Received: 5 / 8 / 2024 Accepted: 8 / 8 / 2024 Published: 10 / 10 / 2024

# ظاهرة التكرار في شعر البريكان أسلوبياً

م.م. ياسر رزاق كريم

Yasirrazak1992@uomustansiriyah.edu.iq

الجامعة المستنصريّة ، رئاسة الجامعة ، مركز التعليم المستمر

**ملخَّص:**

يسعى هذا (البحث) برؤية الدراسة الأسلوبية إلى الوقوف عند ظاهرة التكرار في شعر البريكان، بوصفها أكثر انسجاماً وتعبيرًا عن فكرة المستوى الأسلوبيّ من زاوية التمثل الإيقاعي، بل تستعمل التكرارت الصوتية بكثافة أحياناً لخلقِ أجواء دلالية إضافية، وقد تصل تلك الكثافة إلى حدّ مضايقة المعنى الخطّي وتقليص مساحتهِ ومع ذلك قصيدة البريكان حققت درجة عالية من الانسجام بين الدلالة والإيقاع. لذا مثل هذا التصوّر لأسلوبية السياق يمكننا من مقاربة قيم هذه الظاهرة واستكشاف معطياتها وتأشير خصائصها الأسلوبية، عندما نجد أن المنهج التَّأويلي، تطبيق منهجي للسياق الأسلوبي، لأنه يتسع لاستعانات تفرضها طبيعة النصوص مقدّماتها: ما يحف بالنص إيقاعه، هيئة النصّ، إندراج المعنى في تشكُّلات صوريّة عبر اللغة والبلاغة والتركيب والمشترك التخييلي، أيضاً يدخل في تأويل التداخل بين التمفصل الدلالي والإيقاعي لفسح المجال لعمل الدلالة وتوسيعها غالباً وهو يختلف عن تعامل الروّاد مع هذا العامل الإيقاعي شأنه شأن الموجة الثانية من الوزنيين كسعدي وسامي، وبلند.

الكلمات المفتاحية: التكرار، الجناس، التكرار الإيقاعي، البنية الدلالية.

# The phenomenon of repetition in Al- Buraikan 's poetry is stylistic

**Asst. Prof. Yasser Razzaq Kareem**

**Al-Mustansiriyah University, Presidency of University, continuing Education center**

**Abstract:**

This research delves into the unique phenomenon of repetition in Al-Braikan's poetry from a stylistic perspective. It offers a fresh perspective, exploring how repetition can be more harmonious and expressive of the idea of stylistic level from the viewpoint of rhythmic representation, Rather,phonetic repetitions are sometimes used extensively to create additional semantic atmospheres. This density may reach the point of disturbing the linear meaning and reducing its space. However Burai kan's achieved a high degree of harmony between meaning and rhythm There fore, such a conception of the stylistics of the context enables us to aporrach the values of this phenomenon, explore its data and indicate its stylistic characteristics , when we find that the interoretive approach is a systematic application of the stylistic context Because it is broad enough to accommodate the aids imposed by the nature of the texts their in tro ductions, what opens the rhytiom of the text, the inclusion of form ations through Languagekhetoriz structure and in pictorial the imaginative commonality also enters into the interpretation of the overlap between the semantic and thythmic, articulation to make room for the semantic work and expand it. It differs from the pioneers treatment of this rhythmic factor, as is the case with the second wave of the two weights, such as Saadi, Sami, and Buland

**Keywords**: repetition, alliteration, rhythmic repetition, semantic structure.

**المدخل:**

معنى التّكرار في المعاجم العربية تحدد المفردة لغة من كرّر، أي أعاد الشَّيء مَرَّة بعد مرَّة، وكرّر الحديث إذا ردّدته عليه (منظور، 1968)، أَمَّا بلاغياً ((أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرطه اتفاق المعنى الأول والثاني)) (مطلوب، 1982)، أمّا اصطلاحاً ((هو تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث يشكّل نغماً موسيقيًّا يتقصّده الناظم في شعرهِ أو نثرهِ لإفادة تقوية النَّغم في الكلام، وإفادة تَقْوِيَة المعاني الصوريَّة، أو تقوية المعاني التفصيلية (هلال، 1980)، ولَعلّ من أوائل النقّاد المعاصرين نازك الملائكة تحدّثت عن التكرار في أَكْثَر من مَوضِع لَكِنّ رأيها مردود بصدد التكرار؛ لأنها تنطلق من الشفاهيَّة أي لا يتَعَدَّى عندها المَفْهوم العَروضي،

وترى صراحة أنه لا يناسب الشعر (الحر). فكيف ترضى بتكرار سطري كامل وجمل شعرية طويلة كما لدى البريكان؛ لأنه لا يؤكد على القافية فتكون الجملة الشعرية هي مجال الصورة والدلالة وهذا ما تؤكده في مقدمتها الشهيرة لديوانها إذ قالت: إنَّ القافية قيد وضغط على الفكرة وفي شعر البريكان الإيقاع خاصّ ولكن داخل كلّ نص له عدّة مكونات ينسجم معها وتنسجم معه. أُنشودة المطر مثلاً ونازك تراجعت عن فكرتها (إن ابسط قاعدة نستطيع أن نصوغها ونستفيد منها هي أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها) (الملائكة، 1959)،ولعل حظوة التكرار في الدرس النقدي العربي محدود، على الرغم من إشارة المدوّنة النقديّة إلى جملة من المفاهيم كالموازنة والتكرير والإعادة (العمري، 1991)، إذ لايوجد من الدّارسين العرب من خصّ التكرار بدراسة نظرية تبحث في قضايا المصطلح وتحيط بالظاهرة (عبيد، 2002-2003)، أما دوْر التكرار في شعر **البريكان فإن له وضعاً خاصا** ذلك لطبيعته المختلفة ونعني بها تكرارالأجزاء الصغرى "الجزئية":(الحروف- الحركات)، والأجزاء الكبرى" المركبة":(الجمل- التركيب)؛ فالسطر ربما يعطي معنى جزئيا بإنتظار اكتمال ما تدل عليه محصلة القراءة من مجموع الكتلة النصيّة، وما يحف بها من عتبات؛ ولعلّ التصنيف الأكثر شمولية لإمكان تطبيقه على النصوص على اختلافها شعريّة كانت أو نثرية، ما انتهى إليه لوتمان، **(Lotman)** وهو تصنيف يقوم على ثنائية البناء والدلالة،: صنف يقترن بالتوافق في البناء والاختلاف في الدلالة، وآخر يقوم على التوافق في الدلالة، والاختلاف في البناء (لوتمان، 1995)، لنا أن نستفيد من وصف النص في تمييز هذا النوع من التكرار المستند إلى موقع الكلمة المكررة؛ أما فيما يتعلّق بدلالة القصيدة فقد ورد التكرار لأغراض يقتضيها النص الذي كشف عن إيقاع دلاليّ تتداخل فيها أفكار الشاعر التي تتموقع بين مؤيد ومعارض لها وسنعرض لمستويات التكرار محاولين، ربط الظاهرة بأبعادها الإيقاعية والدلالية. تحاول الدراسة أن توضح أن بناء القصيدة عند البريكان اتخذ أشكالاً متعدّدة تختلف عن تعامل الرواد مع هذا العامل من الإيقاع هم يجعلونها أساً في القصيدة خدمة لإيقاعها الزمني وتثبيت الدلالة وتأطير زمنيتها. تنفتح على الكتابة الحداثية بالاعتماد على وسائل أحدث من الروّاد بالاعتماد على التكرار من خلال تكرار- الصوامت والصوائت لفعلِ ذلك شأنه شأن الموجة الثانية من الوزنيين كسعدي يوسف وبلند الحيدري، مع اختلاف المعالجة الأُسلوبية، وتعود مجموع الظواهر التي تتوافر في شعر البريكان في هذا(البحث) إلى زاوية أساس يدور حول طريقة توظيفه للتكرار.

وعن طريق هذه المقدِّمة الموجزة نتابع ديوان محمود البريكان (متاهة الفراشة) بمتابعة وصفية تحليلية لمجمل إجراءاته التعبيرية التي أدت دورها المركزي في إنتاج الدلالة على مستوى النصوص المفردة، وعلى مستوى الديوان في جملته، ومن طبيعة هذه القراءة الموجزة ألّا تستغرق كلَّ وظائف الديوان، إنما تتوّجه إلى مكوّن واحدٍ من مكوناته، واتجاه القراءة إلى الاجتزاء عند هذا الشاعر بمتابعة بعض ظواهر التعبير، وقد وقع اختيار القراءة على ظاهرةٍ مميّزة في الديوان يمكن أن تمثل على نحو ما (البصمة التعبيرية) لهذا الشاعر، هي (ظاهرة التكرار)، واختيار بنية التكرار يرجع إلى أنها من أهم البنى التعبيرية تأثيرًا في إنتاج الدلالة، فضلاً عن ذلك أنها من أكثر البنى تأثيرًا في انفتاح البنية النصية بما تقدّمه من إضافات تسكن النص. ويبدو أنَّ تردّد هذه البنية بهذه الكثافة العالية في الديوان تشيرُ- ضمناً- إلى أنَّ الشاعر كان على وعي بقيمتها الشعرية، وعلى وعي بتأثيرها الإيقاعي والدلاليّ على صعيد النصّ الشعري خصوصاً، وعلى وعي بوظيفتها البنائية في إنتاج(المفارقة) بينَ الحضورِ والغياب والعلاقة الجدلية التي تربط بين هذه الظواهر التعبيرية واللغة الشعريّة.

**مستويات التكرار:**

1 _ **تكرار المفردات:**

**وفي قصيدة:** (قداس لروح الشاعر) نلمح تكرار المفردة حتى تصل إلى قضية مغلقة أو مفتوحة ويخط المفردات تكرار(الموت)؛ فالكلمة عنده ضرورة في السياق وذاتُ وعاء غير محدود. وهذه هي النزعة التركيبية عنده إذ تكون الكلمة محكومة بمجاورتها وعلاقاتها وانفتاحها على أبعاد اجتماعية وإنسانية وليست فردية كما في القاموس إذاً التركيبية عنده هي المنطقة الاستعارية فالكلمة ليست وحيدة إنما ترتبط بعلاقات عمودية وأفقية. نأخذ عينات تطبيقية لنقرأ نصاً شعرياً للبريكان:

**تحتضرُ الطيورُ في الأوكار**
**تنطرح الوحوشُ في الكهوف**
**تنكفئُ الثعالب الشمطاء في الأوجار**
**تنجذبُ الأفيالُ إلى مكانٍ صامتٍ في آخرِ الغابة**
**مزدحمٍ بالعاج والهياكل**
**حيثُ تموتُ موتَها**
**ووحدهُ يموتُ في داخلهِ الإنسان في العالم الباطن.**

تجسّد الجملُ الفعليةُ المسندة إلى فاعليها المبشارين (تحتضر، تنطرح، تنجذب، تنكفئ)، فالإنسان ميتته مقدّمة على الفعل: (تحتضرُ الطيور، تنجذب....)، تبدأ بالفعل هنا يبدأ وحده الإنسان إذاً بدأ بطرد الفعل خارجه، (ووحده يموتُ في داخلهِ)، فالضمير يموت في داخله فـ(الإنسان) جاء ليفسّر الضمير وهذه الحركة أحدثت خرقاً في العملية القواعدية. فالكلمة عند البريكان لها حساسية خاصة عندما تكون في هذا البناء وليس الفعل الذي له وظيفة لغوية، وكذا الفعل عنده له داخل المنطقة الاستعارية، وقد أخذت العزلة طابعاً جماعياً هي الطبيعة السائدة معظم القصيدة، وكأن الذات كانت تقاوم انقسامها الذي أشرنا إليه في ظواهره الأسلوبية (التكرار) وهذه العزلة اللاشعرية عند البريكان؛ لأننا نأتي بما قبل نص البريكان الشعري وهو معروف بالعزلة مطلقة وهو يعيش داخل فحينما يربط شعره بالعزلة فلا يمكن مصادرة ما قبل العزلة أي تفسير الشعر بما قبله وهذا غير صحيح. لأن ما قبله لا يمكن أن نضع أيدينا تحته، ونحن حينما نقرأ الشاعر لا نقرأ قصيدةً لهُ وإنما نعمل مسح كامل لأن القصائد تتحاور داخل متن شعري واحد. إذاً هذا الانفصال أوصلت الذات إلى ما تستريح إليه مؤقتاً (وحده يموت)، الذي يمثل زمناً إدراكياً تغادر فيه الذات ذلك المشهد المرعب المرتبط بالواقع الاجتماعي والقلق الوجودي (وبما أنَّ هناك تفاعلاً بين الذّات والعالم، فإنّ المعنى الذي تنتجه الذات الشاعرة لا يكون نتاجاً للخطاب الواعي الخاص بهذه الذات فحسب، وإنما يُعدّ محصلة لمدى كبير من السلاسل الدالة من المعاني التي تعمل فيما وراء ذلك الوعي أو بعيدًا عنه)، (الأزبجي، 2023) والفعل دلالة الاستمرار بالألم تعكس صورة مؤلمة للمعاناة الداخلية ليعزز الشعور بالضياع والعزلة وتلاشي الأمل، وبذا تمكّن البريكان عن الصور المكثفة جدًّا التعبير عن حالتي الضياع والعزلة هي خلاصة نظرة الشاعر إلى الوجود وهذا التكثيف يتوافر في أغلب قصائد الديوان. وحتى موته جزء من العزلة هذه عزلة مركبة هي التي تقرأ عند البريكان وليس شعره هذه هي النقطة التي يريد الباحث أن يصل إليها.

الظواهر البارزة على المستوى اللُّغوي في النصّ:

يمكن رصد ظاهرة التكرار الصوتي عن طريق بناء قصيدة (فقدان ذاكرة):

**ضائعٌ في الزمان**
**ضائعٌ في العوالم**
**فاقدٌ للبصيص من الذاكرة**
**سادرٌ في شوارع لا يتذكر أسماءها**
**تائه في زحام المدن**
**يتبعثر في حدقات العيون**
**عسى أن يرى ذاتَ يومٍ صديقاً**
**قديما سيعرفه**
**ويعرفه باسمه**
**ويساعده في الوصولِ إلى بيته**
**وإلى أهله الشاحبين**

***

وتمثّل هذه القصيدة التي تقدّم الإشارة إليها في مسار البحث صحة هذه الفرضية لو تتبعنا ذلك في النص الذي يضمُّ خمسة مقاطع. يفصل بين المقطع والآخر دال هو الفراغ السطري وثلاث مربعات صغيرة. وعموماً نرى أن المقطعَين الأول، والثالث تنبني على التكرار والتساوي، ويتفاوت عدد الأسطر بين هذين المقطعين والمقاطعِ الأخرى؛ فهو ينخفض بثلاثة أسطر في المقطع الثاني.

هناك إذاً تكرار للمقاطع مع القوافي داخل كلّ مقطع ثم القصيدة بكاملها. فهذا التكرار أسهم في إحداث تلاحم وتجاوب مع الوحدة الوزنية مما أدى إلى جعلِ النص الشعري نسيجاً وزنياً متفاعلاً ومنسجماً، وقد اعتمد الشاعر كذلك على تكرار الدوالّ الإيقاعية داخل كل سطر من خلال تكرار الصوامت، والصوائت، إذ تم تكرير حرف الدال الروي في المقطع الأول وحركة الكسرة الملازمة له، وفي المقطع الثاني نرى تكرارًا لحرف القاف الروي، مع تكرار الصائت الكسرة المرافقة له، أما المقطع الثالث فقد تبلور فيه تكرار حرف الروي في النون، الذي لازمته حركة السكون، فيما المقطع الرابع اعتمد فيه على تكرار حرف الميم كروي، والسكون كصائت لحرف الميم، وفي المقطع الخامس وظف حرف الهمزة كروي، فضلاً عن حركة السكون المتصلة به.

إذاً الدوالّ الإيقاعية انسجمت مع حالة الذات الشاعرة الموزعة بين دالين إيقاعيين أحدهما مشبع بالانكسار، والآخر مفعم بالسكون والصمت. استطاع البريكان أن يؤالف بين أسطر القصيدة، ويحافظ على سمة الترابط والانسجام بينهما عن طريق بناء نصه الشعري على نظام المقاطع. فالشاعراستعمل أدوات وتقنيات الربط في الانتقال من سطر إلى سطر آخر قصد الإبقاء على التوافق والتواصل التي تفرزها دلالات ومعاني الأسطر

داخل مقطع بعينه. أو في كافة المقاطع المثبتة على بياض الورق، ومن ثمَّ الوزن ليس بنية مجرّدة؛ فالشاعر حين يبدع نصاً يتوسل بمجموعة من الوسائل التي من شأنها أن تُسهم إسهاماً فاعلاً في تشكيل ملامح النصّ الدلالية والإيقاعية. (سلمان، 2022) ، ولعلّ ظاهرة التجديد الشعري في مستوى الأداء التعبيري من الظواهر التي تميّز هوية الحداثة بشكلٍ بارز ولاسيّما في الشعر العربي، ولكن السمة الادائية بكل خصائصها لا يتسنى استجلاء اسرارها الابداعية إلا متى ولجئنا إليها من بابها الطبيعي وهو قضية التقطيع الصوتي من حيث هو خاصية لصيغة بالكلام البشري عامة (المسدّي، 1986). إذاً قصائد البريكان لا تؤكد على القافية فتكون الجملة الشعريّة هي مجال الصورة والدلالة أو الهيئة الخطيّة الصغرى إذا كان تكتل الأسطر والجمل الشعرية هي الهيئة الكليّة للنص. ويمثل التكرار المقطعي مقدّمة المشهد النصي، على عكس وضعيته في القصيدة، وهكذا نستطيع أن نلمح التوزيع البصري– الخطي للأسطر الشعرية مندمجاً في توزيع الأسطر.

**2– تكرار المقطع:**

وفي قصيدة: (قداس لروح الشاعر) نلمح تكرار المفردة حتى تصل إلى قضية مغلقة أو مفتوحة ويخط المفردات تكرار(الموت)؛ فالكلمة عنده ضرورة في السياق وذاتُ وعاء غير محدود. وهذه هي النزعة التركيبية عنده إذ تكون الكلمة محكومة بمجاورتها وعلاقاتها وانفتاحها على أبعاد اجتماعية وإنسانية وليست فردية كما في القاموس إذاً التركيبية عنده هي المنطقة الاستعارية فالكلمة ليست وحيدة إنما ترتبط بعلاقات عمودية وأفقية. نأخذ عينات تطبيقية لنقرأ نصاً شعرياً للبريكان:

**تحتضرُ الطيورُ في الأوكار**

**تنطرح الوحوشُ في الكهوف**

**تنكفئُ الثعالب الشمطاء في الأوجار**

**تنجذبُ الأفيالُ إلى مكانٍ صامتٍ في آخرِ الغابة**

**مزدحمٍ بالعاج والهياكل**

**حيثُ تموتُ موتَها**

**ووحدهُ يموتُ في داخلهِ الإنسان في العالم الباطن.**

تجسّد الجملُ الفعليةُ المسندة إلى فاعليها المبشارين (تحتضر، تنطرح، تنجذب، تنكفئ)، فالإنسان ميتته مقدّمة على الفعل: (تحتضرُ الطيور، تنجذب....)، تبدأ بالفعل هنا يبدأ وحده الإنسان إذاً بدأ بطرد الفعل خارجه، (ووحده يموتُ في داخلهِ)، فالضمير يموت في داخله فـ(الإنسان) جاء ليفسّر الضمير وهذه الحركة أحدثت خرقاً في العملية القواعدية. فالكلمة عند البريكان لها حساسية خاصة عندما تكون في هذا البناء وليس الفعل الذي له وظيفة لغوية، وكذا الفعل عنده له داخل المنطقة الاستعارية، وقد أخذت العزلة طابعاً جماعياً هي الطبيعة السائدة معظم القصيدة، وكأن الذات كانت تقاوم انقسامها الذي أشرنا إليه في ظواهره الأسلوبية (التكرار) وهذه العزلة اللاشعرية عند البريكان؛ لأننا نأتي بما قبل نص البريكان الشعري وهو معروف بالعزلة مطلقة وهو يعيش داخل فحينما يربط شعره بالعزلة فلا يمكن مصادرة ما قبل العزلة أي تفسير الشعر بما قبله وهذا غير صحيح. لأن ما قبله لا يمكن أن نضع أيدينا تحته، ونحن حينما نقرأ الشاعر لا نقرأ قصيدةً لهُ وإنما نعمل مسح كامل لأن القصائد تتحاور داخل متن شعري واحد. إذاً هذا الانفصال أوصلت الذات إلى ما تستريح إليه مؤقتاً (وحده يموت)، الذي يمثل زمناً إدراكياً تغادر فيه الذات ذلك المشهد المرعب المرتبط بالواقع الاجتماعي والقلق الوجودي (وبما أنَّ هناك تفاعلاً بين الذّات والعالم، فإنّ المعنى الذي تنتجه الذات الشاعرة لا يكون نتاجاً للخطاب الواعي الخاص بهذه الذات فحسب، وإنما يُعدّ محصلة لمدى كبير من السلاسل الدالة من المعاني التي تعمل فيما وراء ذلك الوعي أو بعيدًا عنه)، (الأزبجي، 2023) والفعل دلالة الاستمرار بالألم تعكس صورة مؤلمة للمعاناة الداخلية ليعزز الشعور بالضياع والعزلة وتلاشي الأمل، وبذا تمكّن البريكان عن الصور المكثفة جدًّا التعبير عن حالتي الضياع والعزلة هي خلاصة نظرة الشاعر إلى الوجود وهذا التكثيف يتوافر في أغلب قصائد الديوان. وحتى موته جزء من العزلة هذه عزلة مركبة هي التي تقرأ عند البريكان وليس شعره هذه هي النقطة التي يريد الباحث أن يصل إليها.

الظواهر البارزة على المستوى اللُّغوي في النصّ:

**3–التكرار التركيبي:**

إنَّ تقنية العطف التي يشكّل واو العطف أبرزها من بين أهم التقنيات التي استعان الشاعر بها في عملية الربط، حيث وظف واو العطف" ست مرّات في المقطع الأول، وأربع مرات في المقطع الثاني، ونفس العدد يتكرر في المقطع الثالث، ومرّة واحدة في المقطع الرابع، ومرتين في المقطع الخامس. ليصل العدد إلى سبعة عشر، ثم فاء الترتيب التي وردت ثلاث مرّات في المقطع الأول، ومرة واحدة في المقطعين الثاني والثالث، وتختفي في المقطع الرابع، لتعود مرة واحدة كذلك في المقطع الخامس، حيث يبلغ عدد حضورها ست مرّات في مجموع المقاطع.

وهذا يبرز الأهمية التي أعطاها البريكان لهذين الأداتين في كافة مقاطعِ القصيدة؛ وكأنه يرى أنَّ فاعلية الربط بشكل إيجابي ومؤثر لا يمكن أن تتحقق من دون حضورهما؛ فالأسطر لا يمكن أن تضمن توالي استقامتها بطريقةٍ تراتبية في حالة غيابهما أو عدم تواجدهما في أبنية الربط بين الأسطر خاصة والمقاطع عامة.

وقد سبق لمحمّد بنيّس في هذا الصدد التأكيد على أنَّ وفرة وجود أداتي الربط (الواو) و(الفاء)، في مقدمة الأسطر الشعرية تشير لما أصبحت القصيدة العربية تبتعد به عن القصيدة التقليدية (بنيس، 2001)، وهذا يعني أنها أصبحت في عهدة الشاعر أكثر مما كان عليه الأمر في العمودي، ولعلّ هذا المشهد متنوع ومتعدد الحضور في القصيدة ومنه التكرار أي ما يحدثه الإيقاع في الجملة أو أكثر. يظهر جلياً في قصيدة (حارس الفنار) للبريكان من خلال اعتماده كذلك بوفرة على أداتي الربط الواو والفاء في نصه الشعري.

غير أنَّ (البريكان) لم يقتصر على هذين الأداتين، بل يلجأ إلى أدوات ربط أخرى من بينها " إذا " التي تفيد الشرط ، وقد حضرت مرة واحدة في المقطعين الأول والثاني، فضلاً عن ألف العطف الذي يتحرك بكثرة في نصوصه، حيث يتجسّد مرتين في المقطع الثاني، وثلاث مرات في المقطع الثالث، والعدد نفسه يرد في المقطع الرابع، فضلاً عن روابط العطف ظهرت روابط تقوم على الجر، حيث تظهر في الباء ب" مرتين في المقطع الثاني، ومرة واحدة في المقطعين الثالث والخامس، كذلك نجد حرف الجر اللام ل" الذي وظفه الشاعر مرتين فقط في المقطعين الرابع والخامس، وحرف الجر" إلى" الذي تجسّد مرة واحدة في المقطع الرابع.

إذاً يمكن القول إنَّ الشاعر ذهب إلى التنويع في استعمال أدوات الربط رغم الهيمنة الواضحة لأدوات العطف الواو، والفاء، نجد حضور أدوات الربط الدالة على الجر التي أسهمت كذلك في تمتع النص بوحدته المتناسقة، حيث لا نلمح أي بتر أثناء الانتقال من مقطع إلى آخر؛ لأنَّ المقاطع بقدر ما هي منفردة بوحدتها، نجدها كذلك متصلة مع بعضها البعض في إنتاج دلالية القصيدة، واسترسالها عبر بياض الصفحة إلى أن تصل إلى نهاية سفرها الدلالي.

وتكمن أبرز سلبيات هذا المظهر الإيقاعي الممكنة في اقتصاره على حركته الدائرية المغلقة، وعدمَ تطلعهِ إلى مراحل التطور الإيقاعية التي تليه كالتعاقب والترابط. وهو أمر يقرره وعي التجربة الشعرية وقدرتها على النمو والتطور، سلباً وإيجاباً؛ ففي حالة السلب يطرد التكرار الإيقاعي إطراداً من شأنهِ أن يخنق حركة الذات ويحاصرها، ويسقط النص الشعري في حيز النمطية والرتابة.

الحقيقة أنَّ الشاعر لا يختار أن يكون كذلك. بل القصائد ذاتها تتميز أو تعدّل وتضيف، وفي تاريخ الشعرية أمثلة كثيرة ليس على طريقة شعراء الواحدة، في الشعر العربي!!أما في الحالة الايجابية فلا يكاد الإيقاع يتكرر ويطرد حتى يجد لنفسهِ مسرباً يتغلغل منه إلى حواف النص.

### 4_ التكرار الإيقاعي:

للشعرصلة وثيقة بالتكرار، عليه يتأسّس وينبني. كما أنَّ للتكرار صلة قوية بالإيقاع لأنه يصنع إيقاع النصّ الشعري (حيزم، 1995)، ولقوّة التكرار الإيقاعية نرى أنَّ الشعراء يستعينون به حتّى من دون الحاجة له وتنتظم بنية القصيدة إيقاعان متمايزان: إحداهما بنية النص الإطار والأخرى بنية إيقاع التفعيلات وهي علاقة جَدلية بينهما، من يتبع من، هذه العلاقة الجدليّة بين الشعر والتكرار والإيقاع استدعت البحث في مستويات التكرار من خلال النظر في خصائصه، ونرصد المساهمة في تشكيل الإيقاع عند البريكان؛ فالشكل لن يكون تابعا فهو إضافة فكرية مغايرة للمحتوى، فضلاً عن عملية التوزيع التي نطلق عليها سطرًا ومن هنا تجيء قصيدة البريكان بـ **(التكرار الإيقاعي)**، ذلك أنَّ الإيقاع يؤدي دورًا مؤثرًا في بناء الأُسلوب عامّة، وأسلوب الشعر خاصّة ، وذلك يدفع بالشاعر إلى اختيار مفردات تخفف من الإيقاعية العالية ويجيء بالمفردات المكثفة لكي يكثف إيقاع نصه التي لا يقل تأثيرها الموسيقي عن الإيقاع العروضيّ وقراءة ديوان ( متاهة الفراشة) يدل على أنَّ بنية (التكرار) لها حضورها؛ لأنَّ الظواهر ظواهر أما لفظ حالة فلا يحمل في ذاته معنى يجعله يلصق بعناصر العروض أو الإيقاع . إذا دققنا النظر في الأسطر الشعرية المبنية على التكرار نلمس من تواتر الأسطر الشعرية كلمتي (الموت والحياة) بصور متعدّدة، فضلا عن تكرار الألفاظ الدالة على الموت التي نفهم منها أنَّ الحياة هي ومضة سريعة محدودة الزمان؛ فالإنسان محكوم بمفارقتها ومغادرتها في لحظة من اللحظات كشف بوضوح عن ثنائية الحياة والموت عبر المفردات الدالة (الأشباح، الرياح، الزمن الأخير، الصباح، الزائر الآتي) مع التصوّر الذي بناه البريكان حول فكرة الموت من انسجام وتفاعل مع الحياة وتضيء إحساس البريكان العميق حول فكرتي"الموت والحياة" أسهمت بالسلب وهو المصير وإنعكاساتها على الذات الإنسانية (إذ استطاع الشاعر أن يجعل من الحدث الدرامي سبيلاً لمعرفة الأشياء وترابطها، كاشفاً إلى حدٍّ ما عن إشكالية ذاتية في وصف العلاقة المأزومة بين الشخصية وعلاقتها بالآخر) (خليف، 2024) ، فالتكرار كشف على النحو الآتي: الزائر، الزيت، الأشباح، الرياح، فإنَّ أثر لحظة ولادة الإنسان وخروجه من الحياة (الزائر المجهول)، فحضور التضاد لحياة الذات الإنسانية وقت الموت وهو تحفيز مضاعف على التضاد القائم بين (الحياة، الموت) وموقفه الوجودي من الحياة لكن في بقية الأسطر تأخذ أبعاداً جديدة في تصوّر البريكان؛ فهناك عودة أخرى للحياة، أي أنَّ هناك حياة أخرى تنتظره بعد الموت تختلف عن الحياة الأولى والدلالة هو المصير الحتمي للوجود

الإنساني.

**البنية الإيقاعية الثانية التي استوقفتني في قراءة الديوان هي بنية (الجناس)، والملاحظ أن التعامل مع بنية الجناس يتأتى على نحوين:**

الأول: وقوع الاختيار على مفردتين متماثلتين صوتياً ومتخالفتين دلالياً، وهو ما يجعل المنبه الأسلوبي(التعبيري) أقوى نتيجة الهزة الدلالية التي تتسلط على المتلقي مغيرة أفق توقعه.

الثاني: أن يقع الاختيار على مفردتين بينهما من التوافق أكثر مما بينهما من التخالف، وقد أطلق البلاغيون على البنية السابقة:(الجناس التام)، أما هذه البنية فقد أسموها (الجناس الناقص)، والمخزون المعجمي للبنية الأولى محدود بـ (المشترك اللفظي).

لكن يلاحظ ميل الشاعر للجناس الناقص يشي بميله إلى التخفف من ثقل الرتابة الصوتية الناتجة من التماثل الكلي بين الدوال، وإيثار الجناس الناقص الذي يجمع بين التماثل والتخالف على صعيد الوعي الشعري.

والملاحظ أنَّ الإيقاع الجناسي في الديوان يتصل بأنساق أخرى دلالية تصلح لأن يحل فيها هذا الإيقاع، تجمع بين البعد الدلالي والمكاني، ومن طريقهما يمكن الإمساك بأبنية الجناس، والكشف عن وظيفتها الشعرية.

وبالنسبة للبعد الدلالي، نلحظ تكرار الجناس في سياقات عدّة:

السياق الأول: نضجُ الدلالةِ واكتمالها: وليكن هذا المقطع من شعر(البريكان)، مثالاً دالاً:

**دموع**

**كاذبة. حرارةُ الدموعِ**

**كاذبة. مُلوحة الدموع**

**كاذبة. ماهي إلا عطش وجوع.**

إنَّ البريكان يصر على تصحيح نصوصه قبل النشر بدقة تصل إلى الرهاب، الفوبيا، ويُشاع أنه توقف عن النشر خوفاً من الأخطاء. ولا أظن ذلك. وهو يستخدم التنقيط بدقة زائدة وكذا يهمه التوزيع الخطّي للشعر في كتابته ونشره. كما أنه لا يؤكد على القافية فتكون الجملة الشعرية هي مجال الصورة والدلالة. وهذا النمط الصياغي له تنويعات كثيرة في شعره؛ لأنه لا ينتهي عند حد ويمكن توليد صياغات متعدّدة منه كما في تكرار (دموع) والصيغة النمطية للتكرار تستفيد من ملاحظة العَلاقة التماثلية الصوتية بين:(دموع–جوع)، فتنسب هذا التماثل الصوتي إلى صورة من صورِ الجناس مصطلح: (الجناس الناقص)، وبدقة أشد سينسب التماثل الصوتي ضمن الجناس الناقص إلى ما يعرف بـ (المذيّل)، ذلك أنَّ(دموع) قد زادت بحرفٍ في نهايتها على كلمة (جوع).

نستطيع القول إنَّ هذه الصيغة في دراسة الجناس اختزلت المقطع صوتياً ودلاليا وتركيبياً في علاقة صامتة بين: دموع/ جوع.

ومثل هذه الصيغة– وللمفارقة– تجعل الصمت محورها لا الصوت، إذ يبدو الجناس بلا وظيفة، إنه محض تماثل، مع ما يترك بوصفهِ– بديهة– مع فارق دلالي مؤثّر بين (دموع/ جوع).

هل لنا أنْ نقرأ الجناس في هذا المقطع بصورة أُخرى؟

لنلاحظ أولاً: أنّ التماثل الصوتي بين: (دموع/ جوع) يرتبط بشبكة من التماثلات الصّوتية انماز هو عنها بموقعه، ومركزيته، فهو أول ما يشدّ الانتباه، في المقطع، ولكنه ليس الوحيد، سنبدأ من كتابة المقطع، إذ تبدو مماثلة وينتهي كلّ بيت بقافية متماثلة الرويّ:

غير أنَّ هذا التصوّر مرفوض إلاّ في حدّ أدنى هو حدّ الإيهام بالتشابه، فالنسق العروضيّ للتفاعيل لا يسمح بقبول التصوّر:

**متفعلن متفعلن فعول**

**متفعلن متفعلن فعول**

**متفعلن متفعلن متفعلن فعول**

ولنمسك – هنا– بأولى الخطوط المتوازية مع جناس (دموع– جوع)، لقد زادت (دموع) الثانية على (جوع) الأولى، وكذلك زاد السطر الثاني على السطر الأول بينما توازن السطران الثالث والرابع بعدد التفاعيل نفسه، والعودة إلى عروض المقطع، تنبئ بـ موقع الجناس الأبرز وهو بين: (دم– جوع)، وبين شبكة التماثلات الصّوتية الأخرى، المقطعية: (تن– من– ان) و (ها–في– ف– ها).

ولنلاحظ كيف يحقق التنوين إذا نطق به في كلمة (كاذبة)، والصامت الأخير المصحوب بالصائت القصير(الكسرة) في كلمة (جوع).

ما الذي تفعله تلك الجناسات، وتلك الشبكة من التماثلات الصوتية وهي تحتضن تماثلاً صوتياً بارزًا في قلبها. وهو تماثل صوتي يكاد أن يكون كاملاً لولا الاختلاف في آخرِ الكلمة بزيادة (و) في (جوع)؟

إن تلك الشبكة من التماثلات الصوتية تغذي إيهام المتلقي بأن الرسالة متكررة، وإذا عدنا النظر في مفردات المقطع نجد ثنائيتين يقتسمان تلك المفردات، الجزء الأول، ويضمّ: (دموع، كاذبة، حرارة)، والجزء الثاني، ويضمّ:(الدموع، عطش، وجوع). ولكن العلاقة بين الدموع والجوع في قراءة أخرى لا نجد ربطا ظاهرياً بينهما سوى الجناس، ولاسكتناه العلاقة نعاود النظر إلى بدء النصّ لنتبيّن الجملة الشعرية:(دموع كاذبة)، جملة مركزية تلخص التماثل والتكرار في النصّ.

إن ديمومة الدموع، واستمرارها، هي ما يقول به النص. ثمة تدويم للدموع، أي: (حرارة، عطش، جوع)، لقد كرّر المقطع (الدموع) في ألفاظه كلها– دلالياً–، وكأنه لم يقل غيرَ تلك الكلمة، وهذا من ناحية دلالية هو الوضع المعادل للتكرار اللفظي والاختلاف الدلالي، إنه تكرار دلالي، واختلاف لفظي ولكنه حمل جناساً قوياً.

إن التكرار في تماس مستمر مع القضية الدلالية، ولذلك فإن له وظيفة دلالية، ومع شيوع التكرار إلى درجة قيام مقطع كامل عليه فإن وجود قيمة دلالية تسند التكرار ضرورية، ومثلُ هذا التفاعل لحظة شيوع التكرار يبرز في نمط من التكرار ظهر في الشعر العراقي الحديث تتم فيه استعادة الكلمة أو العبارة على امتداد النص أو المقطع، وبغية كسر السياق الثابت وإحداث نمو دلالي يكون حذف متدرج لبعض الكلمات وصولاً إلى البياض، أو مفردة أخيرة يقف عندها النص، كما هو الحال في نص البريكان الذي يستثمر ذلك الأسلوب بكثافة التكرار ولكن بتواشج مع المعطيات الدلالية لنصه الشعري.

وقد تمكن الشاعر من اشتقاق أنماط خاصّة به، كأن يجعل الكلمة– المحور خاتمة السطر الأول وبداية الثاني، إذ تقوم القصيدة كلها على تكرار إضافي تولده نهاية السطر ويعود لها كخاتمة لنصه أو انتقاله دلالياً لمستوى آخر من اجل اشتغال الدلالة وتوسيعها غالباً وهذا نفسه يقال في التكرار:

**ضائع في الزمان**
**ضائع في العوالم**
**فاقد للبصيص من الذاكرة**
**سادر في شوارع لا يتذكر أسماءها**
**تائه في زحام المدن**
**يتبعثر في حدقات العيون**
**عسى أن يرى ذاتَ يومٍ صديقاً**
**قديماً سيعرفه**
**ويعرفه باسمه**
**ويساعده في الوصول إلى بيته**
**وإلى أهله الشاحبين**
***

إنَّ النصّ يحتوي على جملة واحدة في ختامه، ولها دور لا يمكن تجليته إلاّ عن طريق متابعة خط الدلالة نجد أنَّ الذّات حافظت على الحالة في بدء النصّ، وظلت مصاحبة لها في مسار الدلالة، لكن الزّمن يعاود فاعليته على نحو ملموس (أهله الشاحبين) وعندها يتحوّل الحلم إلى يقظة مريرة وهو نفسه نقطة بدء محرق الدلالة، إذ أدت اللازمة المكررة كفاتحة وختام وظيفة الاطارالزمني الجامد الذي يحصر صورة الحلم واللحظة الشاردة من طرفيه، وهي مقايلة أدت رغم تجاوز طرفيها التعبير عن لحظة التوتر المتلابسة.

إذاً اللازمة كمظهر من مظاهر الإيقاع لا يمكن تطويرها فيما يبدو إلا من خلال الانتقال بها من مستوى البنية التكرارية إلى مستوى الوظيفة الإيقاعية التي تتجاوز طور التكرار إلى طور التعاقب فطور الترابط والتركيب، فتكون أشبه بالفاصلة الوزنية التي تؤدي دور الخاتمة في هذا المقطع الشعري، لكنه بالتكرار يعمد إلى التوسّع في الصورة والامتداد على السطر أفقياً.والحقّ أنَّ حيرة الشخصيّة وتساؤلها الذي افتتحت به القصيدة إنما كان شفرة أولى شفت عن الرغبة في التعبير عن قلق السؤال الإنساني إزاء رحلة الحياة الدائبة بين الضياع والظلمة، فالمرء في لحظات الضعف والاستسلام سرعان ما تكشف له الحياة عن خوائها وفقدانها للمعنى، مثلما تجعله يستشعر في لحظات الخيبة والخسران بالظلمات التي تحيط به من كلّ جانب. لكن هذا المستوى الدلالي الذي يحتمله سياق القصيدة، كثيراً ما يرافقه مستوى آخر ترشح عنه نصوص الشاعر، حتى ليبدو النصّ ذا مستويين، ذاتيّ وموضوعيّ.

ومن هنا يأتي ديوان" متاهة الفراشة" للشاعر محمود البريكان، في سياق المحاولة في تحديث القصيدة عبر تفاعلها مع المتغيرات الاجتماعية، ويتمثل ذلك عن طريق اللغة التي تميل إلى التكثيف والتأثر بما يعالجه من أفكار : مثل الحرية، الاغتراب ، الهوية ، معززاً ذلك بالصور الشعرية

المختزلة واللغة المكثفة ليقدم نظرة خاصة للواقع بتفرد وخصوصية وهذا التوظيف للتكثيف والاختزال إلى جانب المكون الصوتي في ابعاده الدالة؛الإيقاع والتركيب في إطار حوار بين الصوت والدلالة، أي بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدلالي من جهة وبين التمفصل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية فالتوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة والتكرار هو أحد البدائل اللسانية التي حلت محل المفاهيم التي تختزل كلَّ اشكال التوازن والتناظر يوظفها البحث فضلا عن مفاهيم نقدية أخرى في توافق علمي معرفي يبرز القيمة الأسلوبية لظاهرة التكرار في ديوان متاهة الفراشة لمحمود البريكان.

هذا ما توصلنا إليه من خلال البحث من خلاصات، وهي نتائج لا ندّعي أنها نهائية بل لاتقبل التعديل فيما تضيف وتبقى هذه الدراسة وقفة لمقاربة متن شعري مهم، ولم تكن الغاية إجراء مسح كامل المتن المدروس بقدر ما تركز على القصائد التي يحضر فيها التكرار بقوة، على أن نعمق الأسئلة أكثر بخصوص هذا الموضوع في هذا البحث في مشاريع بحثية لاحقة.

## النتائج:

بعد استقصاء ظاهرة التكرار أسلوبياً عند البريكان فقد توصل البحث إلى:

*أنَّ دراسة ظاهرة التكرار في بناء القصيدة العراقية المعاصرة: محمود البريكان، واستنباط الأسس التي يقوم عليها بناء الخطاب الشعري في شعره، قد تطلب الإشارة إلى مفاهيم نظرية من قبيل: مفهوم التكرار فهو مصطلح منهجي استرشدت بدلالته في سياقات معرفية متعددة، واعتمدت عليه في استخلاص الأسس البانية لقصيدة البريكان.

*يتضح في نصوص(البريكان) كيف يضغط على البياض على السواد، مما يعطي إحساساً بأنَّ السطرَ يوقف البياض لكنه يكسر البدء عند التوقف، أي النهاية وبذلك يكسر أفق توقع النهاية عند المتلقي، فيوقف السطر حيث يريد الإيقاع، ويكسر هيبة البيت الشعري والرنين الموسيقي حينما يتدخل الإيقاع في تغيير الشكل الكتابي.

*اكتشف البحث في تنوّع الإيقاعات تلك الأبعاد الموسيقية التي تتواشج مع خط سير الدلالات حتى تصبح على درجة كبيرة من الدقة في تواشجها مع الدلالة، ومن ثم يجيد اشتقاق وتوليد الإيقاعات بعضها من بعض.

* ومن الظواهر اللافتة التي تطرق إليها البحث هي وفرة الاعتماد على التكرار التركيبي، وتنازع التوسّع والانقباض في القصيدة الواحدة، والاعتماد على التكرار المقطعي الذي تحدده التفعيلة، والوزن الذي يحدده التكرار الكمي للتفعيلات في السطر الواحد فضلا عن الإيقاع الخارجي المتمثل في تكرار القافية على نحو أو آخر.

أنها نوعت في الأبعاد الدلالية، واتصلت بمختلف الطرق البنائية للمضمون الحداثي وتوالد المعاني والدلالات الشعرية في القصيدة الحديثة.

*اتسمت بالأبعاد الدلالية التي تجسّدت بدلالات جديدة: البعد الذاتي والإنساني ولكل الدلالات والأفكار اليسارية.

*أن البناء الإيقاعي جرى عليه تغيير عنده فالبريكان لايؤكد على القافية فتكون الجملة الشعرية هي مجال الصورة والدلالة.

*أن البريكان أكثرالشعراء التفعيلين اهتماماً بالهيئة والدلالة عبر جمل شعرية لا أبيات. لكن فيه تدفق كبير واندفاع وتدافع في الجمل الشعرية مع إيقاع عالٍ.

## المصادر والمراجع:


ابن منظور. (1968). لسان العرب.

أحمد حيزم. (1995). فن الشعر ورهان اللغة: بحث في آليات الخطاب الشعري عند البحتري، ط (1). سوسة، تونس: دار الجنوب.

أحمد مطلوب. (1982). معجم المصطلحات البلاغية(ج1). بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي.

جمال عجيل سلطان الأزبجي. (2023) المفارقة في شعر فضل خلف جبر. مجلة المستنصرية للعلوم الإنسانية، مجلد 1، عدد 2.

حاتم عبيد. (2002-2003). التكرار أسلوب بناء وطريقة أداء في الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي. جامعة منّوبة: كلية الآداب.

رومان ياكبسون. (1988). قضايا الشعريّة (ط1). (ترجمة: محمّد الولي ومبارك حنون، المحرر) المغرب: دار توبقال.

عبد السلام المسدّي. (1 يناير, 1986). في جدل الحداثة الشعرية نموذج المفاصل. البيان_الكويتية.

غانم عبد السادة خليف. (2024). البنية الدرامية وأثرها في تشكيل قصيدة النثر " أحمد الشيخ علي أنموذجاً. آداب المستنصرية- اللسانيات، العدد

(106) المجلد (48).
ماهر مهدي هلال. (1980). جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب. بغداد: دار الرشيد للنشر.
محمّد العمري. (1991). الموازنات الصوتية في الرؤيا البلاغية. الدار البيضاء: منشورات دراسات سال.
محمد بنيس. (2001). الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها. المغرب: دار توبقال للنشر.
محمود البريكان (2001). متاهة الفراشة قصائد مختارة 1947–1998، كولونيا، (ط1) منشورات الجمل.
مهند كريم سلمان. (2022). البناء العروضي في شعر طالب الحيدري ديوان (ألوان شتى) أنموذجاً. مجلة كليّة التربية الأساسية، العدد (115) المجلد (28).
نازك الملائكة. (1983). قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين – لبنان، ط 7، ص 269.
يوري لوتمان. (1995). تحليل النص الشعري، بنية القصيدة(ط1). (محمد فتوح أحمد)، دار المعارف.

**Sources and references:**

Ibn Manzur (1968), Lisan al-Arab.
Ahmed Hazem (1995). The art of poetry and the bet of Language • A study of Mechanisms of poetic.
Dis course in Al-Buhturi P (1), Susa, Tunis, Dar AL-Janoub.
Ahmed Matloob. (1982) Dictionary of Rhetorical Terms. (P1) Baghdad: Iraqi Scientific Academy Press.
Jamal A-Jeel Sultan AL. Azbji (2023) Paradox in poetry Fadel khalaf Jaber AL-Mustansiriyha Magazine for of Humanities, volume (1), Issue (2).
Hatem Aubaid. (2003-2002), Repetition as a method of construction and performance in divine signs. Ibi Hyan Al-Tuhaydi, Munuba Univesity, College of Art.
Roman Yakebson (1988) Poetic Issues (P1) (Translation: Mohammed AL-Waly and Mubark Hanon, Editor (Morocco: Tobkal Dar.
Abdul-ALSalam Al-Massady (1986, 1) fn debate of poetic modernity, the joints model. AL Bayan, kuait.
khanem Abdal-Sadah Khulaif (2024). Dramatic structure and its impact on the formation of prose poetry, Ahmed AL-Shai Ali AL-Mustansiriyha Art, Linguistics Issue (106) Volume (48).
Maher Mahdi Helal (1980), The ring of words and their meaning in thetorical and critical research at Arab. Baghdad: AL-Rasheed House of publishing.
Mahmoud Al-Braikan (2001) The Butterfly Maze, Selected Poems 1947-1998, Cologne, (1st edition) Al-Gamal Publications.
Mahammed AL-Omary (1997). Sound balances in rhetorical vision Casablanca, Publications Studies Sal. - Mohammed Banees (2001) Modern Arabic Poetry its structures and substitutions. Morocco, Topikal Publishing.
Muhaned kareen Salman (2022), prosodic structure in Talib's AL-ltaidry poetry Diwan (different in Talib's Colours), as a model, Journal of the college of Basis Education Issue (115) volume (28).
Nazek-AL-MLaeka (1983) Contemporary poetry issues.
Dar Al-Ilm lil-Malayin Lebanon, P (7) P 269
Yory Lutman (1995), Analysis of the poetic text, structure of the poem, P(1) (Mohammed Fatooh Ahmed), Dar Al-Maaref.