قوائم المحتويات متاحة على ASJP المنصة الجزائرية للمجلات العلمية
الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية
الصفحة الرئيسية للمجلة: www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/552

جمالية الإيقاع ودلالته في قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي

The Rhythmic and Semantic Significance in a Poem (in Jerusalem) by Tamim Barghouti

د. محمد حراث[1]*
[1] كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف- الجزائر

معلومات المقال
تاريخ المقال:
الإرسال: 2019/09/26
المراجعة: --
القبول: 2019/10/16

الكلمات المفتاحية:
جمالية الإيقاع،
دلالة الإيقاع،
علم الصوت،
علم الإيقاع،
العمود الشعري.

ملخص

يبحث هذا المقال في الجانب الصوتي والإيقاعي للقصيدة، وكذا جماليته ودلالته داخل البناء الشعري، وذلك من خلال التطبيق التحليلي على قصيدة (في القدس) للشاعر تميم البرغوثي. فبعد الحديث عن علم الصوت وعلاقته بالدلالة، انتقل البحث إلى الحديث عن الإيقاع الخارجي للقصيدة، وتحليل بحرها وتفعيلاته، ثم الحديث عن عمود القصيدة الشعري، الذي انتقل من النمط العمودي إلى نمط التفعيلة، ثم الغوص في عمق الإيقاع الداخلي للقصيدة، واستجلاء أهم المظاهر التي أسهمت في تناغم الإيقاع وتناسقه، واستجلاء مظاهر جماله ودلالة كل مظهر من هذه المظاهر الصوتية والإيقاعية، كالنبر والتنغيم. وهذا الأخير هو الهدف الأساسي من هذا البحث، فالقصيدة ليست مجرد قوالب إيقاعية خالية من الجمال والدلالة، وإنما الشاعر عليه يبني قصيدته وفق إيقاع يزيد من جمال النسيج الشعري ويُضفي عليه دلالةً وإيحاءً. واعتمدنا من أجل ذلك المنهجَ الوصفي التحليلي مدعّما بالمنهج الإحصائي، حيث أحصينا عددا من الظواهر الصوتية الإيقاعية، وقمنا بتحليلها جماليا ودلاليا. وتوصلنا في الأخير إلى نتائج عدّة، أهمّها أنّ القصيدة الشعرية يلعب الإيقاع فيها دورا مهما في أدائها لمعانيها ودلالاتها، كما يضفي عليها مَسْحةً جمالية، إذا روعيَت فيها قواعد الإيقاع الجمالية؛ كالتكرار بنوعيه، والتقابلات التركيبية، وصفات الحروف وتناسقها، والاختيار المناسب للقافية والرّوي.

Key words:

Rhythm aesthetics,

Rhythm semantics,

Phonetics,

Rhythm,

Poem.

Abstract

This article examines the acoustic and rhythmic aspect of the poem, as well as its aesthetic and significance within the poetic structure through the analysis of a poem (in Jerusalem) by the poet Tamim Barghouti. After talking about phonetics and its relationship to semantics, the research moved to talk about the rhythm of the poem, the analysis of its meters, and then talk about the prosody of the poem, which moved from the traditional poetry to modern one. In addition to that, the author described deeply the inner rhythm of the poem. Also, he clarifies the most important aspects that the rhythm has digging into the phonetic and prosodic characteristics like the pitch and intonation, in doing so, the main goal of the research has been determined. Moreover, the poet, when writing a poem, he has to take in consideration the phonetic, semantic and the rhythmic aspects. For that, a descriptive-analytical approach has been adopted along with the statistical procedure counting a number of rhythmic acoustic phenomena, and analysing them aesthetically and semantically. In conclusion, we have reached the following results:

The most important thing is that the rhythmic aspect of the poem has fundamental role in its performance of its meanings and connotations.

As well as it gives it an aesthetic joy, if it takes into account the rules of aesthetic rhythm, such as repetition, compositional encounters, character recipes and consistency, and the suitable choice for the rhyme and its final rhymic letter.

* Corresponding author at: Hassiba benouali University of Chlef. ALGERIA
Email : m.harrath@univ-chlef.dz

مقدمة

مما هو معروفٌ أنّ الشّعر كلمات ذاتُ إيقاع متناغم. والشّعر قبل أنْ يُسكَبَ في قوالب البحور، كان حُداءً، يتغنّى به حادي الإبل لِيَسُوسَها، وكانت الإبل تسير وفق الإيقاع الذي يصبغ به الحادي حُداءه؛ فإنْ أسرَعَ في تنقّله بين المقاطع الصّوتيّة أسرعَتْ الإبل في سيرها، وإنْ أبطأَ أبطأَتْ، وإذا سَكَتَ توقّفَتْ.

ولكن بمرور الزّمن، وتوالي العصور، وتطوّر القصيدة العربيّة، من سجع الكُهّان، إلى رجز الرُّجّاز مع رُؤبة بن العجّاج وغيره، إلى معلّقات امرئ القيس ونظرائه، إلى بحور الخليل وقوانين القصيدة العموديّة، إلى موشّحات الأندلسيين، إلى قصيدة التّفعيلة مع نازك والسّيّاب، إلى أنْ وصلنا أخيرا إلى العصر المعاصر مع الماغوط وجماعته من أصحاب قصيدة النّثر؛ كلّ هذا التّراكم، وهذا التّطوّر الهائل، شهد فيه الصّوتُ والإيقاع في القصيدة تطوّرا مماثلا ومواكبا لمفاصل هذه الحركة التدريجيّة التدرّجيّة.

طرح الإشكالية

ومع هذا التطور الكرونولوجي للقصيدة إيقاعيا، يجعلنا نتساءل عن مدى أهمية هذا الإيقاع في التشكيل الشعري للقصيدة العربية، وهل القصيدة مجرد إيقاع فقط؟ أم أنّ لهذا الإيقاع دورا في بناء القصيدة وتشكُّلها؟ وبما أنّ الإيقاع جزء من الظاهرة الصوتية عامة، نتساءل من جانب آخر: ما دور المظاهر الصوتية باختلافها في تأدية المعاني وتصوير الدلالات؟

الفرضيات المُسبَقة

إنّ النّظر الممعن في حيثيات القصيدة العربية يجعلنا نتأكد أنّ الصوت عامة والإيقاع خاصة، له دلالته التي لا يقوم بها غيره في القصيدة. فإنّ العربيّ الشّاعر لم يكن يصبّ كلماته في قوالب الأوزان هكذا اعتباطا كيفما اتّفق، وإنّما كان يختار أصواته وإيقاعاته وفقا لمقام الحال، وتطابقا مع متطلّبات السياق، لتبلغ القصيدة قمّة بلاغتها في الجانب الصوتي والإيقاعي كما كانت تبلغه في جوانب أخرى من البديع والتصوير والبيان.

الدراسات السابقة

وعلماء الصوتيات قديما وحديثا لم يغفلوا هذا الجانب، بعد أن عرفوا أنّ للصوت خطرا كبيرا، وأهمية عظمى في تأدية الدلالة وتشكيل المعنى، وأنّ المتكلّم وهو يبحث عن ذُؤابة الفصاحة والبلاغة، عليه أن يراعي الجانب الصوتي في كلامه عامة، والجانب الإيقاعي في شعره خاصّة.

أهداف البحث

لهذا فإننا سنحاول التنبيه على هذا الجانب المهم من جوانب دراساتنا اللغوية، وهو الجانب الصوتي الإيقاعي، مُطبّقا ذلك وممثّلا بقصيدة معاصرة لشاعر مُعاصر، رأينا أنّه كان يراعي هذا الجانب كثيرا في قصائده عامة، وفي القصيدة المختارة: (في القدس)، لنستجلي منها ما كانت تؤديه الأصوات في قصيدته، وما كنت تشكله من نَغَم إيقاعي بديع.

منهجية البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي مدعّما بالمنهج الإحصائي، حيث تم شبه إحصاء لبعض الظواهر الصوتية الإيقاعية، والقيام بتحليلها جماليا وكذا دلاليا.

2ـ مدخل إلى الصّوت والإيقاع ودلالتهما

إنّ علم الأصوات علمٌ عريقٌ في العربيّة، فبعد الهنود، كان للعرب سبقٌ على غيرهم في اكتشاف الأصوات ودراستها، وهذا بدليل قول المستشرق الألماني **برجشتراسر**، بأنّه لم يسبق الغربيّين في البحث الصّوتي إلا قومان من أقوام الشّرق هما: الهنود والعرب[1]. وفي هذا، كذلك، يقول **فيرث**: "إنّ علم الأصوات قد نما في خدمة لغتين مقدّستين هما: السّنسكريتيّة والعربيّة" [2].

فذاك الخليل في معجمه العين، يعتمد في تقليباته الجذرية على مخارج الأصوات، دون أن ننسى كذلك أنّه مكتشف الإيقاع الشّعري؛ إذْ وضع خمسة عشر إيقاعا، سار عليها العرب قبله، وعرضَها في قواعد ضمن علمٍ جديد سمّاهُ (علم العروض).

وجاء بعده ابن جنّي حين عرّف اللّغة بأنّها أصوات، وجعل للصّوت ودراسته بابا مستقلا في كتابه (سرّ صناعة الإعراب) ودَرَج على ذلك غيرُ واحدٍ من اللّغويين العرب. دون أن ننسى علماء القرآن العظيم وجهودهم الصّوتية في علم التّجويد.

ولأنّ الأصواتَ تُسْمَعُ ولا تُرى، وأنّه حتّى ولو مثّلناها بالكتابة الأبجديّة، فإنّنا لن نحيطَ بجميع الأصوات، فإنّه تغيبُ كثيرٌ من المعاني المتولّدة عن النّطقِ صوتيًّا.

لذا كان من المفيد، إنْ لم يكن من الضّروري، مراعاة الجانب الصّوتي للقصيدة في دراستها، وهذا ما يظهر جليًّا في إلقائها الشّفويّ، وبخاصّة إذا علمنا أنّ العربَ أوّلَ ما أنشدت الشّعر إنّما أنشدته إلقاءً لا كتابةً، ولم يزل كذلك إلى أن بدأ يُكتَبُ ليؤرَّخَ لا ليُقرأ. فالشّعر مسموعًا أحسن وأبلغ وأوقع في الذّوق منه مكتوبا أو مقروءًا. وكم من قصيدةٍ قرئتْ ثمّ ألقيَتْ؛ فكان البون بينهما شاسعا.

فالكتابة كما يراها كثيرٌ من الباحثين، لا تعبّر بصدق عن دلالة الأصوات ومعانيها الحقيقيّة، فهي لا تعكس جميع الخصائص الفيزيائيّة التي تتميّز بها الأصوات اللّغويّة. و"الكتابة على اختلاف أنواعها ليستْ سوى تمثيلا تقريبيّا للكلام الصّادر عن الإنسان، في شكل ذبذبات صوتية ملموسة، وحتّى الرّسم الصّوتي الذي تعتمد عليه بعض اللّغات، فإنّه لا يُظهِرُ كلّ الغِنى الموجود في اللّغة المنطوقة. وفي الكلام الشّخصي، من التنوّع ما لا يقدر على ترجمته أيُّ رسم قائم على الكتابة"[3]. وهذا ما يبيّن قصور الكتابة عن رسم مَلامح كاملة للصّوت.

فاللغة كما عرّفها ابن جنّي: "أصوات يُعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[4]. وقد اشتهر هذا التعريف بين أوساط اللغويين،

وأجروا فيه تحليلا على أربعة مستويات: "أنّ اللغة أصوات، أنّ اللغة تعبير، أنّها تعبير يعبّر بها كلّ قوم، أنّها تعبير عن أغراض"[5].

فاعتبار ابن جني أن اللغة أصوات هو إسقاط لنظام الكتابة، ومعناه أن اللغويين العرب قديما كانوا يدرسون اللغة في نظامها الشفوي المنطوق، لا المكتوب.

وقد فرّق **فندريس** بين اللغة المنطوقة/ السمعية وبين اللغة المكتوبة، فقال: "وهكذا نرى أن الاستعمال يتّفق مع التقاليد في تأكيد اختلاف اللغة المكتوبة عن اللغة المتكلمة، والواقع أنهما لا يختلطان أبدا، ومن الخطأ أنّ نظنّ أنّ النصّ المكتوب يعتبر تمثيلا دقيقا للكلام"[6]. فهو هنا يعتبر الكتابة تقصّر في حقّ دلالة الكلام.

ولأهمية اللغة المسموعة فإن العرب الأوائل الذين جمعوا اللغة واستقرأوا التراث العربي، قد جمعوها رواية ومشافهة وسماعا من الأعراب الفصحاء، فأشعار العرب نُقلت رواية، واللغة سُمعت مشافهة، والقرآن كان يُعرض على الرواة والقراء تلاوةً. فاللغة العربية، إذا خصصّنا، هي لغة مسموعة قبل أن تكون مكتوبة.

وهذه الأهمية وهذا التفضيل الذي نقصده، قائم على قدرة أحدهما دون الآخر على تأدية المعنى في أقرب صورة، فإنّ المشافهة أقدر على التعبير عن مختلجات النفس ومقصدية المتكلم من الكتابة/ الخطّ.

وعلاقة الصّوت بالدّلالة، لا ينكرها عاقل، وهي لا تخرج عن نوعين، كما رأى ذلك ابن حزم[7]، هما: الطّبع والقصد، أو العُرف والاصطلاح؛ فأمّا الصّوت الدّال على معنى بالطّبع أو بالعرف، فمثل صياح الدّيكة، الذي يدلّ في الأغلب على السَّحَر، وأمّا الصّوت الدّال على معنى بالقصد أو بالاصطلاح، فذلك من خصوصيات اللغة الإنسانية.

وأمّا الإيقاع فهو صوتٌ يخضع لنظام موسيقيٍّ معيّن، مما يعني أنَّ الإيقاع جزء من الصّوت، فكلّ إيقاع صوتٌ، وليس العكس صحيحًا؛ أيّ قد تكون بعض الأصوات مختلة الإيقاع أو دون إيقاع تماما، إذا افتقدت الانسجام والاتساق داخل نظامها.

فالصّوت في اللغة مظهرٌ من مظاهرها، وفي الشّعر إذا التزم الشّاعر بقواعد الشّعر التي يمليها عليه علم العروض، كان في كلامه إيقاع خارجيّ، وإذا التزم بعد ذلك بتناسق الأصوات والألفاظ داخل البناء الشّعري، حصَّل الإيقاع الدّاخلي، وهذا ما يشرح العلاقة بين الصوت والإيقاع.

والإيقاع يخضع لمقصديّة الشّاعر، ولا يفرضُ نفسَه عليه وإنّما يلجأ إليه الشّاعر ليستكمل به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أنْ تؤدّيه من الأحاسيس والمشاعر[8].

ويعدّ الإيقاع أيضا أقوى عناصر الجمال في القصيدة الشّعرية. فالمتلقّي غير العربي يطرب للشّعر العربيّ في جرسه وإيقاعه . فالجمال/ الجمالية هي الصّفة التي تميّز قيمة الشّعر، حسنِه من رديئه، ولا يميّز بين النصوص إلا المتلقّي المتذوّق، الذي يفقه خصائص الجمال وميزاته. والجمال هو الذي يُضفي على النّصوص المتعة، التي تجعل النّصّ مقبولا مرغوبا فيه من قِبل المتلقّين، يُقبلون عليه بنَهَم.

3ـ التّعريف بالشّاعر[10] وقصيدته (في القدس)[11]

تميم البرغوثي شاعر فلسطيني، وأستاذ للعلوم السياسية. وهو حاصل على شهادة الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن. ولد بالقاهرة في 13 يونيو 1977م. والده الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي، ووالدته الروائية المصرية رضوى عاشور.

كتب تميم البرغوثي أول نص له، وأسماه قصيدة، في سن السادسة، وأول نص شعري مضمّن في كتاب له كان في سن الثامنة. وفي رام الله كتب أول مجموعة شعرية أسماها (ميجنا) باللهجة الفلسطينية العامية، سنة 1999م. وفي العام التالي صدرت مجموعته الشعرية الثانية (المنظر) باللهجة المصرية العامية عن دار الشروق في القاهرة.

ثم أنتج عملين مهمين، الأول: (قالولي بتحب مصر) والذي كُتب باللهجة المصرية العاميّة. أما الثاني فهو قصيدة طويلة صدرت في كتاب مستقل بعنوان (مقام عراق)، وهي باللغة العربية الفصحى. تلقّى العملان صدىً كبيراً طيّباً. وقد صدر الكتابان بعد كتابتهما بسنتين عام 2005.

حصل على شهادة الدكتوراه سنة 2004م، وعمل أستاذا للعلوم السياسية في جامعة جورج تاون حتى سنة 2011م. وبين عامي 2011 و2014م، عمل تميم البرغوثي استشاريّاً للجنة الأمم المتحدة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا، وقاد مجموعة بحثية لإصدار تقرير عن مستقبل العالم العربي حتى عام 2030م.

وفي عام 2015م التحق بالعمل الدبلوماسي الدائم في اللجنة مساعداً للأمين التنفيذي ووكيلا للأمين العام للأمم المتحدة. وله عمود أسبوعي في جريدة الشروق المصرية من 2010 حتى 2014م، وفي جريدة العربي اليوم وموقع عربي21 منذ 2015.

وله مؤلفات في العلوم السياسية؛ نذكر منها كتابه: (الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار) صدر عن دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، عام 2007م. وكتاب: (دولة ما بعد الاستعمار: الحل الوسط المستحيل، فصل في دائرة معارف أوكسفورد عن الإسلام والسياسية) باللغة الإنجليزية، صدرت عن منشورات جامعة أوكسفورد، أوكسفورد، المملكة المتحدة، عام 2014م.

ومن دواوينه الشعرية، من غير ما ذكرنا آنفا، ديوان يحمل عنوان القصيدة المدروسة: (في القدس)، صدر عن دار الشروق في القاهرة عام 2009م.

وأما قصيدته: (في القدس) فقد حظيت بقدرٍ وافرٍ من الاهتمام على الصعيدين النقدي والأدبي. كما حققت انتشاراً جماهيرياً واسعاً، وقد ضمنت لتميم هذه المنزلة بين غيره من الشعراء وهذه الحظوة لدى جمهوره العربي، حتى تنافس في قراءتها أطفال المدارس، وكان تميم البرغوثي قد شرع في كتابة هذه القصيدة بعد زيارته الأولى للقدس عام 1998م، وقد كانت زيارة قصيرة حيث لم يكن مسموحا له المبيت فيها، فكتب هذه القصيدة متأثرًا بذلك[12].

وموضوعها العام هو القدس، يتحدث الشاعر فيها عن وصف القدس وعن شوقه لها، ثم بعض تاريخها العريق، ووضعها البئيس في ظل الاحتلال الإسرائيلي.

يبدأها بستة أبيات عمودية، وأما باقي القصيدة فحر على نمط شعر التفعيلة. حيث يبدأ في مقدمة قصيدته بمخاطبة نفسه ويمنّيها بزيارة القدس، والمكوث بها، ويحاول وصف اللقاء والزيارة بأسلوب حِكَمي رمزي، إذا يقول:

وما كلُّ نفسٍ حينَ تَلْقَى حَبيبَها

تُسَرُّ ولا كُلُّ الغِيابِ يُضيرُها

فإنْ سَرَّها قبل الفراق لقاؤه

فليس بمأمونٍ عليها سُرُورُها

متى تُبْصِرِ القدسَ العتيقةَ مَرَّةً

فسوفَ تراها العَيْنُ حَيْثُ تُديرُها

ثم يشرع بعد ذلك في وصف ما شاهده في القدس، وصفا حقيقيا أو وصفا مجازيا: وصفا حقيقيا لحاراتها وشوارعها وطرقاتها. ووصفا مجازيا تاريخيا حضاريا لما تمتاز به القدس من عراقة وتاريخ.

كما يكتنز النص بالتصوير والتناص واستدعاء الأحداث والشخصيات التاريخية. بل كثيرا ما كان يخاطب التاريخ، وكأنه يحاول تقديم الدليل والبرهان على أحقيته وملكيته لهذا المَعلم المقدّس. فيقول في بعض المقاطع:

(وتَلَفَّتَ التاريخُ لي مُتَبَسِّماً...)

(يا كاتبَ التاريخِ مَهْلاً...)

(يا كاتب التاريخِ ماذا جَدَّ فاستثنيتنا...)

وبعد سلسلة من الشوق والحنين، والأسى والشكوى التي في قصيدته، يختم قصيدته بشيء من الأمل بقوله:

لا تبكِ عينُكَ أيها المنسيُّ من متنِ الكتابْ

لا تبكِ عينُكَ أيها العَرَبِيُّ واعلمْ أنَّهُ

في القدسِ من في القدسِ لكنْ

لا أَرَى في القدسِ إلا أَنْتْ

4ـ الإيقاع الخارجي/ External rhythm

أ ـ البحر

أمّا إذا جئنا إلى القصيدة السَّبيكة (في القدس) وجدناها موسيقيا سيمفونية عالية النّوتات، وإيقاعيا آسرة النّغمات، وصوتيًّا معبّرةً الدّلالات. فهي من حيث البنية الإيقاعيّة الخارجيّة فيها تمازج بين الشّكلين القديم والحديث؛ وأعني القصيدة العموديّة وقصيدة التّفعيلة. وكأنّ القدسَ الّتي لها جذورٌ في القِدَم وأفنانٌ في الحاضر، جَمَعَتْ تاريخيًّا بين قديمٍ وحديث، وإيقاعيًّا كذلك.

فالقصيدة في موسيقاها الخارجيّة تبدأ بالسّير على إيقاعات وتدفّقات بحر الطّويل، وهو أعرق البحور وأقدمها وأكثرها شيوعا. كيف لا ورأس المعلّقات تدلّى على موجات هذا البحر. وهو بحرٌ من ثمانية أجزاء، يتكرّر فيها المقطعان:

فعولن + مفاعيلن X4

0/0/0// + 0/0//

و س + و س س

فالمقطع الأوّل (فعولن) متضمَّن في الثّاني (مفاعيلن)، والثّاني يزيد عن الأوّل بنغمة إضافية. وكأنّ المقطع الأوّل القصير ينطلق منه إيقاع البيت مرتكزا عليه، ثم يمتدُّ ويُفسَح له في المقطع الثّاني، وهكذا دواليك.

وسمّيَ الطّويلُ طويلا؛ لأنّه أطولُ الشّعر إيقاعا، إذْ يبلغ ثمانية وأربعين حرفا، وليس في الشّعر ما يبلغُ هذا غيرُه. ومن أهمّ أغراضه –كما يقول أهل الصّنعة والذّوق–: الحماسة، والفخر والقصص. وكلاًّ من هذه الأغراض الثّلاثة متضمّنة في هذه القصيدة البرغوثيّة. وفي القصيدة مسحةٌ حزينة، والحزن يتطلّب من البحور أطولها؛ لأن الحزين يستفيض في بثّ أحزانه. عكس البحور الغنائية التي تمتاز بمقاطعها القصيرة.

ثمّ ما يلبث تميم حتّى يغيّر من دفّة إيقاعاته، بتغيير لباس القصيدة، من اللباس العمودي، إلى لبوس التّفعيلة، ومن الأشطر إلى الأسطر، ليختار لها إيقاعات بحر الكامل، وهو بحر في طوله أقرب إلى الطّويل:

(متفاعلن = ///0//0 = **س س و)** X 6

وهذا المزجُ بين الشّعر العمودي والحرّ ظاهرة حديثةٌ، سبقه إليها شعراء؛ منهم صلاح عبد الصّبور في قصيدته (المُلكُ لك)[13]. وتميم البرغوثي لم يكتفِ بالجمع بين شكلين من القصيدة، بل بين بحرين وإيقاعين مختلفين.

وبحر الكامل من أجمل البحور، وسمّيَ كاملا لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، وليس في الشّعر ما له ثلاثون حركةً غيرُه. كما يصلح لجميع الأغراض الشّعريّة، ولهذا كثر استعماله عند القدامى والمحدثين، وهو بحر انسيابيٌّ مِطواع، يلائم القصائد الطّوال، والتي تجنح إلى القَصِّ والسّرد،

مثلما فعل تميم.

وأظنّه ما غيّر دفّة بنية القصيدة وبحرها إلا لتناسب موضوعة القصيدة، لأنّه أرادَ سعةً في الإيقاع، وانسيابا في الوزن. من أجل أن يسرد قصّة دخوله القدس، ويحكي لنا حواره مع من وجده بها.

وربّما كان يقصد من القصيدة ما جاء على التّفعيلة فقط وأمّا الجزء الأوّل العمودي منها، فكان مقدّمةً، أو ملخصا، أو مدخلا عامًّا لمضمون القصيدة ومحتواها. وإلا فإنّنا قد نستطيع أن نستعيضَ بالجزء المُتَفعل عن الجزء العمودي، ولا يختل المعنى، ولا يضطرب المضمون.

هذا من حيث الإيقاع الخارجي للقصيدة، والذي نرى فيه تميما قد وفّق إلى حدٍّ بعيد في اختياره الكاملَ لقصيدته، إذ استطاع به إيصال الفكرة، واستيعابها، لأنّ الكامل طاوعه وماشاه في ذلك.

فتفعيلة مُتَفاعلن متعدّدة النغمات؛ على هذا النحو:

(مُتَ↓فَا↑عِلُنْ←)

فالمقطع الأول من الحركتين (مُتَ//) نغمةٌ هابطة منخفضة يستعين بها تميم على إيراد معاني الحزن والشوق، ثم يستعين بالنغمة الثانية الصاعدة المرتفعة (فَا/0) المُشكّلة من الحركة والسّكون ليخاطب بها الغرباء والدخلاء على القدس وتاريخها وشوارعها، فهي مناسبة لمقام الصراخ والتحدّي. وأما الأغراض العادية، كمقام الحكمة الذي ورد في القصيدة، فتناسبه النغمة المعتدلة المستوية، والتي جاءت في المقطع الأخير: (عِلُنْ//0) من متحرّكين وساكن.

ب- القافية/ Rhyme

القافية علمٌ فَصَله الكثير عن علم العروض، لأهمّيتها واتّساع أبوابها، حتى شاع: هذا كتاب في علم العروض، وذاك في علم القافية؛ ذلك أنّ النّاظر في كتب الأوّلين، من المشتغلين بصناعة الشّعر. يتجلّى له هذا الفصل بيّنا.

وأمّا إذا استفهمنا عن تعريفٍ موجز دقيق للقافية، فإنّ الأوّلين قد أتوا بتعاريف تتقاربُ مرّةً، وتتشاسعُ أخرى، ولم أجد من تعريفٍ شافٍ كافٍ وافٍ، جامع مانع، مثل تعريف إبراهيم أنيس، إذْ يقول: "ليست القافية إلا عدّة أصوات، تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرُّرها هذا يكوِّن جزءًا هامًّا من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة، يتوقّع السّامع تردُّدَها، ويستمتع بمثل التّردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص، يسمّى بالوزن"[14].

وهذا تعريفٌ ينقل القافية من صورتها النّمطيّة التّقليديّة المعياريّة، إلى صورة عصريّة جمالية فنّية وإيقاعية. وآخر حرف مكرّر لزومًا من هذه القافية، في الغالب، هو الرّويّ، وهو ذلك الصّوت الذي تبنى عليه الأبيات، فلا يكون الشّعر مقفّى إلا إذا اشتمل على ذلك الصّوت المكرّر في آخر الأبيات[15].

ومما يجب أن نقرّره بدءًا أنّ القافية تؤدّي دورين مهمين في القصيدة: الأول دور موسيقي إيقاعي، والثاني دور دلالي. فأما الدور الإيقاعي فيتحدّث عنه أدونيس، الذي يرى أنّ القافية خاصّيّة موسيقيّة، وأنّها تعطي للقصيدة بُعدًا من التّناسق والتّماثل، يُضفي عليها طابع الانتظام النّفسي والزّمنيّ[16].

ثم إنّ الصّفة الاختتاميّة التي تتميّز بها القافية، سواءٌ كانت في البيت الشّعريّ شَطْرًا أو سَطْرًا، لا يمكن أن تكتفي بدور الضّابط الموسيقيّ المجرّد، وإنّما لا بدّ أن تشارك اشتراكًا فاعلا في التّشكيل الدّلاليّ، حتّى تكتسب رصانةً خارج إمكانية استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتيًا[17].

ولا تتخلّف القافيّة عن غيرها من الوحدات الصّوتيّة في إحداث الدّلالات، والمشاركة في أدائها، فكما أنّ للحرف دلالات وللوزن والصّوت، فللقافية كذلك، ولا ينبغي للشّاعر أنْ يعتبطَ في بناء قوافيه، وإنّما عليه أنْ يختارها قصدًا، وينشئها عمدًا، لتعينه على تأدية وإيصال أغراضه الشّعريّة.

وقد تجلّت القافيّة في القسم العمودي من القصيدة، فقد اختار تميم لقصيدته في مقطعها الأوّل قافيةً مطلقةً خماسيّةً، تتعاقب الحروف على أوّلها المتحرّك وثانيها السّاكن، الذي ارتضى له أن يكون حرف علّة، ثم يتكرّر ما تبقّى من المتحرّكين والسّاكن، براءٍ مضمومة، وهاءٍ مفتوحة، متّصلٌ بها ألف إطلاق.

فهذه الأحرف الثّلاثة الأخيرة ناسبت المعنى، وأدّت الدّلالة، فالقصيدة رثاء وحنين، وتأوّه وشكوى، وهذه الأغراض هي ما تؤدّيها الهاء المطلقة التي تنبعث خلالها من صدر الشّاعر التّأوّهات والأنّات، والزّفرات والآهات. فها هي القافية والرّويّ قد اختيرا اختيارًا حسنا.

والقافية مهمة حتى في الشعر الحرّ، الذي بعد أن فقد التوازن في التفعيلات التي كانت في الشّطرين، فإنّ القافية في الشعر الحرّ "هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السّطر نهايةً ترتاح النفس للوقوف عندها"[18].

وقد برزت بعض الظواهر الإيقاعية المتمثّلة في التّقفية في الأسطر، قامت بدور القافية في الشعر العمودي، وتكرارها ولّد نغما إيقاعيا جميلا؛ نحو قوله:

...تبيع الفجل في الساحات طول **اليَوْمْ**

في القدس دبّ الجند منتعلين فوق **الغَيْم**

-

في القدس صلّينا على **الأسفلتْ**

في القدس من في القدس **إلا أنْتْ**

-

لكي ترى فيها **هَوَاكْ**

في القدس كل فتىً سِوَاكْ

-

وكأنه يمشي خلال النَّوْم

يمشي بلا صوت حذار القَوْم

فتميم يحاول أن يضفيَ جمالا على إيقاعية قصيدته، فلا يكتفي بما يشبه الرّويّ، وإنما يعمل بنظام القافية، فيختار نهاية لبعض أسطره متشابهة الإيقاع، متناسقة الموسيقى. منها:

ونحملها على أكتافنا حملا

إذا جارت على أقمارها الأزمانْ

-

لكن إن أراد دخولها فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرحمنْ

-

فأصبح بعد سنين غلاب المغول وصاحب السلطانْ

بل وقد تجد في المقطع الواحد أكثر من قافية، فيأتي هذا المقطع متخمًا بالإيقاع، مشبّعا بالموسيقى، آسرا بجماله، ومثال ذلك هذا المقطع:

في القدس رائحة تركز بابلا والهند في دكان عطار بخان الزيتْ

والله رائحة لها لغة ستفهمها إذا أصغيت

وتقول لي إذ يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع علي:

"لا تحفل بهم"...

وتفوح من بعد انحسار الغاز وهي تقول لي: "أرأيتْ"..

والمعجزات هناك تلمس باليدينْ

في القدس لو صافحت شيخا أو لمست بناية

لوجدت منقوشا على كفيك نص قصيدة ... أو اثنتينْ

في القدس رغم تتابع النكبات ريح براءة في الجو.

ريح طفولة

فترى الحمام يطير يعلن دولة في الريح بين رصاصتينْ

فلا يخفى على القارئ/ المستمع المتذوّق، جمالية الإيقاع التي تولّدت عن هذا التجانس، وعن هذه الاستعارة الإيقاعية من الشعر العمودي، حيث شكّل تميم بهذه التقفية من هذه المقطع سمفونيّة موسيقيّة بديعة.

تـ الرَّويُ

بعد أنْ تخلّفتْ القافية عن القسم المشطور الثّاني، فإنّ ما يشبه الرّويَّ عمل عمله، وأدّى كثيرا من هذه الأغراض، فالوقفات التي كان يقف عليها تميم كان يختار لها ما يناسبها من حروف. ومن هذه الوقفات نذكر: (**البيتْ، الغيمْ، النَوْمْ، الأسفلتْ، أنتْ هوالْ، سوالْ، ببينها، بعينها، النَوْمْ، القومْ، يُبينْ، الجنينْ، البنينْ مستحقّيها، بأيديها، نحميها، زيتْ، أصغيتْ، أرأيتْ، الأزمانْ الرحمنْ، السلطانْ...**) وغيرها من هذه الوقفات التي كانت مقيّدة في جلّها، حتّى ينفجر الهواء عند منتهاها، فتخرج خلال مكنونات الحزن والأسى. وتولّد جرسًا موسيقيا إيقاعيا جميلا.

إذن، فالرّويّ في القسم الحرّ من شعره لم يغب تماما، فقد أبى تميم إلا أنْ يُحافظ على الإيقاع الخارجي لقصيدته، فاستعار من الشعر العمودي بعض ملامح الرّوي، فتراهُ يلتزم بعض الأحرف في آخر أسطره، وينوّع بينها، فتتناوب على الرّويّ أحرفٌ، كالنون والتّاء، والكاف.

وهي أحرف تدل في عمومها على القوة، فالكاف تدلّ على التمكّن في الشّيء، والنون تدلّ على الظّهور، والتاء تدلّ على القطع. فهذه الأصوات الثلاثة التي كثُر جريانُها رويًّا، أضفت مجتمعةً تيارا قويا جارفا من المعاني والمشاعر الجيّاشة التي عبّر عنها تميم في قصيدته هذه.

وأكثر من الرّوي، فإنّ جمالية الإيقاع ظهرتْ، على مستوى الرّوي، في صورة جمل متكرّرة قصْدًا، وهي أشبه باللازمة التزمها في كثير من أسطره، خاصة في قوله:

في القدسِ من في القُدس إلا أنت

فإضافة إلى ما ولّدته من تناغم إيقاعي، وجرس موسيقيٍّ بديع، فإنّ غاية تميم، وراء هذه اللازمة، لها دلالة تتجاوز الإيقاع وجماليته، إلى التأكيد على أحقّيته بالقدس، وملكيته لها، وأنه الأصيل وغيره الدّخيل، وأنّ وجوده بها، برغم انفراده، وبرغم كثرتهم؛ يَنفي وجودهم، ويستحيل به بقاؤهم.

5ـ **الإيقاع الداخلي**/ Internal rhythm

أمّا من حيث الإيقاع الدّاخلي الموسيقي الصّوتي للقصيدة فإنّه قد تشكّل بتضافر ظواهر صوتيّة عدّة؛ كالتّكرار، والتّقابلات التّركيبيّة، وكذا بعض الجناسات، وبعض الحروف الصّوتيّة ذات الدّلالات. كلّ هذه الظّواهر وغيرها تندرج ضمن دراستنا الصّوتيّة والإيقاعية لهذه القصيدة.

وإن كان كلّ الشعراء يشتركون في الإيقاع الخارجي، من حيث البحر والوزن والقافية والرّوي، فإنّ مقدرة الشّاعر وتميّزه يظهران على صعيد الإيقاع الدّاخلي، يُظهِر فيه إبداعه وتفوّقه على أقرانه، فقد تجد القصيدة موزونة مقفّاةً، ولكنّها تفتقر إلى البناء الإيقاعي الدّاخلي المُحكَم، فتصبح القصيدةُ مجرّد رصفٍ للمباني دون مراعاة للمعاني والإيقاع.

أ**ـ التّكرار**/ Repetition

أمّا **التّكرار**، فأوّل تركيب يتبادر إلى الذّهن، هو التّركيب المكرَّر عمدا وبكثرة: (**في القدس**). وهو عنوان القصيدة قبل ذلك. وقد كان هذا التّركيب مطلعا لكثير من الأسطر، ومتضَمَّنًا في كثير من الأشطر والأسطر. وقد تكرّرت تركيبة (**في القدس**)

خلال القصيدة خمسا وعشرين مرة (25)، في أكثرها كانت صدرا لأسطر القصيدة؛ ليبدأ بها الإيقاع، وتتشكّل بها النّغمة، وقد أورثَ هذا التَّكرارُ المنهجُ القصيدةَ جرسًا موسيقيا داخليًّا عذبًا، وأعطاها جمالاً إيقاعيا فنّيًّا.

(**في القدس**) هي نقطة الارتكاز في موسيقى القصيدة ينطلق منها الإيقاع، ويتغيّر من خلالها، وينتهي عندها. (**في القدس**) مفتاح صعود درجات الصّوت وانخفاضها، (**في القدس**) هي محور الإيقاع الصّوتي الموسيقي في القصيدة. دون أنْ ننسى، كذلك تركيبة (**في القدس من في القدس إلا أنت**) والتي تكرّرت في أواخر بعض المقاطع، وبخاصة لفظة (أنتْ) التي شكّلتْ قفلةً موسيقيّة عذبة، ينفجر فيها الهواء المضغوط عند التّلفّظ بالسّاكن الذي في التّاء.

ومن مظاهر التّكرار الإيقاعيّ الجميل أيضا، أنّه كان يختتم كل مقطع من مقاطع قصيدته، بسطر فيه أشبه باللازمة، وكان يمهّد له قبله بسطر من القافيةً نفسها، ففي كل مقطع سطرين يرتاح الإيقاع فيها، وتعود له نغميّته الموسيقية، مثل قوله:

في القدس صلّينا على الأسفلت

في القدس من في القدس إلا أنت

-

إني أراك وهنت

في القدس من في القدس إلا أنت

بـ. التّوازي/ Parallelism

نعني بالتوازي هو التماثل أو التعادل من حيث المباني. فممّا ولّد الإيقاع الدّاخلي كذلك بعض **التّقابلات التّركيبيّة** التي أعطتْ تجانسًا موسيقيًّا؛ إذْ تتقابل جملتان، لهما التّشكيل الصّوتي نفسه، وإن اختلفتا لفظيًّا، هذا التّقابل من شأنه أنْ يُحدِثَ جرسًا موسيقيًّا. وقد كثُرَتْ هذه التّقابلات في القصيدة، نذكر منها:

(**مررنا على دار ← فردّنا عن الدّار**)

(**طول اليومْ ← فوقَ الغَيْمْ**)

(**خلالَ النّومْ ← حذار القومْ**)

(**يقولُ: لا بل هكذا ← تقولُ: لا بل هكذا**)

(**والتّتار والأتراكُ ← أهل اللّه والهُلاّكُ ← والفقراء والمُلاّكُ ← والفُجّارُ والنُّسّاكُ**)

(**حَكَمَ الزّمانُ بِبَيْنِهَا ← ما زلتَ تركضُ خَلْفَهَا ← مُذْ ودّعَتْكَ بِعَيْنِهَا**)

وغيرها من التّقابلات التي لا يخفى أثرها النّغَمي على إيقاعات القصيدة. فهذا التكرار يكسر الإيقاع الرتيب الذي قد يكسو بعض أسطر شعر التفعيلة، ويكسبها نوعا من التقابل الموسيقي الجميل.

تـ. التّضاد/ الطّباق/ antithesis

قد يكون الإيقاع دلاليًّا محضًا، أو ما نسمّيه بإيقاع المعاني. وهذه ميزةٌ نادرةٌ في الشّعر العربيّ، لا يحذوها إلا الحاذق من الشّعراء، ومن بين مظاهر هذا الإيقاع الخاص: الطّباق، أو تضادّ المعاني، وهي نوع من تقابل المعاني على وجه التّضاد. تقابلٌ يشكّل داخل نسيج المعنى إيقاعا دلاليًّا يجذب إليه القارئ/ المستمع، يستميلُ ذوقه وحِسّه الموسيقيّ.

ومن بين أمثلة هذا الخَرق الدلالي في نسيج المعنى، المُسمّى بالتّضاد أو الطّباق نذكر:

(**مررنا على دار الحبيب فردنا**

عن الدار قانون الأعادي وسورها)

(**وما كل نفس حين تلقى حبيبها**

تسر ولا كل الغياب يضيرها)

(**في القدس توراة وكهل جاء من منهاتن العليا**

يفقه فتية البولون في أحكامها)

(**أظننت حقا أن عينك سوف تخطئهم و تبصر غيرهم**)

(**ها هم أمامك متن نص أنت حاشية عليه و هامش**)

(**فالقدس تقبل من أتاها كافرا أو مؤمنا**)

(**...والفقراء والـمُلاّك و الفُجّار و النُّسّاك**)

(**العين تغمض ثم تنظر**)

(**كأنها قطع القماش يقلبون قديمها و جديدها**)

(**إذ فاجأتني بسمة لم أدر كيف تسلّلت في الدمع**)

فهذه التقابلات الدلالية التّضادّية، من شأنها أن ينتبه لها القارئ/ المستمع، فتشكّل له ترابطات دلالية تجذب إليها ذائقته وإعجابه، هذا التقابل يقرّب بين المتضادَّين اللّذين كانا خارج النسيج الشعري متباعدين كلّ البعد.

ففي التضاد الأول (الحبيب ≠ الأعادي) صورةٌ جمعتْ قلب الزائر الأصيل وقلب المستقبل الدّخيل. وفي قوله: (كهل ≠ فِتيةٌ) صورة جمعت أجيالا من المقيمين في القدس، القدسُ الذي جمع الأديان والأجناس والأجيال، كما في قوله: (كافرا ≠ مؤمنا)

(**فالقدس تقبل من أتاها كافرا أو مؤمنا**)

وقوله: (متن نص ≠ حاشية/ هامش) وصف بليغ بديع لطرفين متناقضين: الأصيل والدّخيل، فصاحب الأرض صار هامشا والغريب المحتلّ أمسى متنا للكتاب.

فهذا الإيقاع التضادّي أضفى من جماله على قالب المعنى فأثراه

وأغناه وقرّبه إلى المتلقّي. كيف لا وقوله

(إذْ فاجأتني بسمةٌ لم أدر كيف تسلّلت في الدمع)

في هذا السطر، وبهذا التّقابل التضادّي، وصف حالته المتناقضة المشاعر، بين حزن وشوق، وبين أملٍ وابتسامة.

ثـ. الجناس

ومن بين الظّواهر الصّوتية كذلك، التي أنشأت موسيقى داخلية في ثنايا القصيدة، **الجناسات** البديعيّة، والتّوافقات اللّفظية بين وحدات القصيدة اللّفظية، والتي تطرب لها الآذان، وتستعذبها الأسماع، وتستطربها الأذواق. وقد طغت هذه الظاهرة التجانسية في القصيدة، لغاية إعطاء دفقة موسيقيّة إلى الجانب الصوتي للقصيدة. من بين هذه التّجانسات نذكر:

(حذار القوم ← خلال النّوم)

(الجنين ← البنين)

(تحمينا← نحميها ← نحملها)

جـ. إيقاع الحروف

ولا ننسى ما للحروف من دور في إثراء الجانب الإيقاعي للقصيدة، **فحروف الصّفير** مثلا (س ص ز) **وحروف المدّ والهواء** (هـ و ا ي) لها دلالات معتبرة، ذلك أنّ النّاظر الممعن في هذه القصيدة يستشفّ زخم هذه الحروف، ويلحظ كثرة تواردها، وكذا دورانها على مصارع الأبياتّ، وتعاقبها في ثنايا الأسطر. كلّ ذلك خدمةً للمعنى العام، ومشاركةً في إكمال ملامح صورة الحزن، وما خالطها من مشاعر تضمّنتْها هذه القصيدة.

فحروف الصّفير –مثلا– عبّر بها تميم عن حزنه وأساه لِمَا حلَّ بالقدس بعده، وكان هذا ديدنُ الشّعراء قبله، وسينيّة البحتري خير شاهد ودليل. وتَبَحُّرُنا بين حروف القصيدة يجعلنا نلتقي كثيرا بحروف الصّفير، التي تبعَثُ خلالَها الحسرات والنّداءات. وهي الوظيفة التي تؤدّيها حروف الصّفير (ز، س، ص)، ومن بين هذه الجمل والتّراكيب والكلمات؛ نذكر:

(فإنْ سِرَّها قبل الفراق لقاؤهُ

فليس بمؤمون عليها سرورُها)

(متى تبصِر القدسِ العتيقة مرّة، فسوف تراها العين...)

(وفي القدسِ صلينا على الأسفلت)

(توزّعها كأكياسِ المعونة في الحصار لمستحقّيها)

(وفي القدسِ السّماء تفرّقت في النّاسِ)

(ونوافذ تعلو المساجد والكنائس أمسكت بيد الصّباح تريه)

زيادةً أنّه قد لا يخلو بيتٌ أو سطر من حرف صفير واحدٍ على الأقل.

ولا يقلّ دورُ حروف الهواء والمدّ عن أداء هذه الوظيفة الدّلاليّة، فالصّوت الخارج عبر جسور الهواء التي تمدّها هذه الحروف، تعبّر عن حجم المعاناة والتأوّهات التي يخرجها الشّاعر من حلْقهِ وجوفه عبر هذه الحروف الحلقية الجوفية. فنرى كثرة توارد حروف المدّ والهواء المتمثّلة في (ا، و، هـ، ي)، والتي لا يكاد –كذلك– ينجو منها بيتٌ أو سطر، إنْ لم نقلْ كثيرٌ من الكلمات. نذكر منها على سبيل التّمثيل لا الحصر:

مررنا على دار الحبيب فردّنا

عن الدّار قانون الأعادي وسورها

فنرى أنّ معظم كلمات هذا البيت لا تخلو من ألف، أو واو، أو ياء، أو هاء. ومع حسن قراءة البيت، وإعطاء الحروف حقّها من الإشباع، تخرج مع حروف المدّ الآهات، لتعين المعنى وتعبّر عنه بقوّة وصدق.

والأمر نفسه مع الأبيات التي تلي البيت الأوّل. وحتّى الأسطر، كذلك، لم تعدم أن تأتي بها حروف المدّ والهواء بوفرة. نذكر منها:

(يا كاتب التّاريخ مهلا)

(وفي القدس السّماء تفرّقت في النّاس تحمينا ونحميها

ونحملها على أكتافنا)

(واللّه رائحة لها لغة ستفهمها إذا أصغيت)

(أتراها ضاقت علينا وحدنا

يا كاتب التاريخ ماذا جدّ فاستثنيتنا)

دون أنْ ننسى القوافي المقيّدة المسبوقة بالمدّ، ألفا كان، أو واوا، أو ياءً، وما لها من دلالة صوتيّة عند الوقوف عليها؛ نحو: **(يُبينْ، البنينْ)**، **(اليدينْ، رصاصتينْ، اثنتينْ)**، **(طوال اليومْ، فوق الغيمْ، خلال النّومْ، حذار القومْ)**، **(هوالكْ، سوالكْ)**، **(الأزمانْ الرّحمنْ، دخانْ، السّلطانْ)**، **(أصغيتْ، خان زيتْ، أرأيتْ؟ طلاء البيتْ)**.

حـ. التّنغيم

وأمّا من حيث **التّنغيم** الصّوتي والإيقاعي في القصيدة. فالتّنغيم هو نقطة الاشتراك والالتقاء بين اللّغة والموسيقى، فليس هناك لغةٌ لها أصواتٌ ذات نَغَم موسيقيٍّ مستوٍ، وإنّما يتراوح التّنغيم، في العربيّة مثلا، بين نغَمةٍ صاعدةٍ، ونغَمةٍ تصاعديّة، ونغمةٍ مستويّة أفقيّة، ونغمةٍ تنازليّة، ونغمةٍ نازلةٍ أو هابطة.

فتباين الأصوات من مقطع إلى آخر سمةٌ تتّسم بها جميع اللّغات الإنسانيّة، وهذا التّباين التّنغيمي خاضع للمعنى والسّياق وهو يحملُ دلالةً في نفسه، إذْ يعين المعنى ويقوّيه أو يوضّحه في أذن المتلقّي. فبالتّنغيم نعبّر عن الاستفهام والأمر والتّعجّب وغيرها من المقامات. والكلام إذا كان تنغيمه موافقا لمعانيه كان تأثيره كبيرا في نفس السّامع، وبهذا ننفي قولَ من زعم أنّ التّنغيمَ ليس له دلالة.

وهذا التّنغيم الذي يولّد نغمًا موسيقيا جميلا، له دلالةٌ تقوم مقام علامات التّرقيم في الكتابة أحيانا، فالجملة الاستفهامية

التي توضع علامة (؟) في آخرها عند التّصويت بها، تُؤَدَّى بتنغيم معيّن بحيث تنتهي بغمةٍ صاعدة، تدلّ على الاستفهام. فنفرّق من خلال التّنغيم بين الجملة التّقريريّة والاستفهاميّة والتّعجّبيّة، وغيرها.

فالتنغيم يؤدّي دلالات معيّنة، تساعد الألفاظ، وتشرح المقصود منها، وينبّه المتلقّي، أو يؤثّر فيه، فإنّ الأسلوب الواعظ يستخدم فيه المتكلّم تنغيمًا حزينًا، ليؤثّر في السّامع، وهلمّ جرًّا.

ونضع ذلك جدولا نبيّن فيه بعض المقاطع ذات التّنغيم الخاص، ونعتمد فيها على الإلقاء الصوتي الذي اشتُهر عن الشّاعر تميم البرغوثي في مشاركته بمسابقة أمير الشعراء بدولة الإمارات العربية المتحدة، لنذكر دلالة تنغيمها وتمييزها عن غيرها من النّغمات:

المقطع الصّوتي المُنغَّم	دلالته
فقلتُ لنفسي: ربّما هي نعمة؟	يغيّر الشاعر في قوله: ربما هي نعمة؟ من إيقاع الإلقاء، لأنّه استفهام، فلا يُلقيه تقريريا رتيبا هادئا، وإنّما يرفع قليلا من صوته، متسائلا متعجّبا.
وما كلّ نفس حين تلقى حبيبها تُسرّ ولا كلّ الغياب يُضيرُها	يُلقي هذا البيت بشيء من الهدوء والتّرويّ، وهذا لأنّ البيت فيه حكمةٌ والحكمة تستدعي الهدوء في الإلقاء.
وتلفّت التاريخ لي متبسّما: **أظننتَ حقّا أنّ عينك تخطئهم وتبصر غيرهم؟**	يرتفع إيقاع الإلقاء في طريقة السؤال، وكأنّه يمثّل دور التاريخ النّاصح المتسائل المتعجّب.
في القدس من في القدس إلا أنت	ينخفض مستوى الإيقاع في هذا المقطع المتكرر، ليعبّر عن الحسرة والأسى الذي يتملّك قلب الشاعر.
أحسبتَ أنّ زيارةً ستزيح ...	ينخفض الصوت بشدّة عند كلمة (زيارةً) لإفادة التقليل والتصغير. وكأنّ زيارة واحدةً لا تكفي لتزيح عن المدينة حجاب واقعها الأليم.
يا كاتب التاريخ مهلا ...	يرتفع الصوت في هذا المقطع، لأنه نداء، وتنبيه، وردّ على تساؤلات التاريخ قبلُ.

وعبر كامل القصيدة، تتماوج نغمات الإلقاء بين صعود ونزول واستواء، ليعبّر الشاعر بها عن كلّ مقام بما يناسبه من تنغيم إيقاعيّ موسيقيّ دلاليّ. جعلتْ من الجمهور يصفّق له بين كلّ مقطعٍ ومقطع، بل حتّى في ثنايا بعض المقاطع.

د- النّبر/ stress

وأمّا من حيث النّبر ودلالاته في القصيدة، فنقول إنّ النّبر في اللّغة هو البروز والظّهور، ومنه المنبر في المسجد. وأمّا في الدّرس الصّوتي، فيعني نطقَ مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح، وأجلى نسبيًّا من بقيّة المقاطع التي تجاوره[19]. أو بصورة أوضح: هو الضّغط على مقطع معيّن من الكلمة من أجل إبرازه سماعًا.

وقد يقع النّبر في الجملة، فيرتفع بها الشاعر صوتيا، ليؤكّد على ما فيها من معنى، وليثير انتباه المستمعين. وقد يقع على كلمة للهدف نفسه، الذي في النّبر الجُمَلي.

وتلتقي أمثلته من القصيدة بكثير من أمثلة التنغيم، لأنّ النّبر بدوره يؤدّي دلالاتٍ أقرب إلى دلالات التنغيم. منها:

في القدس: يضغط على القاف والدال، كلما تكررت. كأنّه يريد احتضانها، بين شوق وغضب وحزن ومشاعر لا تُوصف.

يا كاتب التاريخ، يا شيخُ... ينبرُ الشاعر في نداءات قصيدته، ليتمثّل الموقف، ولينبّه المُنادى، كيف لها، والتاريخ قد تلفّت له وخاطبه مجيبا لنداءاته.

لكن لا أرى في القدس إلا أنت: وهو يختم قصيدته، ينبرُ بهذه الجملة، التي يجعلها هي القضية، هي الأهمّ في كل القصيدة هي الحاملة للأمل، المستشرفة للمستقبل.

ذ- توالي المتشابهات

هذه خصّيصة إيقاعية متخفّية داخل البناء الشّعري، إذا استعان بها الشاعر، فإنّها تولّد إيقاعا داخليا منسجما ومتناغما. وهذا التوالي قد يكون على مستوى الأسماء، كما في قول الشاعر:

(فيها الزّنج والإفرنج والقفجاق والصقلاب

والبشناق والتاتار والأتراك أهل الله والهلاك

والفقراء والملاك والفجار والنساك)

أو توالي الأفعال، في مثل قوله:

(حَكَم الزمان ببينها

ما زلتَ تركض خلفها

مذ ودّعتك بعينها

فارفق بنفسك ساعة

إني أراك وهنت)

وقد يكون هذا التوالي على مستوى الحروف، نحو قوله:

(في القدس من في القدس لكن لا أرى في القدس إلا أنت)

هذا التوالي فيه إيقاع متناسق، ينضاف إلى مختلف الإيقاعات التي تتشكّل منها القصيدة.

ر- إيقاع الحوار

يعتمد الشّاعر في القصيدة الحديثة على الحوار، الذي يكون بين الذات المتكلّمة والذّوات الأخرى. وهذا التّنويع في الحوارات من شأنه أن يغيّر من رتابة الإيقاع، فالقصيدة المبنيّة على صوت واحد ليست كالقصيدة المتنوّعة الأصوات.

لذا فإنّ الحوار يخلق داخل القصيدة نمطا إيقاعيا موسيقيا

دلاليا؛ لأنّ الحوار يجدب إليه السّامع/ المتلقّي، ويجعله ينتقل بين الأفكار، ويولّد لديه عنصر المتعة والتّشويق.

من أمثلة الحوار، حديثه إلى نفسه، وتبادله الحوار معها بما يشبه المونولوغ؛ منها قوله:

فقلتُ لنفسي: ربما هي نعمة

فماذا ترى في القدس حين تزورها

وتتغيّر دفّة الحوار، إلى محاورٍ مجازيّ، فيخاطبُه التّاريخ قائلا:

وتلفّت التاريخ لي متبسما:

أظننت حقا أن عينك سوف تخطئهم وتبصر غيرهم؟

ويواصل الشاعر تقليب الحوار، فيخاطبُ كاتب التاريخ:

يا كاتب التاريخ مهلاً

فالمدينة دهرها دهران

ثمّ ينتقل إلى تدوير الحوار بين نوافذ القدس والصباح، وهما يتجادلان كيف يكون الرسم بالألوان:

فهو يقول: "لا بل هكذا".

فتقول: "لا بل هكذا".

وفي ختام القصيدة، ينقل مأساته وحسرته وشوقه وحنينه في شكل حوار بينه وبين القدس، بما يبعث التأثر في قلب المتلقي:

وتقول لي إذ يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع عليَّ:

لا تحفل بهم

وتفوح من بعد انحسار الغاز

وهي تقول لي: أرأيت؟

وتخاطبه البسمة، بشيء من الأمل:

إذْ فاجأتني بسمة

لم أدر كيف تسللت في الدمع

قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت:

يا أيها الباكي وراء السور أحمق أنت ...

إن الحوار داخل القصيدة، له أدوار كثيرة، دور في الإيقاع ودور في الدلالة والمعنى، ودور كذلك في تشويق القارئ، وتنويع أساليب القصيدة، من التقرير إلى الحوار إلى السرد إلى النداء ...

خاتمة

إنّ التوغّل داخل إيقاع القصيدة، يُظهر جوانب الجمال فيها، التي كانت مخفية، ويُظهر اشتغال الشاعر عليها، ومدى إبداعه فيها.

وقصيدة تميم: في القدس، تضافرت في جمالياته الإيقاعية ظواهر عدّة، منها:

- اختياره المناسب للبحر، بتفعيلاته من حركات وسكنات. ومزجُه بين العمودي والتفعيلة.

- اختياره المناسب للقافية والتقفية، فكانت لها دلالات إيقاعية مناسبة للمعنى وللمقام. وكذلك الرّوي والوقفات في آخر الأسطر.

- كان الإيقاع الداخلي للقصيدة متناسقا منسجما، ثريا بالتكرار والتوازي والتجنيس والتنغيم والنبر والحوار.

- شاركت مكوّنات الإيقاع الخارجي والداخلي في جمالية الإيقاع وتشكيل الدلالة والتعبير عن المعنى.

تضارب المصالح.

يعلن المؤلف أنه ليس لديه تضارب في المصالح.

الهوامش

1- ينظر: برجشتراسر، 1994م، التطور النحوي للغة العربية، تع: رمضان عبد التواب، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي، ص11.

2- نادية رمضان النجار، اللّغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم: عبده الراجحي، الإسكندرية، مصر، دار الوفاء، ص37.

3- نادية مرابط، 2011م، علوم اللغة العربية، الجزائر، المجلس الأعلى للغة العربية، ص469.

4- ابن جنّي، الخصائص، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية، ج1، ص33.

5- عبده الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية، بيروت، لبنان، دار النهضة العربية، ص60.

6- فندريس، اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ص404.

7- ينظر: بن عيسى مهدية، 2012م، ملامح من الدّراسة الصّوتيّة عند ابن حزم الأندلسيّ (ت 456هـ)، مجلة الممارسات اللّغويّة، العدد 10، ص73.

8- سعيد عكاشة، 2016، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، مجلة جسور المعرفة، المجلد2، العدد6، ص41.

9- المرجع نفسه، ص44.

10- ينظر تعريفه بالتفصيل على موسوعة ويكيبيديا: تميم البرغوثي

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%85%D9%8A%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D8%BA%D9%88%D8%AB%D9%8A#cite_note-1

(تاريخ الاطلاع: 14/09/2019).

11- تميم البرغوثي، في القدس، القاهرة، دار الشروق، ص-7 12.

12- ينظر: المرجع نفسه.

13- صلاح عبد الصّبور، 1982م، الديوان، بيروت، لبنان، دار العودة، ص57.

14- إبراهيم أنيس، 1952م، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، ص244.

15- ينظر: المرجع نفسه، ص245.

16- أدونيس، 1989م، الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط2، ص13.

17- فازية أوقاش، الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي تغريبة جعفر الطيار أنموذجا، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ص57.

18-عز الدين إسماعيل، 2007م، الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، لبنان، دار العودة، ص67.

19- ينظر: كمال بشر، 2000م، علم الأصوات، مصر، دار غريب، ص512.

المصادر والمراجع

1- إبراهيم أنيس، 1952م، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2.

2- أدونيس، 1989م، الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط2.

3- برجشتراسر، 1994م، التطور النحوي للغة العربية، تع: رمضان عبد التواب، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي.

4- تميم البرغوثي، في القدس، القاهرة، دار الشروق.

5- ابن جنّي، الخصائص، تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية.

6- سعيد عكاشة، 2016، جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، مجلة جسور المعرفة، المجلد2، العدد6.

7- صلاح عبد الصّبور، 1982م، الديوان، بيروت، لبنان، دار العودة.

8- عبده الراجحي، فقه اللغة في الكتب العربية، بيروت، لبنان، دار النهضة العربية.

9- عز الدين إسماعيل، 2007م، الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، لبنان، دار العودة.

10- فازية أوقاش، الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي تغريبة جعفر الطيار أنموذجا، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر.

11- فندريس، اللغة، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية.

12- كمال بشر، 2000م، علم الأصوات، مصر، دار غريب.

13- نادية رمضان النجار، اللّغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم: عبده الراجحي، الإسكندرية، مصر، دار الوفاء.

14- نادية مرابط، 2011م، علوم اللغة العربية، الجزائر، المجلس الأعلى للغة العربية.

15- مهدية بن عيسى، 2012م، ملامح من الدّراسة الصّوتيّة عند ابن حزم الأندلسيّ (ت 456هـ)، مجلة الممارسات اللّغويّة، العدد 10.

16- موسوعة ويكيبيديا: تميم البرغوثي

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D9%85%D9%8A%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D8%BA%D9%88%D8%AB%D9%8A#cite_note-1

(تاريخ الاطلاع: 2019/09/14)

كيفية الاستشهاد بهذا المقال حسب أسلوب APA:

المؤلف محمد حراث، (2020)، جمالية الإيقاع ودلالته في قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد 12، العدد 01، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، الجزائر، ص ص : 170-180