التّشكيل الإيقاعي في قصيدة " البردة" للشّاعر الفلسطيني "تميم البرغوثي".

Rythmic formation In the poem AL- Burda by the Palestinian poet Tamim Al-barghouti.

*د. عبد الرحمن بن زورة

جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، (الجزائر)، abderrahmane.benzoura@univ-mosta.dz

تاريخ الاستلام:2021/02/01 تاريخ القبول:2021/03/15 تاريخ النشر:2021/06/01

ملخص: تتدعّم ظاهرة الإيقاع وتثبت فاعليتها في قصيدة "البردة" وكلّ قصائد "تميم،" وتتجلّى أكثر على مستوى القراءة والأداء والإنشاد، فلقد أوتي الشّاعر مقدرة إلقائية قوية، وطاقة خطابية فائقة خلال تراتيل موسيقاه الشّعرية بنبرته الخطابية المجلجلة، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ هذه الظّاهرة كانت سببا كافيا للفت انتباه لجنة النّقاد في برنامج شاعر العرب في "أبو ظبي" خلال إنشاده لقصيدته "في القدس" إذ كان لهذه القصيدة الأثر الايجابي الكبير في شهرته، وتعرّف الجمهور عليه، وها هو يتناصّ معرفيا مع صفوة السّلف وخيرة الخلف، ويتقاطع مع ألمع السّابقين وأروع اللّاحقين، ولعلّ الأيام المقبلة حبلى بأمير شعراء هذا العصر وخليفة المتنبي. وقد أبرزت هذه الورقة البحثية ـ من خلال الأمثلة والشّواهد ـ جوانب جمّة من السّمات الجمالية، والفنيات الموسيقية، التي شكّلت ظاهرة الإيقاع في واحدة من أجمل وأطول قصائد تميم وهي قصيدة " البردة".

كلمات مفتاحية: قصيدة.البردة؛ تميم البرغوتي؛ التشكيل الإيقاعي؛ الموسيقى؛ الشعر؛ الفلسطيني.

Abstract: The phenomenon of rhythm is strengthened and proven effective in the poem "Al-Burdah" and all the poems of "Tamim" and is more evident at the level of reading, performance and chanting. It was a sufficient reason to draw the attention of the critics committee in the program of the Arab poet in "Abu Dhabi" during his recitation of his poem "In Al-Quds," as this poem had a great positive impact on his fame, and it recognized the degraded one, and here he interferes cognitively with the elite of the predecessor and the best of the successor, and intersects with the brightest The former and the most wonderful of the next, and perhaps the coming days are pregnant with the prince of poets of this age and the Caliph Al-Mutanabi.

This research paper highlighted - through examples and evidences - many aspects of aesthetic features and musical techniques, which formed the phenomenon of rhythm in one of Tamim's most beautiful and longest poems, the poem "Al-Burdah".

Key words: Poem. Al-Bardah, Tamim, Barghouti, composition, rhythmic, music, poetry, Palestinian.

*المؤلف المرسل: عبد الرحمن بن زورة، الإيميل: abderrahmane.benzoura@univ-mosta.dz

1. مقدمة:

يلتقي في تميم البرغوتي أكثر من مورد شعري، وأكثر من معين إبداعي، فهو مصبّ أودية متفرّعة على جغرافية البلاد العربية وعلى عصورها، نهلَ من بديع البحتري، و تشرّب من حكمة أبي تمام وأبي الطيب المتنبّي، وارتوى من مدائح البويصري و معارضات أحمد شوقي، يتعانق في تميم إقليم مصر والشّام، وتلتقي فيه الجنسيات والأعراق، وتمتزج في هذا الشّاب العبقري ثقافات الشّعوب ومخيال الأمّة العربية. ولعلّ هذه بعض أسرار العبقرية لدى تميم، التي وفّرت له معايير الشّعرية ـ ولا غرو في ذلك فهو ابن شاعر وروائي (مريد البرغوثي) وابن أديبة (المرحومة رضوى عاشور) ـزيادة على مؤهّلات الموهبة والاستعداد الفطري، وهذا ما ستكشف عنه هذه الدّراسة الواصفة التّحليلية الأسلوبية الصّوتية في مطولته (معارضته) قصيدة "البردة".

2. البنية الإيقاعية:

لعلّ من أبرز قضايا القصيدة الشّعرية العربية المعاصرة قضيّة الموسيقى، والّتي عرفت تصدّعا في البنية الإيقاعية على أيدي رواد التّجديد بُعَيْد نهاية الحرب العالمية الثّانية، ممّا جعلها تنزاح نحو نُظُمٍ موسيقية منفلتة عن التّقاليد الخليلية الفراهيدية المألوفة، وقد بدا واضحا للقارئ العربي بروز عدد من المعايير الضّابطة لحركة الشّعر الحرّ[1] على حدّ تسمية رائدته النّاقدة العراقية نازك الملائكة، أو شعر التّفعيلة كما يفضّل تسميته الدّارسون.

وقد شكّلت الموسيقى علامة فارقة في الشّعر العربي منذ القديم ولم تزل تفعل، ما بقيت الذّائقة الشّعريّة على حالها التي تنضوي تحت القيام بالنّهوض بها تلك المنظومة العجيبة المركّبة من الأصوات والحروف والفونيمات المنتجة للّفظ والوزن والقافية والأرواء، وكلّ مكوّنات الصّوت الشّعري، لذلك « وفَّر الأدباء لأشعارهم غنائية عذبة، إذ اهتموا بالموسيقى الدّاخلية التي تصدر من رقة الصّياغة وانسجام اللّفظ مع اللّفظ، كما اهتموا بالموسيقى الخارجية التي تأتي من الأوزان العَروضية، حين تنسجم مع المضمون وينساب فيها النَّغم بطلاقة ورقَّة».[2]

وإذا كان شأن الموسيقى الخارجية واضحا ممثّلا في الوزن (البحر) والقافية والحرف الرّويّ، فإنّ شأن الموسيقى الدّاخلية ليس كذلك، فمهمتها دعم الإيقاع العام للنّص، وتجلية مدى انسجامه مع الحالة النّفسيّة والوجدانية وفق ما تمليه مناسبة القول الشّعري فرحا أو حزنا، لينا وهمسا أو شدّة وقوّة، كما تتّسع لتشمل التّناغم والرّنين المؤسّسين للجملة الشّعرية الجوهرة، وتزيد في تأثيث نغمها الموسيقي « فالموسيقى الدّاخلية إحساس تختلف كميّته وكذلك نوعيته من فرد إلى فرد كالاستجابة إلى العطور والألوان والأصوات... الموسيقى الداخلية إصغاء تام بكلّ الحواس، كالإصغاء إلى فراغ ساكن.»[3] وقد برع الشّاعر تميم البرغوتي في تمثّل معايير القصيدة الشّعرية العربية بنوعيها، القصيدة العمودية كما هي حال نموذج "البردة"التي جاء في مطلعها:مالي أحنّ لمن لم ألقهم أبدا ويملكون عليّ الرّوح و الجسدا؟

وقصيدة التّفعيلة (الحرّة الوزن) كما في نموذج " في القدس" وإن كانت بدايتها في مقطعها الأوّل المكوّن من ستّة أبيات على نظام الشّطرين ومن بحر الطّويل يقول فيها:

مررنا على دار الحبيب فـــــتردّنا عن الدّار قانون الأعادي وسورهــا

فقلت لنفسي ربما هي نعـــــــمة فماذا ترى في القدس حين تزورها

ترى كل ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت لك من جانب الدّرب دورها

وما كل نفس حين تلقى حبيبـــــها تسرّ و لا كلّ الغياب يضيـــــرها

فإن سرّها قبل الفراق لقـــــــاؤه فليس بمأمون عليها ســــــرورها

متى تبصر القدس العتيـــــقة مرّة فسوف تراها العين حيث تديرها

ثم ينتقل فيها إلى نمط شعر التّفعيلة ـالشّعر الحرّ- وعلى بحر الكامل، فيقول: في القدس بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته./ يفكّر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت./ في القدس توراة وكهل جاء منهاتن العليا./ يفقّه فتية البولون في أحكامها./ في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعا في السوق./رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين ./ قبعة تحيي حائط المبكى./ و سياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقا./ تراهم يأخذون لبعضهم صورا مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم ./ في القدس دب الجند منتعلين فوق الغيم./في القدس صلينا على الإسفلت في القدس من في القدس إلا أنت؟[4]

فقد أفلح الشّاعر تميم في تشكيل إيقاع موسيقي متعدّد البؤر، متنوّع الأصوات، حيث ألفيناه يعزف على نحو يؤلّف بين قديم الموسيقى ومعاصرها، وبين ماضيها وحاضرها، وينفذ ـ بأعجوبة ـ نحو تنسيق شعري شاعريّ، وانسجام لغويّ أسلوبيّ له الحظّ الوافر من عناصر الشّعرية، ومن المهمّ الاعتراف لتميم البرغوثي بمجاراته لعمالقة الشّعراء القدامى ومحاكاته لكبار الشّعراء المعاصرين، من حيث احترافيته في إجادة وتوفير السّمات الصّوتية للنّسيج الشّعري المرتكز على أهمّ العناصر التي تتكوّن منها الموسيقى الشِّعرية، من لفظ ووزن وقافية، وغيرها من العناصر، هي التي تمنح النّصّ الشّعري رنينه، وَنغمه الجميل، وتجعله مختلفا عن النّثر، وهذه الموسيقى هي التي« تعطي الشّعر هيبة ووقاراً أكثر من الفنون الأخرى، لأنه فنّ القول وهو أرقاها، فالشّعر الجميل العذب يشدّ انتباه جموع المتلقين على اختلاف مستوياتهم الذّوقية في المحافل الأدبية.. والموسيقى تجعله مصقولاً مهذّباً تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه»[5]

وليست شعرية الشّعر لدى تميم قائمة على ناحية دون أخرى، ولا منحصرة في جانب دون آخر، ولكنه الشّاعر الذي استكمل شروط الإبداع الشّعري، واستوفى ملامح النّضج و الكتابة الفنّية، فمعيار الجودة عند النّقاد العرب « كان في ثلاثة مناهج:

- يرى **ابن رشيق القيرواني** (ت 463 هـ) أنّ جودة الشّعر إنّما هي في معانيه الشّريفة(المعاني المبتكرة في نواحي الجدّ من الحياة).

— ويرى **ضياء الدّين بن الأثير**(ت 638هـ) أنّ الشّعر الجيّد إنّما هو في الصّور الشّعرية (في التّشابيه والاستعارات وما يلحق بها من أوجه البلاغة).

— ويرى **ابن خلدون** (ت 808 هـ) أنّ المعاني مطروحة في طريق الشّعراء، فالشّاعر المجيد هو الذي يتناول المعنى من طريقه ثمّ يكسوه بالألفاظ الحلوة.»[6]

فهذا **جون كوهين** Jean Cohen (1919-1994م) يقول« إنّ الوزن هو وسيلة لجعل اللّغة شعرا...وهو إذن بناء صوتي معنوي، ومن هنا فإنّه يتميّز أحيانا من بعض وسائل الشّعر الأخرى كالاستعارة مثلا، التي تصنّف في المستوى المعنوي فقط»[7] وقبل التّعامل مع خصوصيات الإيقاع الموسيقى الشّعري عند تميم البرغوثي في بردته، لا بأس بتقصّي مفاهيم الإيقاع في اللّغة من خلال بعض المعاجم العربية، حيث نجد في لسان العرب.«وقَع على الشّيء ومنه يَقَعُ وَقْعاً ووُقُوعاً: سقَطَ، ووَقَعَ الشيءُ من

يدي كذلك، وأَوْقَعَه غيرُه ووَقَعْتُ من كذا وعن كذا وَقْعاً، ووَقَعَ المطرُ بالأَرض، ولا يقال سَقَطَ؛ هذا قول أَهل اللّغة، وقد حكاه **سيبويه** فقال: سَقَط المطرُ مكانَ كذا فمكانَ كذا.

ومَواقِعُ الغيثِ: مَساقِطُه."ويقال: وقَع الشيءُ مَوْقِعَه، والعرب تقول: وقَعَ رَبِيعٌ بالأرض يَقَعُ وُقُوعاً لأَوّلِ مطر يقع في الخَرِيفِ.قال الجوهري: ولا يقال سَقَطَ. ويقال: سمعت وَقْعَ المطرِ وهو شدّةُ ضَرْبِه الأَرضَ"

*أمّا المعجم الوسيط. فيورد"الإِيقَاعُ: اتِّفاقُ الأَصواتِ وتوقيعُها في الغناء.

وأَوْقَعَ المغَنِّي: بَنَى أَلحانَ الغِناء على مَوقِعها وميزانها."

ونجد في **معجم اللّغة العربية المعاصرة** أنّ الإيقاع:في" (الموسيقى) اطّراد الفترات الزَّمنيّة التي يقع فيها أداء صوتيّ ما بحيث يكون لهذا الأداء أثر سارّ للنَّفس لدى سماعه.

إيقاع الأصوات: اتّفاقها وتوقيعها على مواقعها وميزانها، – إيقاع المغنّي: بناؤه ألحان غنائه على مواقعها وميزانها.

بندول الإيقاع: (الموسيقى) آلة تُستخدم للتعبير عن الوقت من خلال تكّات أو ضربات تحدِّد موقع النّقلة الموسيقية.

***المعجم**: الرّائد[و ق ع]. (مصدر أَوْقَعَ).:-إِيقَاعٌ مُوسِيقِيٌّ:-: تَنَاغُمُ الأَصْوَاتِ وَتَوَافُقُهَا فِي الغِنَاءِ أَوِ العَزْفِ.

***المعجم**: اللغة العربية المعاصرة ، أوقع المغني: وضع ألحان الغناء على موقعها وميزانه ا[8]

هذه الوقفات اللّغوية السّريعة كفيلة لبيان العلاقة بين المعاني والدّلالات، وتوضيح مسافة التّقارب بين الحقلين اللّغوي والاصطلاحي.

إنّ ارتباط الإيقاع بالغناء والموسيقى هي مساحة الكلام التي تتجلّى من خلالها أكثر المفاهيم والمعاني المتداخلة والمتقاطعة بين حقلي اللغة والاصطلاح، فالملاحظ للمفاهيم الاصطلاحية للإيقاع يلفي ـ لا محالة ـ المادة المفاهيمية السّالفة الذكر وهي تترجم «حركة الأصوات المنظمة داخل الدَّائرة الوزنية ومن ثم الدَّوائر التي تؤلّف إيقاع القصيدة أو موسيقاها في شكل للحركة متصور التّنظيم »[9] والقارئ لأشعار تميم يلفي ـ دون جهد ـ خطابا شعريا شاعريا يقوم على هندسة إيقاعية مرنة تضمن تكيّفه مع أنماط الشّعر لديه، وتيسّر تحكّمه في إيراد قصائده عمودية أو حرّة أو هما معا في نصّ واحد. والإيقاع «مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من أوزان النّغم فالإيقاع مركب موسيقي يشتمل على أوزان غير متساوية، وهو جانب الموسيقى في الشّعر، والوزن صيغة آلية، والإيقاع إبداع جمالي»[10]

وقصيدة البردة نصّ شعري متميّز حافل بالمكوّنات الصّوتية النّوعية، زاخر بالجماليات الإيقاعية، عامر بالوحدات النّغمية، وشعريّة هذا النّصّ قائمة على شعريّة إيقاعه في الأساس، حيث تتشكّل تجربة البرغوتي فيه حيال مستويات التّجاوز التي يحدثها في نظام التّركيب، عن طريق الاختراق المحدث في عمليات الانتقاء الصوتي، ممّا يتسبّب في أسلبة الجملة الشّعرية الجوهرة، على نحو يمنح صاحبها خصوصيات التميّز والانفراد الإيقاعي كالذي كان "لمانيفسطو العربية "محمود درويش قبله حظّ وافر منه.

1.2 شعرية الوزن: بحر البسيط:

آثر الشّاعر تميم أن ينظم قصيدته "البردة" على بحر البسيط حيث يقول:

ما لِيْ أَحِنُّ لِمَنْ لَمْ أَلْقَهُمْ أَبَـــــــدَا * وَيَمْلِكُونَ عَلَيَّ الرُّوحَ والجَسَدَا**

0/// 0//0/0/ 0///0//0/0/ 0///0//0/0/ /0//0//

مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن مُتَفْعِلن فعِلن مستفعلن فعِلن

إنـّي لأعرِفُـهُم مِنْ قَبْلِ رؤيتـهـم * والأماءُ يَعـرِفُهُ الـظّامِـي وَمَا وَرَدَا**

0/// 0//0/0/ 0/// 0/ /0/ 0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0/ 0/ 0/ 0// 0///

مستفعلن فعلن مستفـعلن فعلن مسـتفـعلن فعلن مسـتفـعلن فعلن

والمطّلع على النّصوص الشّعرية السّابقة والتي تتقاطع معها هذه البردة، يلفي لهذا الاختيار الوزنيّ أسبابه ومبرراته، فقد كان للشّاعر الصّحابي كعب بن زهير بن أبي سلمى شرف السّبق في صدر الإسلام عندما ألقى بين يدي الرّسول قصيدته:"بانت سعاد" في مدح الإسلام ونبي الإسلام. وهي" بردة" لامية الرّوي من بحر البسيط. يقول فيها:

إنَّ الرَّسُولَ لَنـورٌ يُسْتَضاءُ بِه مُهَنـَّدٌ مِنْ سُيوفِ اللهِ مَسْلُولُ

0/// 0//0/ 0/ 0// /0//0/0/ //0/0/ 0/ / 0/ 0//0/0/ 0/0/

مستفعلن فَعِلن مســتفعلن فعِلن مُتفْعِلن فَا عِلن مسـتفعلن فَعْلن

ثمّ جاء الإمام البوصيري بقصيدتة "البردة" أو قصيدة "البُرأة" لأنّه قد بَرِئَ بها من الفالج فنظمها على بحر البسيط أيضا فقال:

مولاي صلّ وسلـــّم دائماً أبداً على حبيبك خير الخلـق كلـّهـم

0///0/ /0/0 /0/ // 0// 0// 0///0//0/ 0/ 0 / / / 0/ /0/0/

مســتفعلن فَعِلـن مستفعلن فَعِلن متفـْعلن فَعِـــلن مـستفعــلن فَعِلن

وفي عصر النّهضة العربية كتب شاعر السّيف والقلم "**محمود سامي البارودي**" قصيدته «كشف الغمّة في مدح سيّد الأمّة»، وهي ميمية يعارض فيها الأمام البوصيري، من بحر البسيط كذلك يقول فيها:

مُحَمَّـدٌ خاتَـمُ الرُسلِ الَّـذي خَضَعَت لَهُ البريَّـةُ مِن عُربٍ وَمِن عَجـَم

0/// 0/ /0 /0/ 0/// 0//0// 0/ / / 0//0/ 0 / 0//0/ 0//0//

مُتفْعلن فا علن مستفـعلن فعِلن مُتفْعلن فَعِلن مســتفعـلن فَعِلن

ثمّ تلاه أمير الشّعراء أحمد شوقي بمعارضته المسمَّاة "نهج البردة"، وهي ميمية من بحر البسيط كذلك يقول فيها:

ريــمٌ عَلى القاعِ بَينَ البــانِ وَالــعَلَـمِ أَحَـلَّ سَفكَ دَمي في الأَشهُرِ الحُرُمِ

0/// 0//0/ 0/ 0/ / 0/ 0//0/ / 0/ / / 0/ 0//0/0/ 0/ 0/0/

مســتفعلن فاعــلن مستفعلن فَعِلن مُتـَفْعلن فَعِلن مستفعلــن فَعِلن

إنّ شعريّة الوزن في بحر البسيط قائمة على حالة " التّجاوب" من خلال اصطفاف وحداته المتمثّلة في بنيتي(مستفعلن) و(فاعلن) وترددها على نحو صانع مشكّل لإيقاع القصيدة « فنحن نقصد بالوزن measure إلى كم التّفاعيل.والوزن يستقيم إذا كانت التّفاعيل متساوية isométriques كما هو الحال في الكامل والرّجز وغيرهما، أو متجاوبة symétriques

كما هو الحال في الطّويل و البسيط وغيرهما، إذ نرى التّفعيل الأوّل مساويا للثّالث والثّاني مساويا للرّابع، أمّا الإيقاع فهو تردّد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محدّدة النّسب»[11]

إنّ الوزن في شكله الأساس«هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يلائم كلّ الفعاليات الإيقاعية في النصّ، وهو في ذلك كالأرض الصّالحة للزّراعة التي لا تكتسب شكلها إلاّ من خلال النّوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير مادة وإيقاعا بتغيّر النّوع»[12]

واستنادا إلى ما سبق يغدو طبيعيا اختيار تميم لبحر البسيط في بردته التي يعارض فيها سابقيه، فهو من ناحية يشتغل على احترام شروط شعر المعارضة التي توجب عليه مجاراة سابقيه في أوزانهم وأروائهم، إذ المعارضة تقتضي مجاراة اللّاحقين للسّابقين شكلا ومضمونا رغبة في النّدية من ناحية، ومحاولة لإعادة إنتاج المعنى وتقديم الإضافة من ناحية أخرى. يقول تميم:

13 - قُلْ للقُدَامَى عُيُونُ الظَّبْيِ تَأْسِرُهُمْ * مَا زالَ يَفْعَلُ فِينا الظَّبْيُ ما عَهِدَا**

14- لَمْ يَصْرَعِ الظَّبْيُ مِنْ حُسْنٍ بِهِ أَسَدَاً ** بَلْ جَاءَهُ حُسْنُهُ مِنْ صَرْعِهِ الأَسَدَا**

إنّ المعارضة الشّعرية من هذا المنظور تغدو ملمحا من ملامح ارتباط الشّاعر المعاصر تميم البرغوتي ارتباطا وثيقا بالشّعر العربي عبر عصوره الماضية، وتمثّله له بصدق في التّجربة، وحذاقة في الاحترافية، وغزارة في الثّقافة، وتمكّن في الحكمة، وتفرّد في الرّواية، وتميّز في السّرد وتدفّق في الموسيقى، وخصوبة في الخيال، وعمق في المعاني وتمكّن في التّراكيب، ومن ثم تتّضح ميزة و أهمية هذا النّوع من القصائد "التميمية" في الكشف عن رؤيته للتّراث وكيفية قراءته والتّعامل معه بالسّمات والخصائص السّابقة الذّكر، وكيفية استهلاكه والاستثمار فيه والتّفاعل معه ومحاولة تجاوزه وتخطّيه.

و« فنّ المعارضة يدخل فيما يسمّيه جيرار جونيت بالتّعلق النّصي أو التّجاوز النّصي (hypo textualité) يريد بذلك العلاقة التي تربط بين النّص (ب) كنصّ لاحق (hypertexte) والنّص (أ) كنص سابق (hypo texte) وهي علاقة تقوم على التّقليد أو المحاكاة أو التّحويل».[13] وفي معارضة تميم تمثّل نصوص الشّعراء السّابقين المذكورين نصّا سابقا(hypo texte) ويمثل نصّه "البردة" نصّا لاحقا (hypertexte). يقول تميم:

65- لنا نَبِيٌّ بَنَى بَيْتَاً لِكُلِّ فَتَى * مِنَّا وَكُلَّ رَضِيعٍ لَفَّهُ بِرِدَا**

67- وَكُلَّ حَرْبٍ أَتَاها للوَرَى أَنَسَاً * وَاْسْتَعْرَضَ الجُنْدَ قَبْلَ الصَّفِّ وَالعُدَدَا**

71- شَيْخٌ بِيَثْرِبَ يَهْوَانَا وَلَمْ يَرَنَا * هَذِي هَدَايَاهُ فِينَا لَمْ تَزَلْ جُدُدَا**

لقد طرقت تفاعيل بحر البسيط آذان الشّاعر تميم وشنّفت أسماعه، وطرب لتواتر نغماتها المثيرة فأثارت عواطفه وهيّجت مشاعره وحرّكت فيه ألحان الشّاعر البوصيري وأمير الشّعراء أحمد شوقي، فأنشد قصيدة البردة بغية المعارضة «وهي أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة(...)، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها(...)فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في الجمال الفنّي أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التّعليل أو جمال التّمثيل أو فتح أفاق جديدة في باب المعارضة»[14] يقول تميم:

73- هُوَ النَّبِيُّ الذي أَفْضَى لِكُلِّ فَتَىً * بِأَنَّ فِيهِ نَبِيَّاً إِنْ هُوَ اْجْتَهَدَا**

74- يَا مِثْلَهُ لاجِئاً يَا مِثْلَهُ تَعِبَاً * كُنْ مِثْلَهُ فَارِساً كُنْ مِثْلَهُ نَجُدَا**

وليس المجال مجال عقد موازنة ولا مفاضلة بين الشّاعر المعاصر تميم والشّعراء السّابقين له، لكنّ الفرصة مواتية لإثبات الذّات

بجدارة لغوية واقتدار بياني وإبداع فنّي من طراز رفيع يؤهّل صاحبه "تميما" ليرفع التّحدي الإيجابي إحياءً للتّراث الشّعري العربي، على الرّغم من أنّ مهمة تميم البرغوثي ليست بالسّهلة لأنّ مغامرته ـ في بردته ـ مفتوحة على استحضار من يعارضهم نصوصا وتجارب، زيادة على أنّه سيتقاطع معهم شكلا ومضمونا، وسيدخل معهم في منافسة يحفظ الشّعر شرفها، فيرفع راية التّفوق الشّعري الذي حازه تميم في سماء القصيدة الشّعرية المعاصرة، وذلك بسموّ شعره من خلال سموّ الشّعر الذي يعارضه، فيأتي فيه بجديد المعاني، ولطيف الأساليب وبدائع البديع، وهذا هو معين الشّعر العربي الأصيل، فيصفو ماؤه ويعذب وِردُه. يقول تميم:

132- قَالُوا مُحَمَّدُ قُلْنَا الاسْمُ مُشْتَهِرٌ * فَرُبَّمَا كانَ غَيْرُ المُصْطَفَى قُصِدَا**

133- فَحِينَ نَادَى المُنادِي «يا مُحَمَّدُ» * لم يَزِدْ عَلَيْهَا تَجَلَّى الاسمُ وَاتَّقَدَا**

فقد تحدّدت الهوية العروضية لقصيدة البردة إذن في بحر البسيط ووزنه، وقد اتّضح ذلك في الأمثلة السّابقة، وهو نفس الانتماء العروضي الذي نظمت عليه قصائد البوصيري وشوقي وغيرهم من الشّعراء، نظرا لنسبة شيوعه العالية في الشّعر العربي فهو يحتلّ المرتبة الثّانية بعد بحر الطّويل، إذْ إنّ:« البحر الطّويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشّعر العربي، وأنّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتّخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجديّة الجليلة الشّأن [...]. ثم نرى كلاّ من الكامل والبسيط يحتلّ المرتبة الثّانية في نسبة الشّيوع، وربّما جاء بعدهما كلّ من الوافر والخفيف، وتلك هي البحور الخمسة التي ظلّت في كلّ العصور موفورة الحظّ يطرقها كل الشّعراء، ويكثرون النّظم منها، وتألفها آذان النّاس في بيئة اللّغة العربية»[15] وبحر البسيط جنس من العروض سمي كذلك لانبساط أسبابه، أي تواليها في أوائل أجزائه السّباعية كما يظهر التّقطيع العروضي للأبيات السّابقة ، ولذلك نجد أحد الدّارسين يقدّم بحر الطّويل وبحر البسيط على بحور الشّعر (...) ورأى أنّه إلى هذين البحرين « يعمد أصحاب الرّصانة وفيهما يفتضح أهل الرّكاكة (...)والطّويل أفضلهما وأطلق عنانا وألطف نغما (...) وهو يشارك الطّويل في الطّول والعظمة والجلالة[16] ونسبة شيوع بحر البسيط في الشّعر العربي ذات دلالة مهمّة لا تخفى على الشّاعر البرغوثي، فبحر البسيط بالنّسبة إليه شكل إيقاعي ذو شساعة احتوت تجارب شعريّة مختلفة، على امتداد عصور متباعدة، وهذه الإيقاعية التي يتّصف بها بحر البسيط هي مكمن القوّة الصّوتية في قصيدة البردة وسرّ شعريّة الوزن فيها لأنّ«التّشكيل الموسيقي في الشّعر العربي يقوم على عنصرين اثنين هما التّفعيلة، وهي نواة موسيقية ذات أداء، والبيت الشّعري وهو الوحدة الموسيقية المكتملة، فنّيا وبلاغيا في القصيد »[17] وهذا ما بنيت عليه بردة تميم الدّالية«فإنَّ الوزن الشِّعري يمثل إيقاعا عاما يلونه الشّاعر بتجربته الشّعورية ويخضعه لانفعاله فيتلوّن بخصوصيته».[18]واستنتاجا ممّا سبق يمكن التّأكيد على أنّ بحر البسيط بوصفه بحراً واسعا شاسعا طويلاً، أتاح للشّاعر"تميم" إمكانية إيجابية لإيصال معانيه الرّائعة، ومنحه نفساً طويلا تركيبياً ودلالياً لكي يشحن تفاعيله بتجربة شعرية وشعورية بهذا الحجم، تتوزّعها أغراض مختلفة وأحاسيس متنوّعة.

2.2 شعريّة القافية وحرف الرّوي: يقول تميم:

86- وكان جِبْرِيلُ مرآة رأَيْتَ بِها * في اللّيلِ نوراً وفي المُسْتَضْعَفِ الأَيَدَا.**

87- أَهْدَاك في الغَارِ بَغْدَادَاً وَقُرْطُبَةً * وكلَّ صَوْت كريم بالأَذَانِ شَدَا.**

88- تَرَكْتَ غَارَ حِرَاءٍ أُمَّةً أَنِسَتْ * وَقَدْ أَتَيْتَ لَهُ مُسْتَوْحِشَاً وَحِدَا.**

89- إنْ شَاءَ رَبُّكَ إِينَاسَ الوَحِيدِ أَتَى * لَهُ بِكُلِّ البَرَايَا نِسْبَةً صَدَدَا.**

البيت86	القافية هي(فِ لْ أَيَدَاْ) من الفاء إلى الألف	0///0/	الرّويّ. حرف الدّال
البيت87	القافية هي(ذَاْنِ شَدَاْ) من الذّال إلى الألف	0///0/	//
البيت88	القافية هي(شَ نْ وَحِدَاْ)من الشين إلى الألف	0///0/	//
البيت89	القافية هي(تَ نْ صَدَدَاْ)من التّاء إلى الألف	0///0/	//

أخذت هذه الأبيات عيّنة على سبيل التّمثيل والاستئناس لتوضيح قافية قصيدة البردة وهي قافية مطلقة متحرّكة الرّويّ، وبيان رويها المتمثّل في حرف الدّال متبوعة بألف وصل زادت من انسياب صوت الرّويّ بشكل مريح و« القافية تاج العروض الشّعري (La rime est la couronne du rythme poétique) وهي العلامة المميزة للقصائد حسب تعريفها لأنّها الأصوات المتكرّرة في فترات منتظمة، وهي ما تكون في آخر الأبيات"[19]

وقد اتّفق العروضيون على وجوب تكرارها في نهاية كل بيت من القصيدة، وهي عند الخليل مجموعة الحروف التي تبدأ بمتحرّك قبل آخر ساكنين، أمّا الوصل: وهو حرف مدّ ينشأ عن إشباع الحركة في آخر الرّوي المطلق المتمثّل في حرف الدّال، وهو في القصيدة الألف التي تلت حرف الرّوي "الدال "والتي تثبت نطقا وكتابة نحو(الجسدا / وردا / ابتعدا). كما تعرف القافية من حيث الإطلاق والتّقييد من خلال حركة الرّوي، فإذا كان الرّوي ذا حركة كانت القافية مطلقة، وإذا كان الرّوي ساكنا كانت القافية مقيدة، وباعتبار ما ذكر فإن القافية في قصيدة "البردة" قافية مطلقة كما هو مبيّن في الجدول أعلاه تعمل على اختمار التّجربة الشّعرية بين تداعيات الأصوات وتداعيات المعاني قصد التّماهي الشّعري، وانطلاقا من هذا، فالقافية عنده عنصر اشتباك وفرصة تفاعل بين البنية الصّوتية و البنية الدّلالية. يقول تميم:

96- والرُّسْلُ فِي المَسْجِدِ الأَقْصَى عَمَائِمُهُمْ * بِيضٌ كَأَنَّ المَدَى مِنْ لُؤْلُؤٍ مُهِدَا**

98- والرِّيحُ تَنْعَسُ فِي كَفَّيْهِ آمِنَةً * وَالنَّجْمُ مِنْ شوقه للقوم مَا هَجَدَا**

99- يَكَادُ يَحْفَظُ آثَارَ البُرَاقِ هَوَاءُ * القُدْسِ حَتّى يَرَى الرَّاؤُونَ أَيْنَ عَدَا**

100- يَا مَنْ وَصَلْتَ إلى بَابِ الإلهِ لِكَي * تَقُولَ للخَلْقِ هَذَا البَابُ مَا وُصِدَا**

101- مِنْ قَابِ قَوْسِينِ أَوْ أَدْنَى تَصِيحُ بِهِمْ * لَمْ يَمْتَنِعْ رَبُّكُمْ عَنْكُمْ وَلا بَعُدَا**

إنّ الحالة النّفسية المتوثّبة لدى تميم، والأجواء الإيمانية والرّوحية الخفّاقة المراد التّعبير عنها، والمقاصد الدّينية المتوهّجة التي تسكنه، كلّ ذلك يجعل «الدّفقة الشّعورية الانفعالية تتحكّم في تحديد طبيعة الوزن، وهذا يعني أن الدّاخليّ متمثَّلٌ في الانفعال والتّجربة الشّعورية يتحكّمان في الخارجيّ – الوزن والقافية– ويحدّدان نوعيهما وطبيعتهما إذن هناك علاقة وثيقة بين العالم الدّاخلي للمبدع والإيقاع»[20] ممّا جعل مستوى صوت القافية رفيعا مدويا مدعوما بترداد حرف الدّال بوصفه حرفا تركيبيا وحرفا رويا متبوعا بمدّ زاد من انفتاح المقطع الصّوتي الباني لنظام القافية لأنّها« شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية »[21] من خلال الطّاقة الإيحائية لأجراسها بوصفها حوامل للمعنى، وكأدوات تعبير بأبعادها الصّوتية.

ويعكس ذلك وعيا شعريا يملكه الشّاعر البرغوتي من خلال تحكمّه في أدواته العروضية وزْنًا وقافية ورويا، فضلا عن توزيع بؤر الإيقاع في أنحاء القصيدة لإسماع نبض كلّ مكوناتها«من القافية الخارجية للعبور على جسر الرّؤيا نحو الإيقاع الدّاخلي أو الباطني »،[22] وهي تقفيات داخلية داعمة للتّقفية المركزية، تتعاضد فتحقّق قيما إيقاعية غير مألوفة تتفاوت أهميتها الإبداعية و الفنّية بتفاوت إمكانيات الشّعراء، وقد بدا تميم موفّقا إلى حدّ بعيد، يلفت انتباه القارئ إلى هذه الأمثلة المتكرّرة بشكل وافر في أنحاء القصيدة، والتي تكاد تجعل للبيت الواحد قافيتين، الأولى في صدره والثّانية في عجزه، ويمكن معاينة ذلك في قوله:

37- بَمَا أَتَى بَيْتَهُ فِي اللّيْلِ مُرْتَعِدَاً * وَلَمْ يَكُنْ مِنْ عَظِيمِ الخَطْبِ مُرْتَعِدَا**

51- بِمَا بَكَى يَوْمَ إِبْرَاهِيمَ مُقْتَصِدَاً * وَلَمْ يَكُنْ حُزْنُهُ وَاللهِ مُقْتَصِدَا**

وقد يزيد الشّاعر عن ذلك فيكرّر" شبه قافيتين"في كلّ من الصّدور والأعجاز، كما في الأبيات التي سنذكرها بعد قليل. وتوالي القوافي المنوّعة والمتناوبة والمتجاوبة في قصيدة "البردة" مهمّة وظيفيّة نصّية توزّع التّعادلات الصّوتية وتعطي للقصيدة أبعاداً من الانسجام والتّناسق والتّماثل، وتؤدّي دوراً كبيراً في اتّساق النّغم النّاجم عن تكرار عدّة أصوات تهيمن على أجواء القصيدة. إنّ شعرية القافية نظام شامل في الأساس يتوزّع في أواخر الصّدور والأعجاز من أبيات القصيدة، وبتكراره هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشّعرية، فهي فواصل موسيقية متردّدة، تطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة.

43-لَمْ يُبْقِ فِي قَلْبِهِ صَبْرَاً وَلا جَلَدَاً * تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا**

124-قَدْ خُلِّدُوا فِي جِنَانِي والجِنَانِ مَعَاً * أَكْرِمْ بِهِمْ يَعْمُرُونَ الخُلْدَ والخَلَدَا**

74-يَا مِثْلَهُ لاجِئَاً يَا مِثْلَهُ تَعِبَاً * كُنْ مِثْلَهُ فَارِسَاً كُنْ مِثْلَهُ نَجُدَا**

ولا مجال للتّوسع في عرض هذه المظاهر، فقد استقلّ بها مبحث "جمالية التّكرار" بكلّ أنواعه في شعر تميم، غير أنّ حرف الرّويّ له من الأهمية بما كان، إذ جعل "تميم" حرف الدّال رويا لقصيدة البردة، وهو حرف له ما له من الصّفات الإسماعية، فهو ركن ضروري تكرّر في آخر كلّ بيت من أبياتها، و به وُسِمت القصيدة "دالية تميم" ومن ثم فهو يرد بعدد أبياتها المائتين زيادة على تكراره وانتشاره في القصيدة نحو مئتين و اثنتين وثمانين مرّة ما مجموعه أربعمائة واثنتان وثمانين مرّة، وقد اختاره الشّاعر بعناية مثلما اختار قافيته المطلقة للتّعبير عن أحزانه وإطلاق العنان لمشاعره وأحاسيسه. اختاره لما له من خواص صوتية مميزة فهو صوت يدل على دفع شديد في مقام موسيقى الكلام.

وقد انتشر حرف" الدّال" في أنحاء القصيدة ـ زيادة على كونه حرفا رويا ـ على نحو يدعو إلى استطلاع أداءاته النّغمية، ووظائفه الصّوتية، فالبيت الشّعري المشبّع بتكرار حرف الدّال يكتسب حالة من التّنسيق الصّوتي الدّاعم للقافية، لأنَّ « الإيقاع يكون في النَّص الأدبي فيشمل بنيته الدَّاخلية، وبنيته الخارجية، كما قد يشمل بنيته العامّة من بعد ذلك، والإيقاع في تمثّلنا، يجمع بين الرَّوي الشّعري (الصّوت الخارجي للبيت)، ونهايات الوحدات يشمل الموقَّعة، والتّركيبات الدّاخلية للخطاب، فكأن

الإيقاع الصّوتي كلّه في البنية السّطحية للنَّص الأدبي، فالإيقاع في تصوّرنا أعمُّ من الرَّوي، والقافية، والسَّجعة، بل ربّما كان أعمّ من العروض نفسها، فهو متسلِّط على النَّص الأدبي في كلّ مظاهره الصّوتية والإيقاعية، الخارجية والدَّاخلية »[23]. ولا يمكن بأيّة حالة من الأحوال زحزحة بعض هذا النّظام الشّامل أو إحداث خلل فيه لأنّه جهاز متكامل «و هو خط عمودي يخترق جسد النّص من أعلاه إلى أسفله متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكازية محورية. وهذه الخطوط هي الوزن، الصّور، الأفكار، واللّغة والأصوات التي تضلّ كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع»[24]

3. شعرية النّبر وفاعلية التّنغيم في قصيدة "البردة":

تتدعّم شعريّة النّبر وتثبت فاعليتها في قصيدة "البردة"وكلّ قصائد " تميم" وتتجلّى أكثر على مستوى القراءة والأداء والإنشاد، فلقد أوتي الشّاعر مقدرة إلقائية، وطاقة فائقة خلال تراتيل موسيقاه الشّعرية بنبرته الخطابية المجلجلة، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ هذه الظّاهرة كانت سببا كافيا للفت انتباه لجنة النّقاد في برنامج شاعر العرب في "أبو ظبي" خلال إنشاده لقصيدته " في القدس" إذ كان له ولها(القصيدة) الأثر الايجابي الكبير و« يقصد بالنّبر تلك الشّدة التيُ تضفى على مقطع من مقاطع الكلمة نتيجة لجهد خاص يبذل عند نطق هذا المقطع، فيؤدّي إلى وضوح نسبي فيه».[25]

يقول إبراهيم أنيس« للشّعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا، ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدر معين منها، وكلّ هذا هو ما نسميه بموسيقى الشّعر»[26] التي تعمل على استمرار التّنغيم ورفع مستوى رتم النّبرة الخطابية لدى الشّاعر تميم، حيث إنّ« الشّكل الشّعري هو أوّلا كيفية وجود، أي بناء فنّي، وهو ثانيا كيفية تعبير أي طريقة »[27] ولذلك قرن كمال أبو ديب الإيقاع بالنّبر واعتقد أنه البديل الموسيقي للأوزان الشّعرية وعرفه بقوله: «أما الإيقاع فهو شيء آخر، إنّه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشّعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التّتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة، الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها الشّكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص متميّزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه، الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقية».[28]

وهذا ليس جديدا في الشّعر العربي فقد « ظل مصطلح الإيقاع عند العرب مرتبطا بالموسيقى[29]» ولم يزل على ما كان عليه، ولا أعتقد أنّ الشّعر العربي سيحيد عن موسيقاه. قال الشّاعر: إذا الشّعر لم يهززك عند سماعه فليس خليقا أن يقال له شعر.[30] «فقد ارتبط الشّعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع ,فالإيقاع يدخل في مفهوم الشّعر عند الإنسانية جمعاء، و قد أجمعت الدّراسات الأنثروبولوجية على أن العلاقة التصميمية قائمة تاريخيا بين الشّعراء و الإيقاع»[31] ومن ثم لا مجال لنظرية تستهدف استفراغ الشّعر من حسّ جوهري فيه. ولإحداث الحركة الإيقاعية للشّعر، وتسويغ تشكيله يجب الإقرار بأن« النّبر لا يرتبط بالتّفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة وإنّما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التّجربة الشّعرية على مستوى الحركة الدّاخلية للتّركيب الشّعري »[32] فقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية" أنّ الإيقاع هو تكرار الوقوع المطّرد للنّبضة أو النّبرة، وتدفّق الكلمات المنتظم في الشّعر"[33] حيث إنّ« الشّعر هو ابن اللّغة الأجمل، وهو عبارة عن مقاطع، وينبغي أن نفهم هذه المقاطع من حقيقتين: الحقيقة الأولى: هي أنّها عبارة عن تشكيلة

صوتية لها نشاط جمالي، يجب أن يدرك من خلال النّشاط اللّغوي العام، وهذا النّشاط الجمالي له علاقة وطيدة بالنّظام الموسيقي من حيث الثّالوث المهمّ في كلّ من النّظام الموسيقي، وهذه التّشكيلات الصّوتية لا تخرج عن سبب ووتد وفاصلة، مع إدراك التّفرّعات التي انبثقت عن هذا الثّالوث في نظام التّشكيلات الصّوتية بفعل عناصر النّظام الإيقاعي... إنّ عنصر التّشكيل الشّعري الأوّل إذن هو الصّوت، والصّوت في هذا التّشكيل يعتمد على المسافة الصّوتية أي البعد الصّوتي، وهي مدّة مكث الصّوت مسموعا إلى زمن محدّد، وقد أعطت المقاطع الصّوتية تشكيلا زمنيا معينا مع هذا التّشكيل القائم على الحركات و السّكنات »[34] يقول تميم:

26- فِدَاً لَهُمْ كُلُّ سُلْطَانٍ وَسَلْطَنَةٍ * وَنَحْنُ لَوْ قَبِلُونَا أَنْ نَكُونَ فِدَا**

29- أَرْجُو الشَّجَاعَةَ مِنْ قَبْلِ الشَّفَاعَةِ إِذْ * بِهَذِهِ اليَوْمَ أَرْجُو نَيْلَ تِلْكَ غَدَا**

30- وَلَسْتُ أَمْدَحُهُ مَدْحَ المُلُوكِ فَقَدْ * رَاحَ المُلُوكُ إِذَا قِيسُوا بِهِ بَدَدَا**

103- اللهُ أَقْرَبُ جِيرَانِ الفَقِيرِ لَهُ * يُعْطِي إِذَا الجَارُ أَكْدَى جَارَهُ وَكَدَى**

104- اللهُ جَارُ الوَرَى مِنْ شَرِّ أَنْفُسِهِمْ * فَامْدُدْ إِلَيْهِ يَدَاً يَمْدُدْ إِلَيْكَ يَدَا**

إنّ القصيدة" البردة" تكشف مركزية الشّغف بالنّبي محمد وآله الأخيار الأطهار لدرجة الهوس، وتفيض منذ البداية بالطّاقة الشّعرية المكثّفة، لذا فهي حافلة بمظاهر النّبر و أشكال التّنغيم في موسيقاها الخارجية والدّاخلية، فالموسيقى الخارجية تتمثّل في وزن البسيط من خلال تناوب تّفعيلتيه (مستفعلن /فاعلن)، والموسيقى الدّاخلية تتمثّل في السّياق الوجداني وما يمليه من أجواء روحية وروحانية متجانسة دلاليا.ومن ثمّ كان الإيقاع والانسجام الصّوتي أساس التّشكيل، ومادّة البناء في هذه القصيدة. إنّ الإيقاع متنوع العناصر فهو «المقاطع التي تستغرق كمّا من الزّمن في أثناء النّطق بها، وثانيها التّنغيم الذي يساعد على إظهار حالات التّكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب...إلخ، وآخرها النّبر الذي يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلّم أنّه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة».[35] مثل (أَرْجُو الشَّجَاعَةَ مِنْ قَبْلِ الشَّفَاعَةِ) ثمّ (وَلَسْتُ أَمْدَحُهُ مَدْحَ المُلُوكِ) وكذلك (الجَارُ أَكْدَى جَارَهُ وَكَدَى) و(فَامْدُدْ إِلَيْهِ يَدَاً يَمْدُدْ) ممّا تتولّدَ عنه ترجيع المقاطع الصّوتية وترددها عبر مسافات زمنية متساوية ومتقاربة ومتجاوبة في لغة تواترية انفعالية، ومن ثمّ فإنّ مدار الأمر متوقف على ما تؤديه وما تقوم عليه شعرية الإيقاع الذي يوفّر للمتلقي متعة وجمالية تلقي النّصوص الإبداعية لكونه يمثّل إيقاعا عامّا، يترجم الإفادة من هذه القيم الصّوتية عن طريق رفع الصّوت أو خفضه أو تخفيفه أو التّشديد عليه، فالنّبر من السّمات الجوهرية التي تنهض بالمستوي الشّعري في قصيدة البردة. والذي يلفت انتباهنا في هذا المقام أنّ البنيات الصّوتية الكثيرة والمتتالية ـ كما هو ملاحظ في الأبيات المذكورة ـ تعدّ من مرتكزات النّغم الشّعري لدى تميم البرغوثي ـ في هذه القصيدة وفي غيرها، ممّا قرأنا له من أشعاره الكثيرة ـ وهذه الظّاهرة ترتكز بدورها على المدود المتنوّعة، و الصّوائت الطّوال التي نلمسها بوضوح على مستوى القافية المركزية، وعلى مستوى شبه القوافي الموزّعة في التّراكيب المتواترة والتي تحفل بنفس الخواص، لاحظ ألفاظه (الشّجاعة، الشّفاعة، أمدحه، مدح، الجار، جاره، أكدى، أكدى، أمدد، يمدده) ممّا يجعلها أوضح في الأذن، وأشدّ إطرابا، وأكثر تأثيراً في نفسية المتلقّي. فكلّما اجتهد الشّاعر تميم في بذل جهد قرائيّ ضاغط على مقطع يستوجب النّبر يتوافق ويتناسب مع الحالة النّفسية التي يظهرها الشّاعر على شكل امتدادات صوتية. هذه المقاطع الصّوتية تضاعف حجم زيادات معدّلات الموسيقى الشّعرية، وتزيد من فاعلية النّبر، وتوليد الإيقاعية الصّوتية ومن ثم « يكتسي الإيقاع ثوب الرّوعة والجمال، ويرتقي الفنّ إلى أسمى درجات

الكمال »[36] اقرأ مع تميم أبياته الآتية، واسلك إلى الإلقاء سبيل النّبر والتّوقيع والتّشديد على المدّ ليتجلّى ذلك:

131- لو كانَ رَبِّي يُرِيحُ الأَنْبِياءَ لَمَا * كَانُوا لِمُتْعَبَةِ الدُّنْيا أُسَىً وَقُدَى**

132- لو كانَ رَبِّي يُرِيحُ الأَنْبِياءَ دَعَا * لِنَفْسِهِ خَلْقَهُ وَاْسْتَقْرَبَ الأَمَدَا**

134- حَرْفُ النِّدَاءِ اْسْمُكَ الأَصْلِيُّ يَا سَنَداً * للمُسْتَغِيثِينَ لَمْ يَخْذِلْهُمُو أَبَدَا**

يتّضح في هذه الأبيات - وفي غيرها - حرصُ الشّاعر تميم على إيراد المدود بشكل مكثّف، فلا تكاد تلفي كلمة تخلو من مدّ، بل إنّه ليلجأ أحيانا إلى اصطناع مدّ تحقيقا للغرض العروضي من ناحية، وانتهاء عند إشباع نغمي من ناحية أخرى، لاحظ(البيت رقم 134) في قوله في عجز البيت(يخْذِلْهُمُو)، لقد أوتيت التّراكيب الشّعرية في الأبيات حظها النّغميّ على أكثر من صعيد، فقد استوعبت هذه المنظومة الإيقاعية انفعالات الشّاعر وأحاسيسه الإيمانية العميقة - وهو المستهام بامتداح سيد الخلق محمد صلّى الله عليه وسلّم - وأعطت قيمة إضافية للقصيدة، تجلّى فيها الانسجام بين حقلي اللّفظ والدّلالة. وإذا سهل على القارئ ملاحظة الإيقاع الخارجي، ورصد بعض تجلياته الصّوتية المتنوّعة، « فإنَّ الإيقاع الدَّاخلي لا يعتمد على آليات موسومة بالتّحديد، وأدوات بنائية ثابتة تنتجها الأذن أو تقرّها، وإنما تعتمد على ثقافة المتلقي وذوقه وقدرته على التّحليل و الإستنباط، ومهارته في كشف علاقات التّركيب والبناء وإنتاج الدّلالة، فالإيقاع الدّاخلي يمكن أن تقول عنه إنه "إيقاع سياقي "يتجلّى في حركة القراءة وعلاقات الأنظمة البنائية للخطاب، ومغايرة هذه العلاقة للتّكوين الواقعي بين مكوّنات اللّغة»[37]

1.3 شعرية البنية الإيقاعية الدّلالية:

ليس سهلا تصوّر مفهوم هذا العنوان، ولكنّه يستساغ بالنّظر إلى ما سبق، ومن خلال تقبّل شمولية الاتّساق والانسجام فلا يُنتظَرُ أنْ تنفلت أيةُ حبّة عن عِقْد القصيدة، ولأنّ المستوى الدّلالي في النّص يوجّه بشكل أو بآخر بقية المستويات حيث لا يلتفت إلى صوت ولا صورة ولا لفظ، مالم يكن للبعد الدّلالي حضور قوي يعمل على توجيهه الإيقاع الدّاخلي، الذي ينبعث من« طبيعة و فاعلية القيم الرّمزية التي تحويها المفردات المكوّنة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النّفس من خلال التأمّل و الاستغراق في عالم النّص، و أجوائه الخاصّة[38]».

173- يَا جَابِرَ الكَسْرِ مِنَّا عِنْدَ عَثْرَتِنَا * وَإِنْ رَأَيْتَ القَنَا مِنْ حَوْلِنَا قِصَدَا**

174 - يَا مِثْلَنَا كُنْتَ مَطْرُوداً وَمُغْتَرِباً * يَا مِثْلَنَا كُنْتَ مَظْلُومَاً وَمُضْطَهَدَا**

177- أَدْرِكْ بَنِيكَ فَإِنَّا لا مُجِيرَ لَنَا * إلا بِجَاهِكَ نَدْعُو القَادِرَ الصَّمَدَا**

وبالمقابل فإنّ « المعنى لا يتحوّل من نثري محدّد إلى شعريّ مطلق إلّا من خلال اشتغال بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التّحول الخطير في شكل اللّغة وطاقاتها الدّلالية، وصولاً إلى التعبير عن الظّلال الوجدانية للدّلالات.»[39] حيث إنّ طبيعة القيم الرّوحية، ونوع المكارم المحمدية، وفصيلة العزائم النّبوية من(جبر الكسر عند العثرة، ونصرته لهم مظلومين، ومعيته لهم مطرودين مغتربين....) هذه المفاهيم تشحن طبيعة الصّوت الذي يلائم معناها بألوان إيقاعية ذات دلالات متوائمة متلازمة لا تحملها هذه الأصوات في تواصلها العادي إلاّ من خلال «إيقاع الجملة والعلاقة بين الصّوت والمعنى وقوّة الكلمات الإيحائية».[40]

4. خاتمة:

إذا كان علم النّحو معيارا للّغة، و به تستقيم وتزدان ويعلو شأنها، فإنّ العروض ـ وأنعم به من علم ! ـ هو العلم الذي يُستدلّ به على شعريّة الشّعر، فيعرف به جيد الشّعر من رديئه، وموزونه من مكسوره، ومن هنا عُرف فضل الخليل، العالم الجليل، ومن هنا كانت الحاجة ملحّة إلى هذا العلم الدّقيق، و المعيار اللّصيق، بوصفه المقياس الفني الذي تعرض عليه المادة الشّعرية لمراقبة سلامتها ومطابقتها لأحكامه، ومناسبتها لقواعده، وهذه المقاييس مجتمعة، وهذه المعايير متناغمة وفّرها تميم في "بردته" المعاصرة الغنية بالظواهر الأسلوبية، فبرز ذلك جليا ـ كما تعرضنا له بالأمثلة ـ على مستوى التشكيل الإيقاعي الذي رفع من صوت النصّ، بتناغم أبنيته الإيقاعية المتعدّدة والمتنوّعة (وزنا وقافية ورويا ونبرا وتنغيما ودلالة) و لايزال البحث جاريا حول جوانب أخرى.

5. مراجع البحث:

أ/ الكتب:

- العربية:

1. ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط 1418، 1. هـ/ 1997.
2. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة البيان العربي، ط 2، 1952.
3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
4. أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة، 1998.
5. أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ط 5 (د. ت).
6. الهاشمي علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 2006.
7. سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1993.
8. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة. ط، 1978.
9. عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 .1998 .
10. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت.
11. عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، 1992.
12. عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، مؤسسة الانتشار صبيرة ملوك بنية الإيقاع العربي المعاصر، مطبعة دار هومة، الجزائر 2006.
13. عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية البنية الإيقاعية.حساسية الانبثاقة الشّعرية الأولى. جيل الرّواد جيل الرّواد و الستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.2001.
14. عمر فروخ، هذا الشّعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2 ، 1985.
15. فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية 2002.
16. كريم الوائلي، التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، مركز الأبحاث، 2009 .
17. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1974.
18. مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، بيروت، 1979.
19. محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس: المطبعة العصرية 1976.
20. محمد بنيس, ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة , بيروت. ط1989.

21. نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، الطبعة الأولى، 1962.

22. نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الإتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1984.

23. يونس علي، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

- **الكتب المترجمة:**

24. جون كهين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، البيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 1990.

25. سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد:4.

- **الأجنبية:**

26. Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré.

ب/ المقالات:

27. عبد المجيد دقياني، القافية في شعر بلقاسم خمار، مجلة العلوم الإنسانية – جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد11، 2007

- **المواقع الإلكترونية:**

28. تميم البرغوثي، الديوان، موسوعة الشعر العربي.

https://www.aldiwan.net/cat-poet- tamim-al-barghouti

29. ديوان في القدس لتميم البرغوثي، رام الله 2008 جميل السلحوت الحوار المتمدن-العدد: 2635 - 3/5/2009-01:3 https://m.ahewar.org/s.asp?aid=170705&r=0&fbclid=IwAR3TqYh8ObP4qcerfySvYhBhPjHDGZ5Wnel

30. منقول عن الموقع الإلكتروني بتاريخ27 /2020/03 http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar- /

a.

31. صلاح نيازي.الموسيقى الداخلية في الشّعر.إيلاف2007م https://elaph.com/Web/Culture/2009/11/499067.html

الإحالات والهوامش:

1- نازك الملائكة.قضايا الشّعر المعاصر.بيروت، 1962.ص21، 23

2 - نسيب نشاوي، مدخل إلى د ارسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الإتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1984ص 16

3- صلاح نيازي.الموسيقى الداخلية في الشّعر.إيلاف.05 أكتوبر2007 https://elaph.com/Web/Culture/2009/11/499067.html

4 - ديوان في القدس لتميم البرغثي، رام الله 2008 جميل السلحوت الحوار المتمدن-العدد: 2635 - 2009 / 5 / 3 - 01:3 https://m.ahewar.org/s.asp?aid=170705&r=0&fbclid=IwAR3TqYh8ObP4qcerfySvYhBhPjHDGZ5WnelBgTy41IiFaYfL6JkvN_5HVII

5 - ابراهيم أنيس.موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة البيان العربي، ط 2، 1952، ص 14

6 - عمر فروخ هذا الشّعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر.بيروت، لبنان، ط 2، 1985. ص.34

7 - جون كهين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، البيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1990، ص: 58.

8- http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar- / منقول عن الموقع الإلكتروني بتاريخ27 /2020/03

9- عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 .1998. ص17

10- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون الأميرية، بيروت، 1979، ص 29

11- محمد مندور، الشّعر العربي.م، ك1: جامعة الإسكندرية.ص144

12- عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية البنية الإيقاعية.حساسية الانبثاقة الشّعرية الأولى.جيل الرّواد و الستينات. منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق.2001ص 9

13- ينظر: Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré, p. 13

14 – أحمد الشايب. تاريخ النقائض في الشعر العربي.القاهرة.مكتبة النهضة المصرية.1998.الطبعة الثالثة.ص7/6

15- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1972.ص8

16- عبد الله الطيب.المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت.ص392/384

17- سيد البحراوي. العروض وإيقاع الشّعر العربي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة1993، ص16

18-كريم الوائلي، جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، مركز الأبحاثkuwait 25.com .ص3

19- عبد المجيد دقياني. القافية في شعر بلقاسم خمار. مجلة العلوم الإنسانية – جامعة محمد خيضر بسكرة. العدد الحادي عشر2007.ص151

20- كريم الوائلي، جماليات التّشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، ، مركز الأبحاث ص 4

21 – ابن رشيق القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. دار الجيل، بيروت، ص 151

22- محمد بنيس, ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب , دار التنوير للطباعة , بيروت.ط1989 ص75

23- عبد الملك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، د.ط، 1992ص 147

24- الهاشمي علوي. فلسفة الإيقاع في الشعر العربي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ص 23 /24

25- ينظر: يونس, علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.ص1.

26- إبراهيم أنيس، موسيقى الشّعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1972.ص8

27 – أدونيس زمن الشعر. دار الفكر.بيروت. ط5. ص14

28- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، ديسمبر 1974، ص 23

29- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط 1418، 1. هـ/ 1997 م، ص 2

30- الشاعر جميل صدقي الزّهاوي(1863م/1936 م)من طلائع نهضة الأدب العربي، في العصر الحديث، ولد وتوفي في بغداد.

31- صبيرة ملوك بنية الإيقاع العربي المعاصر. مطبعة دار هومة الجزائر 2006

32-كمال أبو ديب, في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 353

33- حمدان ابتسام أحمد. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، الطبعة الأولى1997.ص37.

34- فوزي سعيد عيسى. العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه .دار المعرفة الجامعية2002.ص 21/20.

35 – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 1.

36- محمد العياشي. نظرية إيقاع الشعر العربي. تونس: المطبعة العصرية 1976.ص68

37- عبد الناصر هلال، قصيدة النثر العربية بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة، ص 221

38- عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية البنية الإيقاعية.حساسية الانبثاقة الشّعرية الأولى.جيل الرّواد و الستينات. منشورات اتحاد الكتاب العرب.دمشق.2001ص 56

39 – عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية البنية الإيقاعية.ص8

40- المرجع نفسه،ص 8.