاعرنا بميزتين تحملان تناقضاً ما، فهو من جهة يعزّز **الفهم الفردي** باستعمال «الأنا» في شعره، وهذا هو الغالب، ومن جهة ثانية يعرض القضية الوطنية كقضية جماعية[٦]، فحلّ القضية يفهم فهماً فردياً، ويحلّ الفخر وتمجيد الذات مكان القضية في قصيدة «الشهيد» حين يقول:

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى
فأما حياة تسرّ الصديق وأما ممات يغيظ العدى
(ل ١٣)

وهذا الفهم الفردي نعثر به في قصيدة أخرى، ها هو يقول في قصيدة «نداء الوطن» (دعوة إلى الجهاد)[٧]:

دعا الوطنُ الذبيح إلى الجهادِ فطار لفرط فرحته فؤادي
وسابقتُ الرياح ولا افتخار أليس عليّ أن أفدي بلادي؟
حملت على يدي روحي وقلبي وما حّملتها إلاّ عتادي
وقلت لمن يخاف من المنايا أتفرق عن مجابهة الأعادي؟
فدونك خِدرُ أمك فاقتعِدْهُ وحسبك خسّة هذا التهادي
(ل ١٥)

---

٦ انظر، عبد الرحمن ياغي، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث**، ص ٢٦٧، ويرى أن الفهم الغالب لديه هو الفهم الجماعي للقضية الوطنية.

٧ العنوان بين قوسين كبيرين هو عنوان آخر للقصيدة في الكتب الثلاثة المرموز لها بالرموز ل، ب، ع، اختلفت عناوين القصائد. انظر مثلاً، ل ١٦ عنوان القصيدة: «الشعب الباسل»، وفي ع: «شعب فلسطين».

وفي القصيدة ذاتها نجد فهماً جماعياً أحياناً، حين يرى أن التحرير ليس عملية فردية بل تتطلب المشاركة، وليس الفداء إلاّ عن طريق الجماعة والعمل المشترك الذي يرفض الظلم والاضطهاد:

وما أهل الفداء سوى شباب أبِيّ لا يقيم على اضطهاد
(ل ١٥)

إن القضية القومية تأتي في المرتبة الثانية لدى عبد الرحيم، وهذه القضية تجلت في **العودة إلى الماضي** وتمجيد أيام العرب كقوله مثلاً:

ابِغَيرِ مجد بني نزار ويعرب يزهى عراقي ويفخر شامي
(ل ٤٤)

ويتجلى هذا التمجيد وتلك العودة في قصيدة «وعد بلفور» (ل ٣٩ ـ ٤٠) فيستعرض فيها تاريخ العرب من خضوعهم للأتراك إلى خيانة بريطانيا لهم. نقرأ منها:

وأتى الحليفُ وقام في أعتابنا مُتحيِّراً، إنّا هُدى المتحيرِ
واستنصر العربَ الكرام فانهم غوث الطريد ونصرة المستنصرِ
وإذا عتاق العُرْبِ توري في الدجى قدحاً وتصهل تحت كل غضنفر
وإذا السيوف كأنهن كواكب تهوي، تُلامع في العجاج الأكدر
رجحتْ موازين الحليف ومن نكنْ معه يرجح بالعظيم الأكثر
وبَنَتْ له أسيافنا صرحاً فلم يحفظْ جميلَ العرب يا للمنكر
في ذمة الرحمن صرعى جدّلوا وعلى ثرى بدم الرجال معصفر

فالماضي في رؤية عبد الرحيم دائماً ناصع والحاضر أسود، لأن العرب أضاعوا ما بنوا وهدموا ما شادوا:

وأتينا نحن من بعدهمو وأضَعْنا ما جنوا طيشاً وغره
(ب ٥٠)

أو قوله في قصيدة «ذكرى الزمان»:

هات من ذكرى زمان العز هات حبِّبَ الماضيَ لي ما هو آت
(ب ٦٣)

ويقترب شعر عبد الرحيم الوطني والقومي في تغنيه بالعرب وايامهم وقوتهم من قصائد الفخر الكلاسيكية في مضمونها مع وعي معين بالقضية الوطنية ـ القومية. وهذا المضمون الفخري له أصداء في معظم قصائده. نقرأ في قصيدة «شعب فلسطين»:

إنْ تَجهلِ العجب العجاب فإننا العجب العجابْ
نحن الأولى هاب الوجود وليس فينا من يهابْ
وسَلِ الذي خضع الهواء له وذلّ له الصعابْ
هل لان عود قناتنا أو هل نَبَتْ عند الضرابْ
(ب ٢٤)

لقد شارك عبد الرحيم في الدعوة الى **الوحدة العربية**، فنادى بالتضامن والاتحاد؛ وقد برزت هذه الفكرة في قصيدة «عيد الجامعة العربية» (ل ٢٥)، فالوطن واحد والحدود يجب أن لا تكون قائمة:

ذهبْت خرافات الحدود فكلها وطن لنا لو صحّتِ الأفهام

وتظهر فكرة الوحدة في مقال (ع ١٦٣ ـ ١٦٨) كتبه عبد الرحيم يقول فيه[٨]:

«نحن نقول بالوحدة، وحدة البلاد، ونحن نبني ذلك على وحدة اللغة وأدبها، وإنه لمن الانفصالية بمكان، والانفصالية بنت الاستعمار، أن ندعو إلى الاعتقاد أن لكل بلاد أدباً خاصاً. فأبو نواس البغدادي أو البصري هو ملك لكل بلاد العرب (ع ١٦٣).

الوطنية والقومية تختلطان بالدين في شعر عبد الرحيم[٩]، ففلسطين للعرب في قصيدة **«وعد بلفور»**:

هذي البلاد عريننا وفدى لها من ولد يعرب كل أسد هُصَّر
(ل ٣٩)

---

٨ هذا المقال لم ينشر وقد وجد بين مخلّفات الشاعر، انظره في نافع عبدالله (ع). ولهذا المخطوط قصة منازعات أدبية. انظر ذلك في مجلة **الأديب**، شباط، ١٩٥٢.

٩ هذه نغمة طاغية على الشعر الوطني العربي بشكل عام، انظر كامل السوافيري، **الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين**، مصر، ١٩٦٣، ص ٣٠٣ ـ ٣٠٧، وبالذات: مكانة فلسطين التاريخية والدينية.

والقومية معناها الاعتزاز بأيام **الاسلام** الذهبية، وها هو يفخر بذلك في قصيدة «أنشودة التحرير» (ع ١١٨ - ١١٩) فيذكر القادسية[١٠]:

لم تكن قادسية المجد إلاّ صفحات من سفر عز شهيرِ

وفي قصيدة «القرآن الكريم» (ع ١٢٣):

وكان الرعاة رعاة الشياه فصار الرعاة رعاة الأمم

وهو في البيت أعلاه يذكر أن العرب حين اعتنقوا الإسلام تحولوا من رعاة شياه إلى قادة للشعوب. وها هي العروبة كقضية وفلسطين كوطن يمتزجان في الإسلام حين يذكر الأندلس و يقرنها بهما:

قد خرجنا أمس من أندلس ودخلنا بعد في نيران حسره
وإذا نحن خرجنا في غد هل يحن الناس للأقصى بزوره
(ب ٥١)

ومن يكون عدو الأمة والدين والوطن لدى عبد الرحيم؟ الاستعمار والزعامات التقليدية المبيعة، فالاستعمار يتقنع بأساليب مختلفة ليطعن هذه الأمة في صفوفها وفي لغتها و يتواطأ مع الزعامات:

أمتي إن تَجُرْ عليك الزعاما تُ فلا تيأسي ذرها وسيري
(ب ٣٠)

والاستعمار يحذر منه فيقول:

لا تأمنوا المستعمرين فكم لهم حرب تقنّع وجهها بسلام
(ل ٤٤)

وهكذا يصب جام غضبه فيهجو الاستعمار والزعامات.

---

١٠ وهي نغمة معهودة في ذكر مواقع حربية في الشعر الفلسطيني، أنظر ذلك عند الشاعرين الفلسطينيين برهان الدين العبوشي في قصيدة الوطن المبيع، **ديوان جبل النار**، بغداد، ١٩٥٦، ص ٢١٧. وعبد الكريم الكرمي حين يذكر اليرموك وحطين في إحدى قصائده، راجع: ابراهيم عبد الستار، **شعراء فلسطين العربية في ثورتها القومية**، ص ٤٦.

أسلوب التعبير في الشعر الوطني

ما هي الأساليب التي التزمها عبد الرحيم في شعره الوطني ـ القومي؟ أول ما يشدك في أسلوبه عودته إلى الوراء: إلى العصر العباسي وإلى المتنبي بالذات، متأثراً به وحاملاً من روحه فروسية وشجاعة وشموخاً وعزة نفس مثلما يحمل من تعابيره ولغته وأساليبه.

ومن الجدير أن ننتبه هنا إلى أنه لا يمكن تحميل الشاعر أكثر مما يحتمل في هذا المجال، فأشعاره لا تمثل حساً تاريخياً ناضجاً يضم الماضي وهضم موروثه وإدراكه ليستغله في الحاضر، كما في الشعر الحديث مثلاً، ولا مكان للمقارنة بين الحس التاريخي الذي يظهر في شعر عبد الرحيم وبين الحس التاريخي الذي عناه اليوت في مقالته المشهورة «الموروث والموهبة الفردية» (Tradition and the Individual Talent) .
حين قال[11]:

«لا يمكن الحصول على الموروث كما يحصل على تركة، وإذا أردت أن تحصل عليه أضناك الجهد والتعب. أول ما يتطلب هو الحس التاريخي (Historical sense)».

و يتمثل هذا الحس التاريخي في:
١ـ ادراك الماضي ورؤيته في الحاضر، أو
٢ ـ تمثل الجيل والإحساس بالعصر مع رؤية الماضي، أو
٣ ـ أن الادب ماضيه وحاضره ذو وجود واحد، أو
٤ ـ الإحساس باللازمان والزمان في وقت واحد.

وهكذا يجب أن لا ننظر إلى التعابير والألفاظ، وغيرها من سمات التأثر البارز جداً لدى عبد الرحيم، على أنها تمثّل حساً تاريخياً يمتزج الماضي فيه بالحاضر، بل ان الأمر أبسط من ذلك بكثير؛ فالتعابير وغيرها، والتي يستمدها من الشعر القديم وغيره من

---

١١ انظر T. S. Eliot: *The Sacred Wood,* Methuen, London 1960,

ص ٤٧ ـ ٥٩، وبالذات ص ٤٩، وكذلك في ف. ا. ماثيسن، **ت. س. اليوت، الشاعر الناقد**، ترجمة احسان عباس، بيروت، ١٩٦٥، الفصل: الموروث والموهبة الفردية، ص ٣٥ ـ ٨٨. وانظر كذلك ادونيس، **زمن الشعر**، بيروت، ١٩٧٢، حول «التراث والحداثة»، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٤.

التراث، تأتي في شعره بطريقه الاقتباس المباشر الذي إن دلّ على شيء فانما يدلّ على تأثر عبد الرحيم بالمتنبي مثلاً، لا غير. ولكن هذا التأثر يطبع الشعر الوطني بطابع مميز و يؤدي دوراً هاماً في هذا الشعر.

ونعود إلى المتنبي وعبد الرحيم بعد هذا التنبيه الهام. فروسية المتنبي تظهر لدى عبد الرحيم في قصيدة «أيام النضال» التي يفتخر بذاته فيها ويمجّدها فيقول:

كشري ما شئت ياسود الليالي فأبو الطيب لا يخشى العوالي[12]
إن تقاعست عن الحرب فإني مجرم يقعد عن شأو المعالي
(ع ١٠٤)

وهما يشكوان من الحمل الثقيل الذي يحملانه، وهو النفس الأبية، فينظران إلى المجد والعلا و يفتخران ببطولتهما[13]:

عبد الرحيم:

وأحمي حياضي بحد الحسام فيعلم قومي بأني الفتى
(ل ١٣)

والمتنبي[14]:

لتعلم مصر ومن بالعراق ومن بالعواصم أني الفتى

والمتنبي حين يمدح يذكر أن ممدوحه يرد الفقر والجدب[15]:

فيوماً بخيل تطرد الروم عنهم و يوماً بجودٍ تطرد الفقر والجدبا

وعبد الرحيم يرى في ممدوحه ما يرى المتنبي فهو قد أزال المحل وأثرى البلقع:

سهلا وطِئتَ ولو نزلتَ **بمُمْحلٍ** يوماً لأمرعَ من نزولك بلقعه (ل ٤١)

وفي قصيدة «وعد بلفور» (ل ٣٩) يستعمل تعبير المتنبي «غوث الطريد» فيقول:

واستنصر العرب الكرام فإنهم غوث الطريد ونصرة المستنصر

---

١٢ لقد تكنى الشاعر بكنية أبي الطيب تشبهاً بالمتنبي، أنظر **الديوان**، ل ٦٤.

١٣ أشار إلى ظاهرة أثر المتنبي على عبد الرحيم جبرا ابراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة**، بيروت، ١٩٦٧، المقال باسم «الشاعر الفارس»، ص ٤٠.

١٤ **ديوان المتنبي**، دار احياء التراث، بيروت، د.ت، ص ١٧.

١٥ ن. م.، ص ٣٦.

والمتنبي:[16]

وبهم فخر كل من نطق الضاد وعوذ الجاني وغوث الطريد

ونبدل أخيراً على هذا التأثر بقصيدة «نجم السعود» المذكورة أعلاه (ص١٢٦) وكيف استمدت هذه القصيدة من قصيدة المتنبي في رثاء أبي شجاع فاتك الرومي أساليب تعبير كثيرة. يقول المتنبي في مطلع قصيدته[17]:

الحزن يقلق والتجمل يردعُ والدمع بينهما عصيٌّ طيِّعُ

وعبد الرحيم:

نجم السعود وفي جبينك مطلعُهْ أنّى توجَّهَ ركب عزك يتبعُهْ

فالبحر (الكامل) والقافية (عين مضمومة) متشابهان كما يلاحظ. بل إن عبد الرحيم يستمد أكثر كلمات القافية من هذه القصيدة:

في اليمين قوافي عبد الرحيم واليسار قوافي المتنبي:

مطلعُهْ/ يطلعُ	يوجعه/ يوجع
يتبعه/ تتبع	نقرعه/ تقرع
بلقعه/ بلقع	نتوقعه/ يتوقع
تجمعه/ يجمع	يخضعه/ تخضع
يدفعه/ يدفع	
تودعه/ مودّع	
أربعه/ أربع	

ومن الصور يقول عبد الرحيم: نجم السعود وفي جبينك مطلعه، وهي نفس صورة المتنبي حين يرى أن المرثي هو نيّر لا يطلع: اذ يقول: فقدت بفقدك نيّراً لا يطلع

وهذه لفظه مهجورة قلما نجدها في الشعر وقد استعارها عبد الرحيم من المتنبي:

عبد الرحيم: حرم تباح لكل أوكع آبق

والمتنبي: و يعيش حاسده الخصي الأوكع

---

١٦ ن. م.، ص ٧٢.

١٧ ن. م.، ص ١٦٣.

ويكاد عبد الرحيم لايجدد شيئاً في **الصورة الشعرية**، فالاستعارات والتشبيهات والمناظر معروفة ومستمدة من الأدب القديم، نقرأ من قصيدة «البطل الشهيد» (ل ١٢) في الرثاء:

... أي لفظ يسَعُ المعنى الذي منك أستوحيه يا وحي قصيدي؟
... هكذا العار مرير وِرده والردى للحر معسول الورودِ
... مصرع الأبطال ما بين الحديدِ في الميادين ورفات البنودِ
هذه أعراسهم صخّابةً نقرة الدف بها قصف الرعودِ
فيُروّون الثرى من دمهم ويُحنّون بها كفّ الصعيدِ
وعلى أكتافهم تُجنَى المنى ويُشادُ الصرحُ للعيش الحميدِ

فهو لا يستطيع أن يرثيه لأنه أكبر من الكلام، وهو وحي وإلهام لقصيدته، والموت للحر لذيذ ومعسول مثلما العار مرّ وبغيض. وثمة صورة لمصرع الشهيد بين السيوف والدروع. والموت هو عرس للشهداء دفوفه القنابل وأصوات الطلقات. ويسقي الشهداء التراب بدمهم ويلونونه بحنائهم. ويصّور هذا الموت كالصرح الذي يُبنى للأجيال التالية، وهم يحقّقون المنى بموتهم.

ومن الصور القديمة الأخرى في قصيدة «ذكرى الهجرة النبوية» (ب ٥٠ ـ ٥١) نقرأ:

لم تكن هجرة طه فرةً إنما كانت على التحقيق كَرّه
كانقباض الليث ينوي وثبةً وانقباض الليث في الوثبة سَوْره

فهجرة الرسول لم تكن فراراً وانما كانت في حقيقتها بداية التوسع والتقدم، مثلما يكون الأسد عند انقباضه، فهو لا ينوي التراجع وإنما الانقضاض. وهكذا يكون المشبه به مستمداً من الأدب القديم.

وهذه صورة أخرى للسيوف (وأين هي في القرن العشرين وفي معاركه؟):

واذا السيوف كأنهن كواكب تهوي تلامَعُ في العجاج الأكدر
(ل ٣٩)

وهذه الصورة في تشبيه السيوف بالكواكب التي تهوي لامعة في قتام المعركة يستمدها من بشار بن برد حين يقول[18]:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُهْ

وثمة صفة ملازمة للشعر الوطني والقومي، الذي يحمل مفهوماً دينياً كما سبق أن أشرنا أعلاه، هي **اقتباسه من القرآن** واستعماله للألفاظ والتعابير الدينية. هذه قصيدة «ذكرى الهجرة النبوية» تعج بهذه التعابير نقرأ منها:

وأعِدّوا لم يقُلْها ربكم عبثاً فلتحسنوا في الذكر نظره (ب ٥٠)

ويشير بذلك إلى الآية القرآنية: «وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل»[19]. أو قوله في قصيدة «ذكرى الزمان» (ب ٦٣ - ٦٥)

وهوى الباطل صعقاً إنه كان زهوقاً
إن من صعّر خدّهْ نتولى نحن ردّهْ

مشيراً إلى الآيتين: «وقل جاء الحق وزهق الباطل، إن الباطل كان زهوقاً»[20]. و«لا تصعّر خدك للناس ولا تمشِ في الأرض مرحاً[21]».

والملاحظ في هذه الأصداء القرآنية أنها مباشرة ولا تحتاج إلى كثير جهد لاكتشافها. وهذه الصفة، التي تعني الاقتباس القرآني، هي صفة كلاسيكية محضة.

ومع ذلك فلا نعدم في شعر عبد الرحيم بعض الاقتباسات الخفيّة من القرآن والتي تأخذ طابعاً آخر مخالفاً لما تقدم، وفيها شيء من تمثّل الماضي ومزجه مع الحاضر، في تعبير اليوت، وهي بالتالي لا تدلّ على أن عملية التأثر هي عملية خارجية بسيطة التركيب، بل هي ذات أبعاد معقّدة، ولنا عودة إلى ذلك فيما بعد (ص ١٤٠ وما بعدها). يقول عبد الرحيم في قصيدة «وعد بلفور» (ل ٣٩):

واذا عتاق العرب توري في الدجى قدحاً وتصهل تحت كل غضنفر

---

١٨ **مختارات من ديوان بشار بن برد**، مناهل الأدب العربي، رقم ٤٧، بيروت، د. ت، ص٧٣

١٩ **قرآن**، الأنفال، آية ٦٠.

٢٠ **قرآن**، الإسراء، آية ٨١.

٢١ **قرآن**، لقمان، آية ١٨.

والبيت يحمل إيحاء قرآنياً من الآية: «والعاديات ضبحاً والموريات قدحاً[٢٢]». واللامباشرة هنا تتمظهر لغوياً في كون التركيب «توري قدحاً» يختلف مبنوياً عن التركيب «والموريات قدحاً»، وهذا الاختلاف لا يجعل التركيب مقتبساً مثل قوله أعلاه: «وأعدوا» أو «إنه كان زهوقاً»، بل يدخل هذا التعبير في باب كسر التعبير. لكن استعماله ليس فيه سمات تخرج عن الاقتباس الكلاسيكي إلى التمثّل التجديدي الذي يعني حمل مضامين جديدة وقديمة في نفس الوقت[٢٣]. والصورة أعلاه هي للخيول التي تصهل وتلمع حوافرها في أرض المعركة. والآية القرآنية التي استمدت منها هذه الصورة تحمل هذا المضمون. ومع ذلك فإن كسر التعبير أو اللامباشرة التي نعثر عليها هنا لا يمكن وصفها بأنها ذات دلالة أو وظيفة أدبية بمعنى الكلمة، ولا توصف صورة كهذه بالحداثة وهي تحمل أعباء القديم بأكثر صفاته. ويجدر التذكير ثانية أن الصورة هي ذات إيحاء كلاسيكي وتُرجّع أجواء قديمة في وصف الخيول في المعركة، خاصة إذا تذكرنا أن هذه معركة حديثة بلا خيول[٢٤].

وثمة ميزة أخرى يمتاز بها الشعر الوطني هي **الخطابية**، وهي التوجه المباشر إلى القارىء أو السامع عن بعد، وهي تقف في الجهة المقابلة للهمس الذي يعني الإحساس بأن القارىء هو صديق تبثه أحزانك أو تشركه في أفراحك[٢٥]. وترافق الخطابية صيغ لغوية وأسلوبية معينة، أهمها الألفاظ الضاجّة والتوجه إلى المخاطب والأمر الذي يمتاز بالمباشرة والإرشاد عن بعد، دون إثارة القارىء بطريقة المعادل الموضوعي[٢٦] التي ينهج الشاعر فيها في إثارة الأحاسيس بواسطة الأشياء، فلا يتوجه و يطلب التفاعل ولا يرشد بشكل تعليمي.

---

٢٢ **قرآن**، العاديات، آية ٢.

٢٣ انظر الاقتباس الكلاسيكي والاقتباس الحديث في
ש. סומך: שאלת הלשון בספרות הערבית החדשה, ת"א, 1980, עמ' 46-48, 57-58.

٢٤ انظر كيف يتم ذلك في عصر النهضة ولدى البارودي ممثل هذه المدرسةالنيوكلاسية في خالدة سعيد، **حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث**، بيروت ١٩٧٩، ص٢٦-٢٧

٢٥ انظر محمد مندور، **في الميزان الجديد**، دار نهضة مصر، د.ت، الفصل حول «الأدب المهموس»، ص ٦٩ - ١١٦.

٢٦ المعادل الموضوعي objective correlative في تعبير اليوت هو عكس المباشرة، وهو استدعاء العاطفة بواسطة اللجوء الى مجموعة أشياء. انظر *The Sacred Wood* ، ص ٩٥ - ١٠٠- مقاله حول Hamlet and his Problems ،وبالذات ص ١٠٠
وكذلك ف. ا. ماثيسن: **ت. س. اليوت، الشاعر الناقد**، ص ١٢٩ - ١٧٢.

قد يثور سؤال هنا: وهو أن الخطابية والمباشرة هما من صفات الشعر الكلاسيكي الذي لم يعرف المعادل الموضوعي، فكيف نتوقع من شاعر يلتزم النظام الكلاسيكي أن يكتب شعراً غير خطابي وغير مباشر؟ والإجابة:

١. صحيح أن الشعر الكلاسيكي هو شعر خطابي ومباشر، ولكنّ ذلك لا يمنع وجود الأشعار التي هي قريبة جداً إلى النفس بهمسها وإثارتها للأحاسيس بطريق غير مباشر.

٢. عبد الرحيم محمود ليس شاعراً كلاسيكياً[٢٧]، وعندئذ يواجهنا سؤال هام: لماذا التزم هذا النظام في شعره الوطني؟

٣. إن عدم وجود العلم ـ ظاهرة المعادل الموضوعي جديدة نسبياً أثارها اليوت بشكل خاص ـ لا ينفي عدم وجود الفن. لهذا يكون من المفيد أن ننظر في شعر عبد الرحيم ونتبين كيف جاءت هذه الخطابية.

قصيدة «عيد الجامعة العربية» (ل ٢٦) تمثل الخطابية والمباشرة خير تمثيل:

قل لا وأتبعْها الفعال ولا تخَفْ وانظر هنالك كيف تُحنى الهامُ
اصهر بنارك غل عنقك ينصهرْ فعلى الجماجم تركز الأعلامُ
وأقِمْ على الأشلاء صرحك إنما من فوقه تُبنى العلا وتُقامُ
واغصب حقوقك قط لا تستَجْدِها إن الأولى سلبوا الحقوق لئامُ
هذي طريقك للحياة فلا تحِدْ قد سارها من قبلك القسّامُ

في كل الأبيات أعلاه نجد الشاعر يتوجه الى العربي **آمراً ومرشداً** إياه كيف يستطيع أن يحصل على حقوقه و يعيش كريماً و يبني وطنه.. الخ. ولكي يثير فيه الأحاسيس الوطنية أو الحماس لاسترداد حقه مثلاً، لم يحاول أن يفعل ذلك بواسطة الأشياء (objects)، وانما بواسطة الضجة الأسلوبية **يحمّلها** الشاعر لمدلول الكلمات، كاستعمال كلمات تدل على القسوة والعنف مثل، «اصهر»، «أشلاء»، «اغصب»، «الجماجم» الخ.

---

٢٧ يشير كامل السوافيري إلى أن عبد الرحيم محمود شاعر يلتزم النظام الكلاسيكي التقليدي، وهذا في نظري تقرير خاطىء، أنظر كتابه، **الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين**، ص ٣٤٣.

صيغة أخرى تمثّل الخطابية لم تظهر في القصيدة أعلاه هي صيغة **النداء**، وقد أكثر عبد الرحيم من ذلك؛ ها هو ينادي أبناء الوطن في قصيدة «دعوة إلى الجهاد» (ل ١٥):

بني وطني دنا يوم الضحايا أغر على ربى أرض المعادِ

وهو بذلك يشيرهم لشحذ الهمم للقتال، ويجدر أن نلاحظ ثانية كلمة «الضحايا» التي تحمل مدلولاً قاسياً.

جاء أعلاه أن الشعر الكلاسيكي هو شعر خطابي - منبري، وتتوفر في هذا الشعر، دعماً لهذه المنبرية، الحمية وإلهاب حماس الجماهير مثلما يتوفر فيه الهتاف والضجة اللفظية، وقد توفرت في الشعر الوطني لدى عبد الرحيم **العناصر الإيقاعية** التي تقرّبه من هذه **الكلاسيكية**.

تختص الأوزان في الشعر العربي، في المفهوم القديم، بخصائص مميزة[٢٨]، فالكامل والرمل يتمتعان بجرس موسيقي ضاج وترجيع كلاسيكي محدد. وعلى البحر الكامل كتب حافظ ابراهيم ١٨٪ من شعره وشوقي ٢٧٪ من شعره. كما أن الرمل من البحور التي تستعمل للرثاء ولنقل الأحاسيس الحزينة[٢٩].

لقد نظم عبد الرحيم قصائده الوطنية على هذين البحرين، فقصيدة «البطل الشهيد» (ل ١٢)، «كان غازي» (ب ٦٦)، «حنين إلى الوطن» (ل ١٧)، «ذكرى الزمان» (ل ٦٣)، «أيام النضال» (ع ١٠٤) على الرمل.

وقصيدة «نجم السعود» (ل ٤١)، «طريق الحياة» (ع ١١٦)، «وعد بلفور» (ل ٣٩)، «بين الشرق والغرب» (ل ٤٤)، «عيد الجامعة العربية» (ل ٢٥) على الكامل.

ولو نظرنا إلى قصائد الرمل المذكورة أعلاه لوجدنا أن القصيدتين الأوليين هما من قصائد الرثاء، الأولى في أحد قواد ثورة ١٩٣٦، والثانية في رثاء الملك غازي، أما القصيدتان الثالثة والرابعة فهما من قصائد الحنين والأسى، إذ ان الثالثة في الحنين إلى

---

٢٨ نذكّر هنا أن كل البحور هي، في حقيقة الأمر، كلاسية. ولكن لهذه البحور ترجيعات معينة بسبب الاستعمال، منها ما استعمل في الشعر الكلاسيكي أكثر من الشعر الرومانسي وبالعكس، كالبحور القصيرة التي قلّ استعمالها قديماً. انظر **ש. סומך: שאלת הלשון בספרות הערבית החדשה, עמ' 52.**

٢٩ ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مصر، ط ٣، ١٩٦٥، ص ٢٠٠ - ٢٠٦.

الوطن والرابعة في الحنين إلى الماضي والتأسف عليه. أما القصيدة الخامسة فرغم ما تحمل من شعور بالسمو والقوة فهي موجهة إلى أم صديق له، لذلك نظمت بهذا الإيقاع لتحمل شيئاً من مشاعر الرقة والأمومة وغيرهما.

أما قصائد الكامل فهي قصائد وطنية ضاجّة في إثارة الهمم والتهديد والافتخار، وقد سبق أن مَثّلنا لمعظمها. فالأولى في مدح الأمير سعود، والثانية في استقبال أحد الوفود الفلسطينية يؤكد فيها الشاعر أن طريق رفض الحلول هي الطريق الفضلى، والثالثة في الافتخار بالعروبة والرابعة في فضل الشرق على الغرب وأن الاستعمار مُقتّع، والخامسة في الدعوة إلى الوحدة العربية.

وهكذا يلتزم عبد الرحيم في قصائده الوطنية نظاماً كلاسيكياً للأوزان، و يعمل حسب المفاهيم القديمة التي تحملها. وتتأكد هذه النظرة حين نعلم أن قصيدتي «كان غازي» و «ذكرى الزمان» قد قلّد بهما الشاعر **الموشحات** الأندلسية، وبالذات الموشح المشهور «جادك الغيث[٣٠]» للسان الدين بن الخطيب شكلا ومضموناً. يقول في رثاء الملك غازي:

كان غصناً حمله زهر المنى طيب النشر لذيذ النغمات
بسمت أكمامه عن أمل قد رجوناه وعن حظ موات
غير أن الدهر هبت ريحه تقصف الغصن وتذري الزهرات
راح والعمر شباب
والأزاهير رضاب
لهف قلبي
... كان كالحلم قصيراً عمره تسعد النفس به في الغفوات
واذا النفس أفاقت من **كرى** هرب الحلم فذابت حسرات

والموشح:

جادك الغيث اذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك الاّ **حلماً في الكرى** أو خلسة المختلس

و يقول في قصيدة «ذكرى الزمان»:

هات من **ذكرى زمان** العز هات حبّبَ **الماضي** لي ما هو آت

---

٣٠ **مختارات من الموشحات**، مناهل الأدب العربي، رقم ١٩، بيروت، د. ت، ص ٤٦.

والموشح:

سلمي يا نفس في حكم القضا واعمري الوقت برُجعى ومتاب
ودعي **ذكر زمان قد مضى** بين عتبى قد تقضت وعتاب

البحر كالملاحظ، هو واحد وكذلك الشكل التوشيحي، بل نجد بعض الصور المتشابهة في تصوير المشبه بالحلم القصير عند الكرى. كما نجد نَفَساً واحداً أو جواً قريباً في ذكر الزمان أو ذكرى الزمان الماضية وفي استعمال الأفعال التي تحمل معنى معاكساً: هات/ دعي.

وقفنا على العلاقة القائمة بين الشكل الكلاسيكي الذي التزمه عبد الرحيم في المضمون الوطني ـ القومي الذي قدمته هذه القصائد، كما وقفنا على ماهية هذا المضمون وما يحمله من أبعاد: العروبة وأمجادها وماضيها، الدعوة إلى الحرب واستعمال القوة، المفهوم الديني لهذه القومية والوطنية، الفخر بالذات وتعزيز الفهم الفردي للقضية الوطنية ـ القومية، رثاء الأبطال ومدحهم، الهجوم على الاستعمار والزعامات وغيرها. أما المفهوم الكلاسيكي للشكل فقد تمثل في أثر المتنبي روحاً ولغة، الصور القديمة، الاقتباس المباشر من القرآن، الخطابية بما تحمل من ضجة لفظية ومباشرة وأمر وإرشاد، الوزن القديم في الكامل والرمل واستعمال الموشح.

ونصل إلى السؤال التالي: كيف يتفاعل **الشكل الكلاسيكي** الذي التزمه عبد الرحيم في قصائده الوطنية مع **المضمون الوطني** الذي حاولت إيصاله هذه القصائد؟ أو: ما هي الدلالة التي يحملها هذا الشكل الكلاسيكي في الشعر الوطني الذي هو غرض جديد من أغراض الشعر العربي؟

١. إن الشعر الوطني هو شعر منبري للإلقاء، وهكذا كان لدى عبد الرحيم، فقصائده كان يلقيها في المناسبات والمهرجانات المختلفة، وتأتي الصبغة الكلاسيكية لتؤكد هذه المنبرية. فالصور القديمة في شعر عبد الرحيم تخدم هذه القصائد، إذ كلما كانت الصورة ذات أبعاد تجديدية كلما كانت مستهجنة على المستمع، وكلما كانت معهودة كلما كانت مقبولة ومستساغة ومفهومة بسرعة. فالصور القديمة تتلاءم وظروف القول الشعري الذي يتطلب التفاعل السريع والهتاف والتصفيق وإثارة الحماس.

وما استعمال البحور الكلاسيكية المعهودة، الكامل والرمل، إلاّ لخدمة هذا التفاعل السريع، فالمستمع متعود على الكامل وإيقاعه الحماسي مثلما هو متعود على الرمل للمناسبات الحزينة، فالرثاء لا بدّ أن يكون «مؤثّراً» إذا قيل على الرمل، والهجاء لا بدّ أن يكون «مُفحماً» إذا جاء على الكامل. وهكذا يقبل المستمع هذا الاستعمال و يستسيغه. كما أن الاستماع يستسيغ التعبير المباشر في الاقتباس، ولهذا جاءت الاقتباسات القرآنية مباشرة وواضحة وكان النداء والتوجه المباشر خادماً لنفس الغرض المنبري، فاثارة الأحاسيس عن طريق الأشياء لا يكون المتلقّي مؤهّلاً لها إلاّ إذا كان قارئاً، والصور الجديدة التي تنم عن العمق أو الأبعاد المعقدة لا تؤدي غرضها إلاّ بتكرار القراءة.

٢. ثمة علاقة كبيرة بين المتنبي بروحه وما يثير من فروسية وشجاعة، و بين تعابيره وما ترجّع من أجواء - و بين مضامين القصائد الوطنية التي تدعو إلى الحرب وتبنّي القوة للدفاع عن القضية الوطنية - القومية، وتكثر من الافتخار بالشجاعة وتؤكد أهمية الفداء. وتأتي تعابيره التي يعهدها المستمع مع الضجة اللفظية التي تبثها الألفاظ ذات المدلول القاسي الجارح، والتي هي نوع من الخطابية، لتتلاءم من المضمون الوطني. ويخدم الأمر، ركن الخطابية الثاني، هذا الجو الحماسي و يعمّقه.

٣. إن المفهوم الديني الذي يفوح من معظم القصائد الوطنية لدى عبد الرحيم يستدعي استعمال القرآن بتعابيره وصوره ليعمّق الرؤية الدينية و يضفي على القصيدة ظلالاً دينية.

٤. قد يكون من باب التجاوز إذا لخصنا الأغراض المضمونية لدى عبد الرحيم في الشعر الوطني في أربعة أغراض كلاسيكية: مدح ورثاء وهجاء وفخر (نؤكد ثانية أن في ذلك إجحافاً للشاعر، اذ فهم القضية الوطنية بصورة مخالفة وليس تماماً في مضامين كلاسيكية كهذه)، مدح ورثاء لزعماء الوطنية ورجالاتها، هجاء الاستعمار والزعامات التقليدية ثم الفخر بأصل العرب وماضيهم والفخر بقوته وشجاعته وفدائه. فلا عجب، وهذه الأغراض هي كلاسيكية، أن يكون الشكل كلاسيكياً ايضا.

الاتجاه الاجتماعي

صورة لاتجاهين في المضمون

القضية الثانية التي طرقها عبد الرحيم محمود هي قضية الفوارق الاجتماعية وعدم المساواة. لقد عاش عبد الرحيم حياة فقر، ففهم مشاكل العمال والطبقات الفقيرة وذاق مرارة الظلم والاقطاع. ولمّا كانت حياته في القرية، فان هذه المعاشرة قد ولّدت فيه نقمة شديدة حين رأى الفارق الطبقي في تنقلاته الكثيرة في بلاد شتى. ويجدر أن يشار إلى سفره إلى العراق الذي عرفه على القائد اليساري فؤاد نصّار، كما أن أقامته في الناصرة جعلته مشاركاً في نواد يسارية، كرابطة المثقفين العرب التي تأسست سنة ١٩٤٦، وعصبة التحرر الوطني ومؤتمر العمال العرب ونادي النهضة. وهذه الجمعيات والنوادي كانت ذات اتجاهات يسارية واشتراكية، أو بكلمة أدقّ، شعبية[٣١].

والحقيقة التي يجب أن تسجل هنا هي أن عبد الرحيم لم يكن فهمه لهذه الأمور فهماً نظرياً عميقاً، وإنما كان ذلك بدافع المعايشة لأحوال الشعب الفقير الرازح تحت أعباء الضغوط الاجتماعية والاقتصادية القاسية التي ميزت مجتمع فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها. وليس غريباً بعد تسجيل هذه الحقيقة أن نجد عبد الرحيم مؤيداً ومتفرجاً، يحضر هذه الاجتماعات ويلقي القصائد فيها، لكنه لا يتفاعل تفاعلاً تاماً فيها[٣٢].

لذا، يبدو أن فهم عبد الرحيم للقضية العمالية كان يحمل بعداً وطنياً، بل إنّ نداءه كان موجهاً كذلك إلى الفلاحين والعمال **بالثورة وتبني القوة** لنيل حقوقهم مثلما توجّه

---

٣١ أنظر عبد اللطيف ناصر ووليد الحاج، «عبد الرحيم محمود، الشاعر الشهيد»، في **الجليل**، نشرة لمرة واحدة، اصدار رابطة الجامعيين في الناصرة، أيار، ١٩٧٧، ص ٢٥، ٢٦.

٣٢ يرى صالح الأشتر أن عبد الرحيم هو شاعر اشتراكي، بل ويمثل التيار الاشتراكي من بين شعراء فلسطين. انظر ذلك في كتابه **في شعر النكبة**، دمشق، ١٩٦٠، ص ٩٨. كما أن عبد الرحمن ياغي يذكر أن عبد الرحيم فهم ذلك فهماً عميقاً وان لم يذكر كلمة الاشتراكية، لكنه ذكر التحليل والفهم العميق للظواهر الاجتماعية في كتابه **حياة الأدب الفلسطيني الحديث** ص ٢٧٠. وهذه الدراسة لا تشارك الكاتبين الرأي في الرؤية الاشتراكية أو التحليل والفهم العميق للظواهر الاجتماعية، بل ترى ـ كما جاء في البحث ـ أنه فهم من طبيعة المعاشرة.

إلى الشعب لنيل حقه الوطني والقومي. انظر هذه القصيدة، وحاول ان تعرف لمن هي موجهة:

اطرق بمطرقك المرؤوس إذا تمادت في عنادِكْ
واحصد بمنجلك الرقاب إذا حرمنك من مرادِكْ
أنت الذي زرع الحياة فمن شريكك في حصادِكْ؟
(ب ٣٥)

أو قوله على لسان هؤلاء:

نقضي على حد الأسنة لا النمارق والوسائدْ
ونقابل الظلم الفريّ بهمة تغري الجلامدْ
وتذيب في نار الجها دِ وحرها عنا الصفائدْ
لسنا كمن يهذي على الأعواد بالخطب الرواعدْ
(ل ٢٤)

القصيدة الأولى تحمل اسم «يا عامل» والثانية «نحن المصادر والموارد» فهو في الأولى ينادي العامل ويحرضه على استعمال القوة ومجابهة من يقف في وجهه وأن يحصد بمنجله الرقاب التي تتصدى له، فهو الذي زرع الحياة وأنبت فيها النبات، لذلك لا شريك لهذا العامل في ما فعل. و يتحدث بلسانهم في القصيدة الثانية فيقول انهم يموتون بحد السيف ولا يموتون على الفراش و يقفون في وجه الظلم بعزيمة وإصرار، ويجاهدون ليذيبوا عن أنفسهم القيود، وهم ليسوا كأولئك الذين يعملون بالكلام و يتعاملون به. إن المضمون الذي تحمله هاتان القصيدتان يقترب كثيراً من مضمون القصائد الوطنية، وإلاّ فكيف يموت العمال بحد السيف ويجاهدون لحل القيود؟! ألا يقترب ذلك من قصائده في تمجيد البطولة والفخر بقوة الشعب الذي يرفض الاستعمار و يأبى الاستعباد؟

و يشير عبد الرحيم في هذه الأشعار إلى الدور الأساسي الذي يقوم به العامل و يقرنه بالخالق، ثم يطلب إليه أن لا يستهتر بمكانه:

الله في الدنيا وانـ ـتَ الخالقان من العدم
فاعرف مكانك في الورى واعلمه أنت به علم
(ب ٣٤، ٣٥)

ويعده بالانتصار وتسلم القيادة إذا ثابر على هذا النضال:

لا تأسَ فالدنيا تصيـ رُ إليك إن دار الفلك (ب ٣٤)

لكنّ هذا الإصرار القوي الذي تحمله بعض القصائد نراه يخمد أحياناً ويتحول من تهديد ووعيد، ومن تحدٍ في مواصلة الطريق ومقاومة عدو هذه الطبقة - إلى شكوى وأنين وإلى توجع وتمزّق وهدوء. وتظهر هذه النغمة مثلا، في قصيدة «رثاء حمال»[٣٣]، هذا الحمال الذي وجده ملقى في أحد الشوارع ولم يحفل أحد بموته أو يحرك ساكناً حزناً عليه أو يتحرك لدفنه، ولو كان زعيماً أو رئيساً أومسؤولاً لوقفوا يمجدونه ويلقون الخطب فيه، ولكنه حمال غمس رغيفه بالدمع والعرق:

قد عشتَ في الناس غريباً وها قد مُتَّ بين الناس موت الغريبْ
رغيفك الطاهر غمَّستَه من عرق زاكٍ ودمع صبيبْ
(ل ١٨)

وهذه الموازين غير الصحيحة يشكو منها في «لزومياته» (ب ٤٧) فيقول:

الخير والخبز غدا حكرة لبعضهم والويل للسارقِ
هم أوجدوا السارق من حاجة وقيل هذي قسمة الخالقِ
يا منطقاً لم يروَ عن عاقل العّي خير منه للناطقِ

ولعل القصائد التي قالها الشاعر منذ هروبه إلى دمشق فبغداد تحمل أبعاداً اجتماعية وذاتية أكثر من غيرها. بل يمكن القول أن سنة ١٩٣٩ هي حد فاصل بين فترتين في الشعر الاجتماعي، فبالرغم من عدم تأريخ كل القصائد إلاّ أن الأشعار الاجتماعية المؤرخة هي بعد هذه السنة، ولا وجود لهذه الأشعار قبل هذه السنة. وقصيدة «خذلان» (١٩٣٩) التي نشرها الشاعر في السنة الأولى لهجرته من البلاد هي أول قصيدة اجتماعية - ذاتية لدى عبد الرحيم ويشكو في هذه القصيدة من الظلم الاجتماعي وعدم دقة الموازين، وهذه هي النغمة الطاغية على معظم أشعاره الاجتماعية.

---

٣٣ انظر تحليلاً ودراسة لهذه القصيدة لمحمود شلبي، «عبد الرحيم محمود، شاعر الفقراء» في صحيفة **الدستور** الأردنية، ١٩٧٨/٨/٢٥.

غنّني[٣٤] يا طيور نغمة خلد وانشدي القلب مسترقّ الأغاني
سكّني قلبيَ الحزين فإن الصد ر أودى من شدة الخفقانِ
هكذا قسّم الإله البرايا فأتَتْ قسمتي بما أبكاني
جعل الجاهل الغبي سعيداً يتباهى بالخز والطيلسانِ
والأديب الأريب يرزح في البؤ س ويشقى في عالم الحرمانِ
غنّني يا طيور فالقلب أغنى ليس يصحو من سكرة الخذلانِ
(ع ١٣٨)

فهو في هذه القصيدة طائر قد قص جناحاه يعيش على الأماني شقياً يرقب الموت كل صباح وينظم الشعر ويبكي وقد كتب عليه الحزن والشقاء والنكران. وهذه القصيدة تلازم حالته النفسية التي عاشها طريداً في تلك الفترة، حزيناً لاجئاً. ويبدو من بين السطور شعور التمزق الذي عاناه الشاعر ولسان حاله يقول : أنا الثائر يُكتّب عليّ النفي والهجرة والضياع والاخرون القاعدون تُكتّب لهم الراحة والسعادة والوطن[٣٥].

وهكذا نجد في شعر عبد الرحيم الاجتماعي رافدين: رافداً ينادي الطبقة الفقيرة والعمال أن يثوروا ويرموا القيود ويحطموها، ورافداً يشكو الظلم ويتمزق منه ويئن تحته.

أسلوب التعبير في الشعر الاجتماعي:

كيف لاءم الشاعر بين الشكل والمضمون في هذه الأشعار الاجتماعية؟ إن معظم القصائد الاجتماعية نُظمت على بحور **«غير كلاسيكية»**، كالبحر الخفيف والسريع ومجزوء الكامل: «رثاء حمال»، «نون النسوة»، «يا عامل»، «نحن المصادر والموارد»،

---

٣٤ هكذا في الأصل، والصحيح «غنّيني». انظر: **روحي على راحتي**، ص ٢٤٩ حيث غُيّرَت الكلمة : غَرّدي

٣٥ ربما ان الروح المنهزم في هذه القصيدة هو الذي دعا الشاعر إلى نشرها في مجلة **الأماني** العدد ٤٨/ ١٩٣٩ تحت اسم مستعار بالرمز (س). وهذه الحقيقة تتفق والرؤية التي تتبناها هذه الدراسة من الشعور بالتمزق الذي كان يحاول الشاعر دائماً اخفاءه، فلم ينشر كذلك القصائد التي تدل على الانهزام في الحب أو روح الخضوع، كما سيتضح في أشعاره الذاتية. انظر الملاحظة حول الاسم المستعار في نافع عبدالله (ع ١٣٨).

«ضاقت بي الدنيا»، «خذلان»، «حجر في كثبان الرمل»، «جفت على شفتي الأماني». وهذه البحور لا تحمل زخم البحور الطويلة كالكامل أو الطويل أو الرمل مثلاً، فالخفيف، مثلاً، يميز الشعر الرومانسي وقد كتب عليه أحمد رامي، مثلاً، ٥٨٪ من شعره وعلي محمود طه ١٦٪ من شعره.

أما مجزوء الكامل فهو بحر قصير وقلّما استعمل في الشعر الكلاسيكي. كما أن السريع يحمل خصائص مشابهة للبحرين المذكورين[٣٦].

والخاصيّة الثانية التي يفتقدها الشعر الاجتماعي هي **قلة الظواهر الكلاسيكية** بشكل ملحوظ، وأبرزها قلة أثر المتنبي في هذه القصائد. ومع طغيان الصور القديمة في الشعر الوطني والقومي فإن ندرتها في الشعر الاجتماعي تسترعي الانتباه، بل يحل محلها صور جديدة ومبتكرة. لننظر الى المثال التالي من قصيدة «يا عامل» (ب ٣٥)

ألبست من نسج اليدي نِ الكون توشية تزينْ
ونسجت من عرق الجبي نِ لآلئاً غر الجبينْ

فتشبيه العرق باللآلىء ونسجه على الجبين هو صورة مبتكرة بلا شك. وهذه صورة أخرى من قصيدة «اللزوميات» (ب ٤٧)

فانهمُ رأوا ورأيت شيئاً فراحوا يضحكون ورحت أبكي
كأني من روايتهم نشاز سها الراوي فلم يحفل بحبكي

والصورة الحديثة هي في اختلافه عنهم، فهو يبكي وهم يضحكون، وهو ناشز شاذ كأن الراوي نسيه ولم يدخله في قصته، وهي صورة لا وجود لها في الشعر القديم، على حد علمي الضيق.

كما تقل **الألفاظ** والتعابير الكلاسيكية في هذه القصائد وتخف الضجة اللفظية والخطابية وخاصة في الاتجاه الثاني لهذه الأشعار، أي في الاتجاه الذي راح فيه الشاعر يشكو الموازين غير العادلة ولا ينادي بالثورة الضاجة عليها. فلو قارنا قصيدة «حجر في كثبان الرمل» (ل ٢١) التي هي من الاتجاه «الشاكي» مع قصيدتي «يا عامل»، «نحن

---

٣٦ ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٠٠ - ٢٠٦، يذكر أن المتنبي قد نظم من شعره ١٪ على البحر السريع وهي نسبة قليلة جداً بالمقارنة مع بحور أخرى.

المصادر والموارد»، وهما من الاتجاه «الثائر»، لتبين لنا صحة هذا الادعاء. وها نحن نقوم بذلك بعد أن ننقل بعضاً من قصيدة «حجر في كثبان الرمل»:

هل كنتَ يوماً في القصور وعفت ضافية القصور
وأبَيْتَ أن تُبنى عليك صروحَ بهتانٍ وزور
أنت الوحيد هنا ومالي لا أقول أنا الوحيد
هيمان لا أدري الغداة طريق منجاتي طريد
واذا قعدتُ كما قعدتَ أضَرَّ بالروح القعود
والروح يا بعض الجماد عنّي ومحملُها يؤود
تأبى الجمود حصافةً منها ويأباها الجمود

والملاحظ أن الشاعر يتحدث إلى حجر في كثبان الرمل، بينما كان عائداً من العراق سنة ١٩٤١، ويقول له إنه رضي العيش في الصحراء وترك المدينة وقعد فيها وحيداً كالراهب واعتزلها كالفيلسوف، ثم يسأله إن كان في قصر فكرهه ورفض أن يُبنى عليه صروح بهتان وزور، فهرب إلى الصحراء من الصخب والغناء إلى العزلة والأنين ويسأله هل شهد مصرع الأخلاق في هذه الدنيا؟ هل كان مدافعاً عن مظلوم من ظالم فقضى على ذلك الظالم وجثم على عظامه؟ هل كان سداً فوق هذا الظالم فمنع تقدمه؟ أم أنه قائم في الصحراء ليهتدي به الهائم؟. هذه خلاصة القصيدة كلها، والملاحظ أن الشاعر يتوجه إلى الحجر يشخصه ويحادثه كصديق وهو في حالة حزن شديدٍ.

ويجب ان نميز هنا بين هذا التوجه الذي يحمل صفة الاقتراب من الحجر والشعور بشعوره وبين الخطابية والأمر في قصيدة «يا عامل» أعلاه، وكيف يقوم بعملية الإرشاد من شعور بالسمو والبعد، مثلما كان يفعل في الشعر الوطني ـ القومي، الذي نلاحظ فيه الضجة اللفظية التي تحملها الكلمات: «اطرق بمطرقك»، «احصد الرقاب» وما تحمل من مدلولات قاسية، كما نلاحظ استعمال الكلمات والتعابير الكلاسيكية المهجورة: الأسنّة والنمارق، الظلم الفريّ، الجلامد، الصفائد، في قصيدة «نحن المصادر والموارد».

أن التوجه في قصيدة «حجر في كثبان الرمل» وعملية التشخيص التي يقوم بها **صفة ملازمة للرومانسيين**، صفة الابتعاد عن الحياة والركون إلى الأشياء ومحادثتها[٣٧]. كما أن

---

٣٧ حول خصائص الرومانسية، انظر محمد غنيمي هلال، **الرومانتيكية**، بيروت، ١٩٧٣. وكذلك محمد مندور، **قضايا جديدة في أدبنا الحديث**، بيروت ١٩٥٨، ص ٩٢ ـ ٩٨.

الصور والتعابير في هذه القصيدة تحمل بعداً جديداً[٣٨]: القفر المخيف، ربقة الوهج الحرور، ظل المنمقة الغريف وغيرها. وهذه الصور جميعها ليست صوراً كلاسيكية، بل هي صور رومانسية تمتزج فيها الصور الطبيعية بالصفات غير الحسية، فالظل غريف والوهج حرور ذو ربقة وغيرها. كما انّ الكلمات منتقاة من قاموس شعري خاص بالرومانسيين: هيمان، الروح، عنّى وغيرها.

ما وجه **الالتحام بين الشكل والمضمون في الشعر الاجتماعي** لدى عبد الرحيم؟

١. إن القصائد التي تحمل مضامين تقترب من المضامين الوطنية، وهي التي كان فيها الشاعر ثائراً فنادى بالثورة على الأغلال، وهي ما دعوناها بالاتجاه الثائر ـ هذه القصائد تميزت باستعمال تعابير وألفاظ شبيهة بتعابير القصائد الوطنية، مثلاً: الأسنّة، جهاد وغيرها. كما أنها تميزت بخصائص كلاسية معنية كالخطابية والضجة اللفظية والتعابير الكلاسية المعهودة. لكنها تختلف عن القصائد الوطنية في كثافة هذا الاستعمال وفي تميز الإيقاع، إذ امتازت هذه ببحور قصيرة مخالفة لما في الشعر الوطني. ومع عدم توفر دلائل كافية لظروف قول هذه القصائد ومناسباتها، نكتفي بالإشارة الى أن قصيدة «يا عامل»، التي مثّلنا لها، أُلقِيتْ في مهرجان بمناسبة عيد العمال بين السنتين ٤٦ ـ ١٩٤٧. في حين أن باقي القصائد الاجتماعية لم يشر إلى مناسبة قولها، كما أن «رثاء حمال»، التي تمثّل الاتجاه الثاني «الشاكي»، مثلاً، نشرت في مجلة **القافلة** المقدسية ١٩٤٧. ولعل في هذا ما يؤكد أن قصائد الثورة التي تمتاز بالروح العالية هي قصائد منبرية وقد التزمت ببعض الخصائص الكلاسية دعماً لهذه المنبرية.

٢. يلتزم الشاعر في الشعر الاجتماعي عامة، وفي الاتجاه الثاني ـ الاتجاه «الشاكي» ـ خاصة، اتجاهاً رومانسياً: **مضموناً** في شكواه وتمزقه وهدوئه وأنينه وهروبه إلى الطبيعة، **وشكلاً** في صوره وتعابيره، كما حلّ الهمس والهدوء محل الخطابية، وأتى الوزن ليؤكد هذا الاتجاه.

وقد نجد لهذه الرومانسية في شعر عبد الرحيم أسباباً خارجية عدا الأسباب التي تنبع من طبيعة النص، وقد لُمّح لها خلال حديثنا أعلاه:

---

٣٨ انظر اللغة الرومانسية في **ש. סומך: שאלת הלשון בספרות הערבית החדשה, ת"א, 1980, עמ' 51-55.**

١. قد يكون السبب هو هجرة الشاعر وبعده عن وطنه، فتحول شعره إلى أنات وحزن بثها في قصائده التي قالها بعد ١٩٣٩، كالقصائد: «ضاقت بي الدنيا»، «خذلان»، «حجر في كثبان الرمل»، وقد قيلت هذه القصائد بين السنوات ١٩٣٩ - ١٩٤١. ولكّن ذلك لا يفسّر القصائد التي قيلت بعد هذه الفترة، كما أنه لا يفسر القصائد التي قيلت حول العمال والتي تميزت بالاتجاه «الثائر».

٢. قد يكون السبب هو الحركة الشعرية الرومانسية التي كانت في أوجها في هذه السنوات، نقصد الاتجاه الرمانسي في مصر، كعلي محمود طه، ابراهيم ناجي وغيرهما. وقد كان الاطلاع على هذه التيارات أسهل وأيسر في العراق منه في فلسطين. نقول ذلك مع جهلنا التام للمصادر التي استقى عبد الرحيم منها ثقافته في سنوات تشرده الثلاث.

٣. لا غرابة أن يلتزم الشاعر اتجاهاً رومانسياً شكلاً ومضموناً، ذلك الاتجاه الذي يتلاءم مع ثورته على النظم الاجتماعية المختلفة، وعلى ظلم العامل والطبقات الفقيرة، وقد امتزج هذا الاتجاه بظروف حياة الشاعر وتعرفه على بعض الزعامات السياسية والنوادي اليسارية، فكان شعره الاجتماعي يبدو رومانسياً مرة، وثورياً ومصطبغاً بالاتجاه الواقعي الاشتراكي مرة أخرى.

٤. يلتحم هذا الأسلوب مع الفترة الحرجة التي كان يمر فيها العالم العربي من الناحية الاجتماعية والاقتصادية، فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها - فترة تحطم القيم الاجتماعية وتهاويها وقد خرجت هذه الشعوب من الحرب منهكة فقاست مرارتها وذاقت آلامها.

الاتجاه الذاتي

ان التمزق والتناقض الذي ميّز الشعر الاجتماعي يتكرر ثانية في الأشعار الذاتية التي قالها عبد الرحيم. ويتجلى هذا الصراع في قصائد الحب **رفضاً وسموّاً واعتلاء من جهة، ورقة وخنوعاً من جهة ثانية.** فالحبيبة غالباً ما تكون خائنة لا تؤتمن، وهو أناني وغيور، وهذه الفكرة نجدها في القصائد: «راح الذي بيننا» (ل ٣٢)، «مخلوقة أنت» (ل ٤٣)، «بيني وبين قلبي» (ع ١٥٣)، «كبرياء الحب» (ل ٤٢)، «اليها» (ل ٣٠). يطلب منها في هذه القصائد أن تطوي صفحة الماضي أو تنسى الحب، وهو من جهة سيسحق ذلك سحقاً، يقول في «راح الذي بيننا»:

كتاب ماضيك أسى كله لا تقرأي فيه بل اطوي الكتاب

وفي «إليها»:

وقلبك هذا يا لقلبك غادر سأسحقه ثأراً لقلبي بأقدامي

وفي «كبرياء الحب»:

واذا حنّ فؤادي للقا فسأجتثُّ من القلب الفؤادا

هذه القصائد جميعها نشرها في مجلة **الأمالي**[٣٩]، وأغلب الظن أن مرجعها فشله في حبه لفتاة مسيحية قال فيها هذه الأشعار بين السنتين ٣٧ - ١٩٣٨. وقد ظهر على الملأ شامخاً، قاسياً ورافضاً[٤٠].

واذا كان عبد الرحيم في هذه القصائد بدا بهذه الصورة، فإن الاتجاه الثاني يشرحه جبرا ابراهيم جبرا بقوله إنه بالإضافة إلى القسوة في شعر عبد الرحيم فإنه كان يتصف «برقة في شخصه ودماثة في خلقه وحس مفرط للجمال»[٤١]. ونجد في الاتجاه الثاني مساراً مفاجئاً، فالشاعر تتجلى فيه **روح الخضوع والضعف والانهزام** بشكل لم يعهده القارىء في أشعاره الوطنية وقسم من أشعاره الاجتماعية والذاتية. ونشير بذلك إلى أربع قصائد: «يا حياتي» (ل ٣١)، «فتى الحروب» (ع ١٤٥)، «لقد تهت» (يا لائمي في الحب) (ل ٣٥) و «السكر شغلي» (ل ٣٤). وننظر في المثال التالي من قصيدة «يا حياتي»:

انظري لي واجعلي العطف يسل من نظراتِكْ
واغمزيني فلقد طال انتظاري غمزاتِكْ
وابسمي لي يا حياتي فالمنى من بسماتِكْ
ودعي صدي فما كالصد بالعشاق فاتِكْ
لا تناسيني فإني بالهوى من ذكرياتِكْ
افرضيني آدماً أخطأت لكني أتوبْ
قد تعذبت فأيان لفردوس أؤوبْ
أوترضين لقلبي يتقلى ويلوبْ؟

١. هذه القصيدة كالقصائد الثلاث المذكورة أعلاه لم تنشر في مجلة، في حين أن القصائد التي قالها عبد الرحيم من الاتجاه الأول قد نشرت في مجلة **الأمالي**.

---

٣٩ انظر تفصيل ذلك في بداية القصائد في نافع عبدالله (ع).

٤٠ انظر ذلك في قصيدة لقد تهت (يا لائمي في الحب) ع ٣٥، حيث يذكر اسم هذه الفتاة.

٤١ انظر جبرا ابراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة** ص ٤٣.

٢. مضمون هذه القصيدة يتلخص في طلبه العطف منها، فقد انتظر طويلاً هذا العطف والحنان. وهو يرى أن الأماني متعلقة ببسمتها. ثم يرجوها أن لا تهجره ولا تبتعد عنه، لأن ذلك يفتك به. ثم يؤكد في البيت الخامس أنه يعيش على ذكرى حبها ويعترف أنه يتعذب ويتألم فيرجوها أن تغفر له وترضى عنه وتعيده إلى فردوسها. وهذا المضمون يؤكد أن الروح الشامخة الأبية العنيفة تفتقد هنا. فلا هجر ولا غضب ولا قَسَم بالابتعاد والتكبر والنسيان الخ...

٣. الشكل في هذه القصيدة مثير للانتباه، فالقافية متغيرة والبحر قصير (مجزوء الرمل) وهو أمر لم نجده في القصائد الوطنية والقومية، كما أن هذا البحر لم يستعمله الشاعر في شعره الاجتماعي.

٤. اللغة في هذه القصيدة تقترب كثيراً من لغة الحياة اليومية والعامية باستعمال: «واغمزيني فلقد طال انتظاري غمزاتك»، وهو بيت يحمل أصداء عامية باستعمال كلمة «اغمزيني».

٥. ليس في القصيدة أي أثر كلاسيكي، فالصور ذات جدة حين يصور المنى التي ستنبثق من البسمة، وحين يذكر العطف الذي يسيل من النظرات.

وقبل أن نتعجل الأحكام ننظر مثالاً آخر من هذه القصائد، هي قصيدة «يا لائمي في الحب» (ل ٣٥). يهدي الشاعر حبيبته لعبة فيقول:

لعبة تُهدي للُعبَه من فتى يكتم حبَّه
أنت لو ترضين شيئاً غيرها أعطاكِ قلبَه
فاذكريه فهو قد أشـ ـغل في ذكراك لُبَّه

فما تحمل القصيدة السابقة تحمله هذه القصيدة شكلاً ومضموناً.

وهكذا، إذا قارنا الشاعر في هذه القصائد بتلك الأشعار الوطنية في اتجاهها الأول وبأشعار الخيانة والرفض لبدا لنا شاعراً مليئاً بالصراع: عنفاً وقوة، رقة وعذوبة. وهذا التمزق رافقه فيما بعد، ولم تعد الحبيبة هي السبب، ولم يعد يرجوها العطف أو يطلب الوصال، وتكون سنة ١٩٣٨ هي آخر سنة يقول فيها هذا النوع من القصائد. لقد أصبح المجتمع كله هو السبب، وتحوّل عبد الرحيم من إلقاء التبعة على الحبيبة إلى إسقاطه على المجتمع كله الذي لا يحترم الموازين. وكما بينا سابقاً، فقد التحم الشعر الاجتماعي، الذي قاله عبد الرحيم بعد ١٩٣٩، التحاماً كبيراً بذات الشاعر، وقلّما نجد قصيدة

اجتماعية لا يظهر فيها الشاعر شاكياً ظلم المجتمع له. وهذا يكوّن سبباً آخر في الاتجاه الرومانسي الذي بدأ ينحوه عبد الرحيم بعد ١٩٣٩.

وقصيدة «جفت على شفتي الأماني» (ل ٢٧) تمثّل هذا المسار الذي تحوّل اليه عبد الرحيم في الأشعار الذاتية (كتبت بين ١٩٤٤ - ١٩٤٦) وتؤكده، وهي تمتزج بالجماعة. وخلاصتها أنه يود أن ينسى كيانه بالشراب ويحلق في السماء و يفر من الزمان والمكان إلى كوكب بعيد عن هذه الأرض، فهو ليس من هذه الأرض الدنسة، لكنه يستدرك قائلاً إن الشراب الذي يطلبه هو من هذه الأرض ومن ترابها فلا يفيده في شيء، بل هو يدني الألم و يبدد الأحلام. ثم يتساءل عن وعاء الشراب الذي يريده: أيكون شفاه الحسان، أم قبة السماء، أم العيون الجميلة، أم النحور البيض، أم الورد بأكمامه؟ وأخيراً يطلب إلى الساقي أن يمده بالشراب، فهو يحل عقدة لسانه وسوف تشكو شفتاه إلى الكأس هذا الزمان الخائن. وسيشيع هذا الشراب في قلبه الفرح والرؤى الجميلة ويحل مكان الحزن والألم بعد أن جفت الأماني في قلبه:

جسمي وروحي في سعير سرمد يتحرقانِ
يُوحي إلي الكأس ما يوحي فعزِّزْني بشانِ
لتشيع في قلبي الحزين رؤى رجاها من زمانِ
أطفِئْ صدايَ فإنني جفَّتْ على شفتي الأماني

وأخيراً ندلل على هذا التمزق في وعي الشاعر باتجاه ثالث في الشعر الذاتي - وان كان الأفضل أن يفصل هذا الاتجاه فصلاً تاماً عن الاتجاه الذاتي - وهو ما نسميه هنا **قصائد الغزل**، وهذه القصائد تعود إلى الفترة الأولى لحياة الشاعر الفنية ٣٧ - ١٩٣٨، ونختار هنا قصيدتي «نجوى المحتضرة» (ل ٣٦) و «جيش الحبائب» (ب ٦٧). وهذا النوع يلتزم نظاماً كلاسيكياً صارماً، بخلاف الشعر الذاتي الذي عرضناه آنفاً. و يقيناً أن هذه القصائد كانت بتأثير ابراهيم طوقان، اذ كانت بينهما في هذه الفترة علاقة صداقة[٤٢]. فالقصيدة الأولى «نجوى المحتضرة» يتقمص فيها الشاعر شخصية ماري الصفوري حبيبة طوقان، فيقول على لسانها قصيدة تناجي فيها ابراهيم طوقان عند الموت. ولذلك فهذه القصيدة لا تعبر عن ذات الشاعر او وجدانه وانما هيَ تتشابه مع قصائد النظم

---

٤٢ تفاصيل هذه العلاقة انظرها في نافع عبدالله (ع) ص ٤١ - ٤٨.

الكلاسيكية، حيث تفتقر إلى أهم مقومات الحداثة والتجديد ألا وهي العاطفة أو المعاناة الذاتية.

أما قصيدة «جيش الحبائب» فنقف عليها بشيء من التفصيل:

حيّ الظباءَ البادياتِ كواكبا المورثاتِ العاشقين مصائبا
المحرقاتِ بنارهن قلوبنا والآخذاتِ من اللحاظ قواضبا
أقبلنَ أسراباً كأسراب المها متقسماتٍ للقتال كتائبا
أعددْنَ للحرب العوانِ ضفا ئر الشعر الجثيل لقيدنا وذوائبا
وتخِذْن في حرب الرجال سِلاحَهنَّ خدالجاً وروادفاً وحواجبا
الله أكبر قد قسمن صفوفهن طوالعاً وأواسطاً وجوانبا
ورسْمنَ خطة كرهن وما فطنّ لفرهنّ وما حذرْنَ عواقبا
رحماك يا جيش الحبائب قد رفعـ تُ الرايةَ البيضا وجئتك تائبا
لم تنظرِ العينان جنداً مثل جنـ دك من رأى جنداً مها وكواعبا
آواه لو لي مثل جيشك كنت أفـ تتحُ البلاد مشارقاً ومغاربا

خلاصة هذه القصيدة هي وصف لمجموعة من الفتيات والتشبب بهن وبجمالهن فيصفهن كالجيش الذي يقوم بالهجوم وسلاحه الجمال. ومن هنا، فالقصيدة ليست قصيدة حب في فتاة معينة، بل في التغزل في مجموعة من الفتيات.

تتشابه هذه القصيدة في كثير من أسلوبها ومضمونها مع قصيدة «ملائكة الرحمة» لابراهيم طوقان التي يشبه فيها الممرضات بالحمائم البيضاء. منها[٤٣]:

بيض الحمائم حسبهنّه أني أردد سجعَهنّه
في كل روض فوق دانية القطوف لهن أنّه
ويملن والأغصان ما خطر النسيم بروضهنّه
فإذا صلاهن الهجير هبَبْن نحو غديرهنّه
يهبطن بعد الحوم مثل الوحي لا تدري بِهنّه
فاذا وقعنَ على الغدير ترتبت أسرابُهنّه
صفين طول الضفتين تعرجا بوقوفهنّه

٤٣ **ديوان ابراهيم طوقان**، بيروت، د. ت، ص ١٣٩.

كل تقبّل رسمها بالماء ساعة شربتّه
المحسنات إلى المريض غدون أشباهاً لهُنَّه
الروض كالمستشفيات، دواؤها إيناسهنّه

١. الوزن واحد، لكنه في قصيدة طوقان أقصر (مجزوء الكامل)
٢. صورة الأسراب وانقسام الحمائم إلى صفين لها صدى في قصيدة عبد الرحيم في إقبال الفتيات أسراباً كاسراب المها متقسمات للقتال كتائب، طوالع وأواسط وجوانب.
٣. التركيب الذي تبتدىء به قصيدة طوقان «بيض الحمائم» يشبه التركيب «جيش الحبائب» لدى عبد الرحيم، مع ملاحظة الفرق بين كلمتي «بيض» و«جيش».
٤. التركيب «المحسنات الى المريض» يشبه التركيب «المحرقات بنارهن قلوبنا» في استعمال جمع المؤنث والاسم المجرور التالي. كما أن المعنى في بيت طوقان لا يتم إلاّ بالوصول إلى الفعل: غدون مثلما أن المعنى في بيت عبد الرحيم لايتم في التركيب المذكور إلاّ بالوصول إلى الفعل: أقبلن. ويمكن الاستمرار في المقارنة ولكن نتوقف لننتقل إلى نقطة أخرى.

تلتزم قصيدة عبد الرحيم نظاماً كلاسيكياً نموذجياً في استعمال الصور والتراكيب القديمة، منها تشبيه الفتيات بالظباء والكواكب وأسراب المها، ومن التراكيب والكلمات القديمة استعمال: القواضب، الشعر الجثيل، الحرب العوان ألخ....

وأخيراً وليس آخرا، هذه القصيدة هي من قصائد المعارضة التي كتبها عبد الرحيم يعارض فيها قصيدة للمتنبي يقول فيها[٤٤]:

بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلاببا
المنبهات عقولنا وقلوبنا وجنابهن الناهبات الناهبا
الناعمات القاتلات المحييا تِ المبديات من الدلال غرائبا

ويكون من نافلة القول أن نقارن بين القصيدتين، حيث يبدو التشابه كبيراً بينهما.

وهكذا، فعبد الرحيم في هذا النوع من القصائد هو شاعر كلاسيكي بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى: في لغته وأسلوبه، في عدم تعبيره عن ذاته، في معارضته وتقليده لشعراء آخرين، سواء كان ذلك تقليداً واعياً للمتنبي أو تأثراً بابراهيم طوقان. وهذه النتيجة تؤكد ثانية التأرجح لدى هذا الشاعر والتمزق الفني الذي عاناه.

٤٤ **ديوان المتنبي**، ص ٢٢.

أدوات شعرية: نحو التجديد والحداثة

ان الأداة الشعرية لدى عبد الرحيم تشير إلى تطور ونضوج منذ بداية حياته الفنية، لكن الفترة والقيم الفنية التي حملتها حالت دون تطور هذه الأداة تطوراً كافياً. وسبب آخر هو عمره القصير الذي لا يدع للباحث مجالاً لاستخلاص نتائج بعيدة المدى. أولى الأدوات التي استغلها عبد الرحيم وتدل على ميل إلى التجديد هي **السخرية.** لقد حاول شاعرنا أن يبث سخريته مقلداً بذلك ابراهيم طوقان الذي طبع الكثير من شعره بهذا الطابع، وان اختلف كثيراً عنه. وقد أظهر عبد الرحيم إعجابه بهذه الأداة الشعرية في **معرض حديثه عن ابراهيم طوقان وشعره مدافعاً عنه ومثنياً عليه. وفي مقاله النقدي** المذكور اعلاه يناقش البيتين التاليين لابراهيم طوقان و يرد على مصطفى الدباغ الذي يرى في كلمة «أفضالكم» مدلولاً عامياً يبعدها عن الشعر:

عرف الناس والمنابر والأقلام أفضالكم فهاتوا سواها
كان أولى لكم لو أن مع القول فعالاً محمودة عقباها

يقول عبد الرحيم:

«ان الشاعر ابراهيم حينما قال هذا كان يتألم لحالة ناس يحبون الظهور ولو على جثث الناس و يتذرعون لذلك بالمنابر والأقلام... آلمه ذلك فقال يخاطبهم بقصيدة منها هذان البيتان... وإني لأجد أن أجمل ما في البيت الأول كلمة «أفضالكم»، هذه الكلمة التي في محلها ولا يمكنك ولا يمكن أي انسان أن يأتي بغيرها في محلها. فهي تحمل معنى السخرية.» (ع ١٦٤)

إن عبد الرحيم في هذا النقاش يثير قضية هامة تتلخص في أمرين اثنين:

١. السخرية التي تنطبع بها القصيدة إثر استعمال كلمة «أفضالكم» التي تحمل معنى عكسياً، فالأفضال هنا هي السيئات، وليست أموراً مفضلة، كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى.
٢. إن استعمال العامية التي يهاجمها مصطفى الدباغ يقبله عبد الرحيم، بل يرى أن كلمة «أفضالكم»، التي تحمل مدلولاً عامياً، لا يمكن الاستغناء عنها، فبواسطة هذا التلاعب في المدلول الفصيح والعامي استطاع الشاعر أن يضفي طابعاً ساخراً على القصيدة.

الامر الأول استغله عبد الرحيم في شعره ليخادع القارىء و يفاجئه في مضمون القصيدة، فلديه قصائد تكون ذات **مبنى مقلوب**[٤٥]، وهذا المبنى عندما يتضح في النهاية يفاجيء القارىء فتنقلب الكلمات لتحمل مدلولات أخرى عكس ما يتبادر للذهن من القراءة الأولى. قصيدة «إلى كل متهاود» هي قصيدة منقلبة. نقرأ:

يا من توله بالحبيب هناك قد رجع الحبيب
لقد انتظرت إيابه شوقاً فها هو ذا يؤوب
في جيبه لُعب الهوى يلهو بها الصب اللعوب
لك في حقيبته نصيب فاخر ....

(ل ٣٨)

القصيدة هي في نداء الذي تعلق بالحبيب، فالحبيب قد عاد، ذاك الذي انتظرته طويلاً شوقاً اليه، عاد يحمل في جيوبه هدايا الحب اليك يتسلى بها هذا المحب المدلل، وهذه الهدايا فاخرة وقيّمة. فالقصيدة كما تبدو من خلاصتها قصيدة شوق وحب، يوجهها الشاعر إلى ذلك الذي ينتظر حبيبه. ولكن البيت الأخير كنّا قد حذفنا منه التعبير «بئس النصيب»:

لك في حقيبته نصيب فاخر بئس النصيب

وهذا التعبير يقلب القصيدة رأساً على عقب، فلماذا يذكر الشاعر أن هذه الهدية هي هدية سيئة و يذمها؟ أهي هدية غير قيّمة، أو غير معبّرة؟ ألا تدل على الحب والشوق؟ أتكون هذه الهدية شيئاً يضر الحبيب؟ تلك هي الحقيقة التي أرادها الشاعر.. فهذا الحبيب هو المندوب السامي على فلسطين آرثر واكلهوب، وعودته كانت سنة ١٩٣٦ ومعه مشروع المجلس التشريعي الذي رفضه العرب. و يكون عندئذ مفهوم القصيدة مفهوماً وطنياً وليس مفهوماً ذاتياً، وتتحول القصيدة من قصيدة حب وشوق إلى قصيدة وطن ورفض، والهدية التي حسبناها في البداية هدية حب نجدها المشروع الذي حمله المندوب في حقيبته ليقدمه إلى العرب دلالة على السعي في مصلحتهم، ولكنه، كما يرى الشاعر، في حقيقة الأمر، مشروع مُغلّف باطنه مغاير لظاهره، ولذلك وصف هذا المندوب باللعوب، لا لأنه مُدلّل، بل لأنه يحمل مشروعاً مُغلّفاً.

---

٤٥ انظر: מנחם פרי, وتعريف القصيدة المنقلبة في كتابه המבנה הסמאנטי של שירי ביאליק, תרומתה להיאוריה של פיתוח משמעויות ברצף הטקסט הספרותי, ת"א 1977, עמ' 57

ورغم أن التحليل يكشف عن مبنى محكم، فان هناك بعض العناصر التي تضر بهذا البناء وتجعل القارىء لا ينخدع تماماً بهذه القصيدة. أول هذه العناصر: عنوان القصيدة الذي يثير الشك، فـ «إلى كل متهاود» توجهُ إلى من يقبل بالحلول سريعاً و يساوم على وطنه، وهذه الدلالة غالبة على الدلالة التي تعني المتساهل في الحب، مثلاً. وهكذا فإن القارىء يُحَذّر من بداية القصيدة، وهذا التحذير ليس في صالح المبنى. أما العنصر الثاني فهو كلمتا «الصب اللعوب» اللتان توجّهان القارىء إلى توقّع أمر سيحدث، وهذا التوقع يضر بالمفاجأة التي يريدها الشاعر.

ويجدر أن نذكر هنا أن إبراهيم طوقان قد استغل مبنى القصيدة المنقلبة بشكل مغاير لما لدى عبد الرحيم، وقد تحوّل هذا الأسلوب في شعر طوقان إلى مميز بارز في كثير من قصائده ونكتفي هنا بالمثال التالي من قصيدة «أنتم»:[٤٦]

أنتم (المخلصون) للوطنيّة أنتم الحاملون عبء القضيّة
أنتم العاملون من غير قول بارك الله في الزنود القوية
(وبيان) منكم يعادل جيشاً بمعدات زحفه الحربية
(واجتماع) منك يرد علينا غابر المجد من فتوح أمية
وخلاص البلاد صار على الأ بواب وجاءت أعياده الوردية
ما جحدنا (أفضالكم) غير أنّا لم تزل في نفوسنا أمنية
في يدينا بقية من بلاد فاستريحوا كي لا تطير البقية

القصيدة كلها، عدا البيت الأخير، مدح لهؤلاء الزعماء الذي أخلصوا في العمل وعملوا من غير قول وسهروا واجتمعوا وأصدروا البيانات فحققوا النصر للقضية. لكن الشاعر يطلب منهم طلباً أخيراً وهو أن يتنحوا و يستريحوا، ليس لأنهم تعبوا وأجهدوا أنفسهم في العمل فحقت لهم الراحة، بل لأنّ ما عملوه هو الذي ضيّع القضية. لذلك يطلب منهم التنحّي لكي لا تذهب البقية الباقية منها.

لكنّ ما يعكر كون القصيدة منقلبة تماماً و يبدد عنصر المفاجأة هي الأقواس التي تضم بعض الكلمات، وعندئذ، فإن هذه الأقواس تجعل القارىء يحتسب أمرها و يفكّر في معنى مخالف، و (المخلصون) و (افضالكم) و(اجتماع) و(بيان) تحمل هنا معنى آخر يتوقعه القارىء وهو المعنى المعاكس.

---

٤٦ **ديوان ابراهيم طوقان**، ص ٨٠.

ونعود إلى قصيدة عبد الرحيم وإلى ما قاله عن طوقان في استعماله للعامية التي تضفي الطابع الساخر على القصيدة. كيف تحقق ذلك في قصيدة عبد الرحيم «إلى كل متهاود»؟ وبصورة أوسع: **كيف عملت البساطة في التعبير عملها في هذه القصيدة؟** نظرة إلى شكل القصيدة تظهر خصائص لا وجود لها في معظم أشعار عبد الرحيم الوطنية والقومية التي تقع ضمنها هذه القصيدة.

أولاً:

الوزن القصير الذي نعهده في القصائد الذاتية، التي سبق الإشارة اليها، نعثر به في هذه القصيدة.

ثانياً:

استعمال التعابير البسيطة اليومية التي تخرج بالقصيدة عن كلاسيكيتها المعهودة في الشعر الوطني إلى حداثتها والتزامها بأساليب التعبير الذاتي، كقوله: «في جيبه لعب الهوى» أو «لك في حقيبته نصيب فاخر». فكلمتا «جيب» و «حقيبة» بالذات كلمتان للاستعمال اليومي.

ثالثاً:

استعمال تعابير وألفاظ خاصة بقصائد الحب كقوله: «الصب اللعوب»، «تولّه بالحبيب»، «انتظرت إيابه شوقاً»، «رجع الحبيب» الخ...

لِمَ هذا التحول في القاموس الشعري (poetic diction) في هذه القصيدة بالذات؟ ويمكن أن يُطرح فرضان متخالفان في هذا الموضوع:

١. إن استعمال البحر القصير والتعابير البسيطة اليومية والتعابير الخاصة بالحب في هذه القصيدة يدل على عدم تمكن الشاعر من أداته الشعريه وعدم ملاءمته بين الشكل والمضمون في شعره. إن هذا الفرض قد يكون مقبولاً، بل مقبولاً جداً، بمفاهيم تلك الفترة التي رأت في استعمال هذه الأساليب خروجاً على المألوف وضعفاً وركاكة. وفي قول مصطفى الدباغ ما يثبت ذلك.
٢. أما الفرض الذي تقبله هذه الدراسة فهو أن هذه الذاتية والبساطة في التعبير هي بنية لازمة توظّف هذه العناصر لخدمة الجو الساخر الذي يطغى على هذه القصيدة. فتعابير الحب والتعابير اليومية والبحر القصير كل ذلك يوحي بأن هذه القصيدة هي قصيدة حب، وهي ليست كذلك، وعندئذ فالقصيدة، في حقيقة الأمر، ذات

تركيب مُعقّد، وهي قصيدة منقلبة مرتين لا مرة واحدة. ونبّين هذه البنية بالتخطيط التالي:

قراءة اولى: بحر قصير وتعابير بسيطة وتعابير حب ← استقبال الحبيب ← هدية الحبيب ← هدية قيمة ← ليست قيمة ← لماذا ← لا جواب ← انغلاق ← قصيدة حب؟

قراءة ثانية: بحر قصير وتعابير حب خادعة ← استقبال المندوب ← مشروع المجلس التشريعي ← مشروع قيّم ← غير قيّم ← لماذا ← لانه ضد مصلحة الامة ← انفتاح ← قصيدة وطنية.

ايضاح:

القراءة الأولى للقصيدة ببحرها القصير وتعابيرها البسيطة وتعابير الحب تكشف عن استقبال الحبيب الذي يحمل هدية قيّمة، ثم ينكشف أن هذه الهدية ليست قيّمة. وعندما يُسأل عن السبب: لماذا هي غير قيمة؟ ستنغلق مفاتيح القصيدة أمامنا وتتحول إلى قصيدة حب منغلقة وغير مفهومة. ثم تأتي القراءة الثانية، التي لا تقرأ القصيدة من الداخل فحسب، بل تستعين بوسائل خارجة عنها وهي مناسبة القصيدة. وعندئذ يكون البحر القصير وتعابيرها البسيطة وتعابير الحب فيها هي وسائل خادعة و يكون الحبيب هو المندوب وهديته هي مشروع المجلس التشريعي الذي يعتبر قيماً، ثم ينكشف أنه ليس قيماً. وعندما يُسأل عن السبب: لماذا؟ يكون الجواب: لأنه ضد مصلحة الأمة، وعندئذ تنفتح القصيدة وتفهم على أنها قصيدة وطنية ساخرة[٤٧].

ولا بّد من التأكيد هنا أن ظاهرة السخرية في شعر عبد الرحيم قد استمرت بأساليب أكثر جُرأة وخاصة في استعمال **اللغة العامية**. و يظهر ذلك في قصيدة «عيد الجامعة العربية» (ل ٢٥) التي نظمت سنة ١٩٤٦. ولعل الفترة التي مرت بين نظم القصيدتين ـ عشر سنوات ـ هو سبب هام في استعمال العامية في هذه القصيدة. يقول:

حفي اللسان وجفّتِ الأقلامُ والحال حال والكلام كلامُ

---

٤٧ في الكشف عن علاقات ضدية في القصيدة العربية كما جلت هذه القصيدة عن علاقات متخالفة في القراءة الأولى والثانية، انظر تحليلاً بنيوياً وتصوراً نظرياً لهذا المنهج في كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر**، بيروت، ١٩٧٩، وبالذات ص ٢٥٧.

في هذا البيت يتحدث عن الاستعمار وأساليبه، وكيف أن النداء المتكرر والمطالبة المستمرة بالحقوق قد أتعبت اللسان وجفت الأقلام، ولكن الحال بقيت كما هي والكلام لم يزد عن كونه كلاماً. والملاحظ أن الشاعر قد استعمل استعارة عامية في قوله «حفي اللسان»، والفعل «حفي» في العامية يستعمل استعمالاً حقيقياً مع السكين أو أي شيء حاد، فنقول «حفي السكين» حين يُفلّ و يتلف من كثرة الاستعمال. و يستعمل مجازاً للسان بمعنى: أكثر من القول والتكرار. أما المبنى في «الحال حال» و «الكلام كلام» فهو عامي لا وجود له في الفصحى بهذه الدلالة: الحال كما هي والكلام كما هو.

وها هي العامية توظّف ثانية لتجعل المضمون ساخراً في البيت:

ظلنا نقول حبائب ضرباتهم مقبولة ما إن لها إيلامُ

والمعنى أن العرب قد استهانوا بضربات العدو وعدّوها ضرب صديق فقبلوها واستحسنوها. و يتضمن التعبير «حبائب ضرباتهم مقبولة» صدى عامياً، إذ أنه ترجمة للتعبير العامي: «ضرب الحبيب زبيب»، أي لا ألم فيه.

و يتأكد هذا التهكم رسوخاً حين نراه يتابع في القصيدة فيقول:

خرجوا لنا بالسحب من أقسامنا يا ويلنا إن الهوى أقسام

والمعنى أن الاستعمار قد أخذ أرزاقنا وما قسم لنا. وقد استعمل التعبير «خرجوا لنا بالسحب» الذي هو ترجمة للتعبير العامي: «طلعوا لنا بالسحب» الذي يعني تربصوا بنا وابتزونا. كما أن التركيب «إن الهوى أقسام» هو تركيب منقلب يعني العكس، فالحب هو الكراهية.

لم ترتبط العامية بالشعر الوطني، كما يتبادر إلى الذهن، من الأمثلة المطروحة في السطور السابقة، بل للعامية استعمال آخر هو إضفاؤه **طابع البساطة والعفوية**، كما في المثال التالي من قصيدة «تبسم» (ل ٢٣) الحاملة أبعاداً اجتماعية:

إنْ تجِدْ باب الأماني مغلقاً لا تكشّرْ أو تلُمْ من سَكّرَه
إنّ بوّاب الأماني فرِح يبغض اليأس ويخشى الكشره
فتبسم يا عزيزي
إن للعيش طريقين هما الجدّ في ضحك وجد في بكاءْ
لا تقل أجبرت في شرهما فلك الخيرة فاخترْ ما تشاءْ

ثم مـاسـاءك مـن هـذي الـدّنى ما الذي ردّ لك الطرف كـلـيـلا
إن دنـيـاك التي تـصـنـعـهـا فـسّـر الأشـيـاء تـفـسـيراً جـمـيـلا
وتبسّم يا عزيزي

ولعله من المفيد التوقف عند هذه الأبيات لنرى كيف تأتي اللغة العامية مع عناصر أخرى لتلتحم بالفكرة التي توصلها القصيدة. القصيدة تنادي الذي يصطدم بالفشل ووعورة الطريق حين يريد تحقيق الأماني، فيطلب إليه الشاعر أن لا يغضب أو يلوم من أغلق باب الأماني في وجهه، ثم يشبّه الأماني بالميدان أو ما شابهه، ويحرس هذا الميدان بواب يسمح بالدخول للمَرِحين أمثاله، وهو يكره من يبدو عليه اليأس ومن يقطّب حزناً مثلما يخاف العبوس فلا يفتح الباب للعابس. اذن، خلاصة الفكرة التي تطرحها القصيدة هي دعوة الشاعرِ اليائسَ أن يأخذ الأمور ببساطة وألاّ يعقدها ولا يكون جاداً ومتزمتاً، بل يفسرها تفسيراً جميلا وعفوياً ناظراً إلى الأشياء نظرة تفاؤل أساسها المرح والغبطة.

كيف يحمل الشكل تأكيداً لفكرة البساطة؟

١. استعمال الكلمتين: تكشّر، سكّر. هاتان الكلمتان تستعملان في العامية أكثر من استعمالهما بالفصحى، فهما تثيران أجواء عامية. الكلمتان الموازيتان لهما في الفصحى هما: تعبس، أغلق.

٢. القافية المقيدة في معظم أبيات القصيدة تقترب بها من البساطة وتجعل الكلمتين في البيتين الأولين بالذات ـ وهما بصفتها لازمة القصيدة يتكرران دائماً، لذلك يفرضان جوهما على القصيدة ـ «سكّرة»، «الكشرة» تتلاءمان في اللفظ تلاؤماً تاماً مع لفظهما في العامية.

٣. إن التسكين ليس في القافية فحسب، بل نجده في كلمات كثيرة في البيتين الأولين. وهذا التسكين، كما ذكر أعلاه، يقرّب بين لفظ الكلمات في العامية والفصحى. كما أن الكلمات التي لا تظهر عليها حركات الإعراب تعمل بنفس الاتجاه. وفي البيتين أعلاه، الكلمات التي لا تتغير عند الوقوف هي: الأماني، لا تكشّر أو تَلُمْ من سكّره، بوّاب الأماني، ويخشى الكشرة، فتبسّمْ يا عزيزي.

٤. من بين الكلمات أعلاه كلمة «بوّاب» مثيرة للاهتمام : فهي، في المفهوم الرومانسي، كلمة ليست في القاموس الشعري لأنها تحمل أبعاداً شعبية من الحياة اليومية. وهي من جهة أخرى كلمة مقبولة، بالمفهوم الحديث، على القاموس الشعري.

هكذا تعمل هذه العناصر الشكلية كلها لتفيد المضمون وتحمّله البساطة التي تنادي بها القصيدة ويحاول الشاعر إيصالها إلى القارىء.

ومع ذلك، فلا بدّ من الإشارة إلى حقيقة هامة، وهي أن عبد الرحيم لم يكثر من استعمال العامية في شعره وتحفّظ كثيراً في ذلك. وإذا كانت قصيدة «عيد الجامعة العربية» قد استعملت فيها العامية بجرأة بارزة بالمقارنة مع القصائد الأخرى، فإن ذلك يثبت أن الأداة الشعرية لدى عبد الرحيم قد كانت تتطور مع الزمن تطوراً يجب الإشارة إليه. لكنّ موت الشاعر بعد قول هذه القصيدة بسنتين لا يدع لنا تكملة المسيرة في هذا التطور. إن قلة العامية، تؤكد من جهة ثانية، تناقض المفاهيم وتصارعها في الفترة التي عاشها الشاعر، وقد تجلى هذا التناقض في شعر عبد الرحيم في اختلاف الأسلوب في المواضيع التي عالجها. فالتمزق في قصائد الحب والغزل التي انتهج فيها أسلوبين متطرفين: أحدهما كلاسيكي والآخر مبتكر، ذاتي وأصيل، أحد أسبابه هو استجابة الشاعر لتناقض المفاهيم في تلك الفترة.

إن تناقض المفاهيم يولّد لدى عبد الرحيم مزاوجة في الأداة الشعرية، مزاوجة تثمر بذوراً تجديدية بجانب أشكال التعبير الكلاسيكي. فهذا هو **الشعر «القصصي»** يشق طريقه بصورة أولية بين مظاهر القصيدة الكلاسية. ولعله من المبالغ فيه أن نحّمل هذا الشعر مصطلحاً كهذا، فهو يخلو من الحبكة المحكمة وتطوير الحدث والشخصيات الخ.. لكنه يتمتع بصفة التسلسل والترابط بين الأبيات الذي تفتقده القصيدة الكلاسية.

وقصيدة «مخلوقة أنت» (ل ٤٣) تمثل هذه المزاوجة خير تمثيل. القصيدة عبارة عن حوار بينه وبين محبوبته التي تدّعي أنه معذب بحبها، لكنه يحاول أن يكتم هذا الحب. أما هو فيؤكد لها أنه سينساها ويبحث عن أخرى، فمثلها كثيرات:

خـالـتـنـيـيَ الـمـيّـتَ مـن صدها ... والـعـائـشَ الدهرَ مُعَنًّى عليلْ
قـالـت: قـتـيـل أنـت قـلـت اعـلـمي ... أن قـد صـحـا الـسـاهي وعاد القتيلْ
مِـلـتِ إلى غـيـري وإني امـرؤ ... إن مـالـت الـروح فـعنها أميلْ
قـالـت فـسـحـري لم يـزل فـاعـلا ... قـلـت فـهـاتي لي عـلـيـه دليلْ
مخـلـوقـة أنـت فـلا تـكـبـري ... مـثـلـك بين الـنـاس ألـف مـثـيلْ

إن كون الحبكة القصصية في القصيدة أعلاه ضعيفة لا ينفي عنها خاصيّة القصة، لكنه يحمل في طياته مخلّفات القصيدة الكلاسية. والقصيدة تكمن فيها ظاهرتان كلاسيكيتان تستحقان الإشارة وهما **وحدة البيت والنهاية الحكمية**[٤٨]:

١. ليس غريباً أن نعثر على ظاهرة وحدة البيت لدى عبد الرحيم الذي يمثّل، كما أشرنا سابقاً، ظواهر امتزاج بين الكلاسية والتجديد، و يتمثل هذا الامتزاج في البيت الأخير:

مخلوقة انت فلا تكبري مثلك بين الناس ألف مثيل

فهذا البيت يمكن انتزاعه من مكانه ونقله إلى أي مكان آخر، لأنه لا يرتبط بالأبيات المتسلسلة التي تسبقه. والأمثلة على هذه الظاهرة في شعر عبد الرحيم كثيرة.

٢. البيت الأخير هو «**بيت القصيد**» في العرف الكلاسي، فهو خلاصة القصيدة ومغزاها ونهايتها. وقد وضع الشاعر فيه قوته، حسب مفهومه. وعنوان القصيدة «مخلوقة أنت» يؤكد هذا المفهوم، إذ أنه مستمد من هذا البيت.

إن بيت القصيد يأخذ طابعاً آخر في شعر عبد الرحيم غير القصصي، وهو مخالف ومشابه لما ذكرنا أعلاه. هذا الطابع هو إقفال القصيدة ببيت مكرر، وعادة ما يكون هذا البيت يمثّل أهمية معينة، كما في المثالين التاليين اللذين انتزعا من قصائد غير قصصية:

١. قصيدة «نجم السعود» (ل ٤١):

البيت الأول:

نجم السعود وفي جبينك مطلعُه أنّى توجه ركب عزك يتبعُه

البيت الأخير:

سر يا أمير ورافقتك عناية نجم السعود وفي جبينك مطلعُه

---

٤٨ انظر تحليلا لقصيدتي المتنبي والشابي والإشارة إلى النمو العضوي والتفكك لدى احسان عباس، **فن الشعر**، بيروت، ط ٣، د. ت، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٩. كما أشار إلى ذلك التفكك محمد مندور في مقالته عن شوقي في كتاب **أعلام الشعر العربي الحديث**، بيروت، ط ١، ١٩٧٠، تقديم ايليا حاوي، ص ٧٧ أنظر كذلك

S. Moreh, "the Neo Classical Qasīda, Modern Poets and Critics" in: *Arabic Peotry: theory and Development,* ed. G.E. von Grunebaum, Weisbaden, 1973, pp. 155 — 179.

قصيدة «جفت على شفتي الأماني» (ل ٢٧):

البيت الأول:

دع عنك رائعة الأغاني جفت على شفتي الأماني

البيت الأخير:

أطفىء صداي فإنني جفت على شفتي الأماني

أهمية هذه الأبيات المكررة تكمن:

١. في قوتها وجمالها، فبالإضافة إلى تكرارها فقد كانت عنواناً للقصيدتين، كما نلاحظ. أما جمالها وقوتها ففي **الاستعارات الجديدة** التي تتضمنها هذه الأبيات. ففي المثال الأول يقول الشاعر إن نجم السعادة والتوفيق يظهر في جبين الأمير. وقد وُفّق الشاعر في التلاعب في كلمة «السعود» التي تضم كذلك اسم الأمير سعود. أما في المثال الثاني فاستعارة جفاف الأماني على الشفتين لا شك جديدة وأصيلة. وقد أراد الشاعر تأكيد ذلك الجمال بالتكرار. ولا يفوتنا التذكير أن التكرار هنا يختلف عن بيت القصيد في جوهره، ففي حين أن الأول يحمل أبعاداً حديثة وقديمة فإن بيت القصيد يحمل بمفهومه الحكمي بعداً قديماً فقط.

٢. في إعلامها بانتهاء القصيدة. فتكرار البيت يعني للقارىء أو المستمع - وهو الأهم - أن القصيدة قد انتهت. ان التكرار لا وجود له في الشعر القصصي الذي تتسلل أبياته حسب حكاية معينة، وتكون نهاية الحكاية هي نهاية القصيدة، ثم يأتي البيت الأخير - بيت القصيد - الذي يكون منزوعاً ومنفصلا عن الحكاية ليلخص القصيدة. وكأن أسلوب التكرار هو تعويض عن انفصال الأبيات بعضها عن بعض، إذ أن كل بيت تقريباً يحمل فكرة جديدة أو معنى جديداً فكيف يقتنع أو يعلم القارىء أن القصيدة قد أنتهت، أو أن الشاعر قد وصل إلى نهاية الأبيات التي لا تضم حبكة معينة أو تسلسلاً ما؟ الطريقة التي استغلها عبد الرحيم هي التكرار. ويجدر مراجعة قصيدة «خذلان» (ص ١٤٤ أعلاه) التي هي عبارة عن خواطر متفرقة، ثم يقفل الشاعر هذه الخواطر بتكرار البيت: «غنّي يا طيور....» [كذا].

هكذا تمتزج هذه الظاهرة بقدمها وجدتها لتكون أداة استغلها عبد الرحيم في الكثير من أشعاره. وما هذه الأداة إلاّ إثبات آخر أن التناقض والتمزق يكوّنان ظاهرة تركت أثرها في شعر عبد الرحيم محمود.

خاتمة

عبد الرحيم محمود مثال جيد للشاعر الذي تترك عليه بصمات العصر آثارها، وتؤدي هذه البصمات دورها في المضمون الذي يتفاعل مع الشكل فيحمل دلالة هذا التأثير: تمزق سياسي وتمزق اجتماعي وتمزق فني، كل ذلك يترك مخلفاته على شعر عبد الرحيم شكلاً ومضموناً.

المفهوم الوطني لديه يأخذ مساراً تراثياً كأغراض الشعر القديم في المدح والفخر والرثاء والهجاء: مدحاً للزعامات الوطنية وفهماً فردياً للقضية بتمجيد ذاته وتغنياً بأيام العرب والإسلام ورثاء الأبطال والشهداء وهجاء الزعامات التي رأى فيها بيع القضية للاستعمار. ولكن الحقيقة الخالصة التي تبزغ من بين طيات هذه الأغراض التقليدية أن القضية التي تعالج هي قضية جديدة ويجب أن تعالج كقضية جماعية ، فلا فخر ولا مدح ولا رثاء ولا هجاء مباشرة. وهكذا تلبس هذه الأغراض ثوباً جديداً لتتلاءم مع المفاهيم الجديدة للوطنية والقومية والاستقلال.

ومن الدعوة إلى الثورة على المفاهيم الاجتماعية السائدة والاستغلال البشع للفرد وامكانياته، تتحول هذه الصرخات إلى أنين وشكوى وتقوقع في الذات. ومن تشوش المفاهيم الاجتماعية الجديدة لحقوق الفئات المسحوقة في المساواة والعدالة الاجتماعية إلى يأس يأخذ طريقه في الدعوة إلى الخلاص والانفراد والعزلة من المجتمع.

ثم يعيب الشاعر على نفسه أن يظهر يائساً أو خاضعاً أو شاكياً، فلا تظهر هذه الأشعار الذاتية ولا تنشر، بل ينشر أشعاراً رافضة تعزز القسوة والقوة اللتين تفتخر بهما الفترة، فيرى الحبيبة خائنة ترجوه وهو يرفض وتدعوه وهو لا يلين ـ وسواء كانت هذه قصة حقيقية أو خيالية فلا يغير ذلك في التمزق الذي يعانيه شعر الحب شيئاً ـ، ثم تترك الفترة آثارها على اللغة فلا ينشر الأشعار التي تظهر فيها اللغة قريبة من العامية، بل تكون قصائده في هذا المضمار تظهر على الملأ وهي إما تلتزم نظاماً تقليدياً أو تحمل مضموناً رافضاً.

وعبد الرحيم محمود مثال جيد لالتحام الشكل بالمضمون. وهذا لا ينفي أبداً أن هذا الالتحام هو بتأثير العصر، فالمضامين التقليدية في الشعر الوطني والاجتماعي والذاتي تتبنى شكلاً قديماً يتلاءم معها تلاؤماً تاماً. وما روح المتنبي ولغته والمباشرة والخطابية والصور القديمة والاقتباس المباشر... الخ في الشعر الوطني إلاّ تعبيرٌ عن هذه المشاكلة وتأكيد للمنبرية التي حملتها القصيدة لدى عبد الرحيم مثلما حملت القصيدة القديمة حماساً ومنبرية. وما الشكل القديم في قصائد الثورة الاجتماعية إلاّ التحام مع مضمونها الثائر الذي يشاكل مضمون القصائد الوطنية، والتي هي بدورها ذات أبعاد قديمة.

أما الشكوى واليأس من المجتمع القاسي على مصير الأشقياء واليأس على المستوى الفردي فيتخذ شكلا رومانسياً يتلاءم مع روح الفترة كما يتلاءم مع طبيعة المضمون في أشعار الحب الذاتية التي تفوح منها الدماثة والرقة والشعبية والبساطة. وتتفاعل هذه كلها مع اللغة البسيطة القريبة من اللغة العامية ولغة الحياة اليومية.

ان اللغة العامية أو البسيطة، التي أعجب بها الشاعر ورأها تؤدي دوراً هاماً في إعطاء الشعر أبعاداً ساخرة، هذه اللغة ظهرت بوضوح في أشعاره الأخيرة، أما أصداؤها في أشعاره الأولى فخالطتها وسائل مضللة: أولاها، كما ذكرنا، عدم نشرها، وثانيتها المبنى المقلوب للقصيدة الذي استغله الشاعر فحمل دلالة التمزق والتناقض، تناقض العصر الذي ينعكس على القصيدة فيناقضها شكلاً ومضموناً.

وما وجود النهاية الحكمية في الشعر «القصصي» الحواري إلا بصمة أخرى من بصمات هذا التناقض: أسلوب قديم وأسلوب حديث. كما أن بيت القصيد - الذي هو شكل قديم - يأخذ دلالة جديدة في تركيزه على استعارات حديثة، وفي تعويضه عن التفكك الذي يصيب جسم القصيدة بسبب وحدة البيت، إذ يربط تكرار بيت القصيد بين بداية القصيدة ونهايتها ويجمّع أشتاتها.

ثبت بالمراجع

كمال أبو ديب: **جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر**، بيروت، ١٩٧٩.

أدونيس: **زمن الشعر**، بيروت، ١٩٧٢.

مجلة **الأديب** البيروتية: شباط، ١٩٥٢.

صالح الاشتر: **في شعر النكبة**، دمشق، ١٩٦٠.

ابراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، مصر، ط ٣، ١٩٦٥.

جبرا ابراهيم جبرا: **الرحلة الثامنة**، بيروت، ١٩٦٧.

الجليل: نشرة لمرة واحدة، إصدار رابطة الجامعيين في الناصرة، أيار ١٩٧٧.

ادهم ال الجندي **أعلام الأدب والفن**، ج ١، دمشق، ١٩٥٤.

ايليا حاوي (تقديم): **أعلام الشعر العربي الحديث**، بيروت، ط ١، ١٩٧٠.

صحيفة **الدستور** الاردنية ١٩٧٨/٨/٢٥.

خالدة سعيد: **حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث**، بيروت، ١٩٧٩.

كامل السوافيري: **الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين**، مصر، ١٩٦٣.

ابراهيم طوقان: **ديوان ابراهيم طوقان**، بيروت، د. ت.

احسان عباس: **فن الشعر**، بيروت، ط ٣، د. ت.

محمد فؤاد عبد الباقي: **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**، طبعة مصورة عن دار الكتب.

ابراهيم عبد الستار: **شعراء فلسطين العربية في ثورتها القومية**، حيفا، د. ت.

نافع عبدالله: **الشاعر عبد الرحيم محمود، حياته وشعره**، رسالة جامعية مقدمة لجامعة القديس يوسف، بيروت ١٩٧٨ (مخطوطة رمزها في البحث: ع).

برهان الدين العبوشي: **ديوان جبل النار**، بغداد، ١٩٥٦.

محمود غنايم: **بين الالتزام والرفض، دراسة في شعر عبد الرحيم محمود**، القدس، ١٩٨٠.

ف. ا. ماثيسن: **ت. س. اليوت، الشاعر الناقد**، ترجمة احسان عباس، بيروت، ١٩٦٥.

المتنبي: **ديوان المتنبي**، دار إحياء التراث، بيروت، د. ت.

محاضرات الموسم الثقافي، ج ٢٥، وزارة الثقافة والإرشاد القومي السورية، ١٩٦١ - ١٩٦٢.

عبد الرحيم محمود: **ديوان عبد الرحيم محمود**، عمان، ١٩٥٨ (رمزه في البحث: ل).

عبد الرحيم محمود: **ديوان عبد الرحيم محمود**، بيروت، ١٩٧٤.

عبد الرحيم محمود: **روحي على راحتي، ديوان عبد الرحيم محمود**، تحقيق حنا أبو حنا، الطيبة، ١٩٨٥.

أنيس المقدسي: **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، بيروت، ط ٤، ١٩٦٧.

مكتبة بلدية نابلس (اعداد): **الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود**، نابلس، ١٩٧٥ (رمزه في البحث: ب).

مناهل الأدب العربي **بشار بن برد**، رقم ٤٧، بيروت، د. ت.

مناهل الأدب العربي: **الموشحات الأندلسية**، رقم ١٩، بيروت، د. ت.

محمد مندور **في الميزان الجديد**، دار نهضة مصر، د. ت.

محمد مندور **قضايا جديدة في أدبنا الحديث**، بيروت، ١٩٥٨.

عيسى الناعوري وابراهيم القطان: **بطولات عربية في فلسطين**، القدس، ١٩٥٥.

محمد غنيمي هلال: **الرومانتيكية**، بيروت، ١٩٧٣.

عبد الرحمن ياغي: **حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة**، بيروت، ١٩٦٨.

M. M. Badawi: *A Critical Introduction to Modern Arabic* Poetry Cambridge, 1975.

T.S. Eliot: *The Sacred Wood,* Methuen, London, 1960.

S. Moreh: *Modern Arabic Poetry,* 1800 -1970, Leiden, 1976

S. Moreh: "The Neoclassical Qasida, Modern Poets and Critics", in: *Arabic poetry: Theory and Development,* ed. G. E: von Grunebaum, Weisbaden, 1973, pp. 155-179