مجلة "نتائج الفكر" الصادرة عن معهد الآداب واللغات
المركز الجامعي صالحي أحمد النعامة

المجلد05 . العدد 02. رقم العدد التسلسلي 08
السنة 2021، ص192–204
EISSN 2773-2762 / ISSN 2477-992x

الخصائص الإيقاعية في قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي

Rhythm in the poem (Al Kuds) by Tamim Al-Barghouthi

د.أحمد مليانى[1]

Ahmed meliani[1]

1 جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)، a.meliani@univ-chlef.dz

تاريخ الإرسال:2021/04/11	تاريخ القبول: 2021/06/05	تاريخ النشر 2021/11/08

مُلخّص البحث

يحاول هذا البحث استجلاء خصائص البنية العروضية والإيقاعية في قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي[1]، التي هي مزيج بين النسق العمودي والنسق الحر، وذلك من خلال دراسة الإيقاع الخارجي من وزن وقافية وروي، وكذا الإيقاع الداخلي، محاولين الكشف عن القيمة الأسلوبية والدلالات المتولدة عن ذلك.

كلمات مفتاحية: الإيقاع، في القدس، تميم البرغوثي، التكرار، الجناس.

Abstract:

This research attempts to elucidate the characteristics of the presentation and rhythmic structure in Tamim Al-Barghouthi poem (Al Kuds), which is a mixture between the vertical pattern and the free pattern, by studying the external rhythm of weight, rhyme and narration, as well as the internal rhythm, trying to uncover the stylistic value and the connotations generated from that.

Keywords: Rhythm; Al Kuds; Tamim Al-Barghouthi; Repetition; Alliteration.

أحمد مليانى، a.meliani@univ-chlef.dz

مقدمة:

ما هو معروف أن الشعر كلمات ذات إيقاع متناغم، فذلك الإيقاع هو ما نقصده اليوم في دراستنا، والشعر قبل أن يُسكب في قوالب البحور كان حداءً يتغنّى به حادي الإبل ليسُوسَها، وكانت الإبل تسير وفق الإيقاع الذي يصيغ به الحادي حداءه، فإن أسرع في تنقله بين المقاطع الصوتية أسرعت في سيرها، وإن أبطأ أبطأت، وإذا سكت توقفت، وهذه من بين الدلالات التي تتولّد عن الصوت أو الإيقاع المصاحب للقصيدة.

لكن بمرور الزمن، وتوالي العصور، وتطور القصيدة العربية، من سجع كهانها، إلى رجز الرجاز مع رؤبة بن العجّاج (ت– 145هـ)، إلى معلقات امرئ القيس ونظرائه، إلى بحور الخليل وقوانين القصيدة العمودية، إلى موشحات الأندلسيين، إلى قصيدة التفعيلة مع نازك والسياب، إلى أن وصلنا أخيرا إلى العصر المعاصر مع الماغوط وجماعة من أصحاب قصيدة النثر، كل هذا التراكم، وهذا التطور الهائل شهد الصوت والإيقاع في القصيدة تطورا مماثلا ومواكبا لمفاصل هذه الحركة التدريجية التدرجية.

إن علم الأصوات علم عريق في العربية، فبعد الهنود، كان للعرب سبق على غيرهم في اكتشاف الأصوات ودراستها، وهذا بدليل قول المستشرق الألماني (برجشتراسر) بأنه لم يسبق الغربيين في البحث الصوتي إلا قومان من أقوام الشرق هما: الهنود والعرب[2]. وفي هذا كذلك يقول فيرث: "إن علم الأصوات قد نما في خدمة لغتين مقدستين هما: السنسكريتية والعربية"[3].

فذاك الخليل في معجمه (العين)، يعتمد في تقليباته الجذرية على مخارج الأصوات، دون أن ننسى كذلك أنه مكتشف الإيقاع الشعري، إذ وضع خمسة عشر إيقاعا، سار عليها العرب قبله، وعرضها في قواعد ضمن علم جديد سماه (علم العروض)، وجاء بعده ابن جني (ت– 392هـ) حين عرّف اللغة بأنها أصوات، وجعل للصوت ودراسته بابا مستقلا في كتابه (سر صناعة

الإعراب)، ودرج على ذلك غير واحد من اللغويين العرب، دون أن ننسى علماء القرآن العظيم وجهودهم الصوتية في علم التجويد.

ولأن الأصوات تُسمع ولا تُرى، وأنه لو مثلناها بالكتابة الأبجدية فأننا لن نحيط بجميع الأصوات، فتغيب كثير من المعاني المتولدة عن النطق صوتيا، لذا كان من المفيد، إن لم يكن من الضروري، مراعاة الجانب الصوتي للقصيدة في دراستها، وهذا ما يظهر جليا في إلقائها الشفوي وبخاصة أن العرب أول من أنشدت الشعر إنما أنشدته إلقاءً لا كتابة، ولم يزل كذلك إلى أن بدأ يُكتب ليُؤرَّخ لا ليُقرأ، فالشعر مسموعا أحسن وأبلغ وأوقع من الذوق منه مكتوبا أو مقروءاً، وكم من قصيدة قرئت ثم ألقيت، فبان البون بينهما شاسعا.

فالكتابة كما يراها كثير من الباحثين، لا تعبّر بصدق عن دلالة الأصوات ومعانيها الحقيقية فهي لا تعكس جميع الخصائص الفيزيائية التي تتميز بها الأصوات اللغوية، و"الكتابة على اختلاف أنواعها ليس سوى تمثيل تقريبي للكلام الصادر عن الإنسان، في شكل ذبذبات صوتية ملموسة، وحتى الرسم الصوتي الذي تعتمد عليه بعض اللغات، فإنه لا يُظهر كل الغنى الموجود في اللغة المنطوقة، وفي الكلام الشخصي، من التنوع ما لا يقدر على ترجمته أي رسم قائم على الكتابة"[4]. وهذا يبين قصور الكتابة عن رسم ملامح كاملة للصوت.

وأما عن علاقة الصوت بالدلالة، فهي علاقة لا ينكرها عاقل، وهي لا تخرج عن نوعين، كما رأى ذلك ابن حزم[5]، 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.

01. الإيقاع الخارجي:

إذا جئنا إلى القصيدة السّبيكة (في القدس) وجدناها 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.

01.01 الوزن:

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

(فعولن + مفاعيلن = //0/0 + //0/0/0 = و س + و س س) ×4.

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، رأيتها متضمّنةً في هذه القصيدة البرغوثيّة.

ثمّ ما يلبث تميم حتّى يغيّر من دفّة إيقاعاته، بتغيير لباس القصيدة، من اللباس العمودي، إلى لبوس التّفعيلة، ليختار لها إيقاعات بحر الكامل:

(متَفاعلن = ///0//0 = س س و) ×6.

فهو لم يكتفِ بالجمعِ بين شكلينِ 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 به. وما يميز هذا النمط "المزاوجة بين الشكلين الحر والتقليدي مزاوجة تخلق ازدواجا شكليا في القصيدة الواحدة"[6].

فربما قصد الشاعر من نظمه على الطريقة التقليدية أن يظهر تناصا مع طريقة العصر القديم لنظم الشعر، ليتناسب مع الوضع القديم للمدينة المقدسة، بالإضافة إلى إظهار مقدرته الفنية في نظم الشعر من خلال مزجه بين الطريقتين في نظم الشعر، فهو يعمل على تحقيق الإيقاع في شعره "فالإيقاع مولد لمجمل الخصائص البارزة في القصيدة، ومولد للشفافية التي تنعكس من خلالها الصور في مرآة ناصعة، ومولد للتفجر الحسي الذي يجد صداه في تفصيلات الأشكال الملموسة"[7]. وربما أنه 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 المتَفعل 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.

02.01 القافية:

القافية علمٌ فصله 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 موجزٍ 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"[8]. 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[9].

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

وقد تجلّت القافيّة في القسم العمودي من القصيدة، فقد اختار 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، متّصل 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. فهاهي القافية والرّويّ قد اختيرا اختيارًا حسنا.

وبعد 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، النّومْ، الأسفلتْ، أنتْ، هواكْ، سواكْ، ببينها، بعينها، النّومْ، القومْ، يُبينْ، الجنينْ، البنينْ، مستحقّيها، بأيديها، نحميها، زيتْ، أصغيتْ، أرأيتْ**...) وغيرها من هذه الوقفات التي كانت مقيّدة في جلّها، حتّى ينفجر الهواء عند منتهاها، فتخرج خلال مكنونات الحزن والأسى.

02. الإيقاع الخارجي:

الإيقاع الداخلي هو "كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثيرها ويعزز رؤيا الشاعر"[10]. ومن حيث الإيقاع الدّاخلي الموسيقي الصّوتي للقصيدة، فإنّه قد تشكّل بتضافر عدّة ظواهر صوتيّة؛ كالتّكرار، والتّقابلات التّركيبيّة، وكذا بعض الجناسات، وبعض الحروف الصّوتيّة ذات الدّلالات المختلفة. كلّ هذه الظّواهر وغيرها تندرج ضمن دراستنا الصّوتيّة والإيقاعية لقصيدة (في القدس).

01.02 التّكرار:

أوّل 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، في أكثرها كانت صدرا لأسطر القصيدة؛ ليبدأ بها الإيقاع، وتتشكّل بها النّغمة، وقد أورثَ هذا التّكرارُ الممنهجُ القصيدةَ جرسًا موسيقيا داخليًّا عذْبًا، 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.

02.02 التقابلات التركيبية:

وممّا ولّد الإيقاع الدّاخلي كذلك بعض التّقابلات التّركيبيّة التي أعطَتْ 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:

(مَرَرْنَا عَلَى دَارٍ ↔ فَرَدّنَا عَنِ الدّارِ)

(طُولَ اليوَمْ ↔ فَوقَ الغَيْمْ)

(خِلاَلَ النّومْ ↔ حِذارَ القَومْ)

(يقولُ: لا بل هكذا ↔ تقولُ: لا بل هكذا)

(والتّتار والأتراكُ ↔ أهل الله والهُلاّكُ ↔ والفقراء والمُلاّكُ ↔ والفُجّارُ والنُّسّاكُ)

وغيرها من التّقابلات التي لا يخفى أثرها النّغَمي على إيقاعات القصيدة.

03.02 الجناسات:

ومن بين الظّواهر الصّوتية كذلك، التي أنشأت موسيقى داخلية في ثنايا القصيدة، الجناسات، والتّوافقات اللّفظية بين وحدات القصيدة، 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:

(حِذَارَ القَومْ ↔ خِلاَلَ النّومْ)

(الجَنِينْ ↔ البَنينْ)(تَحْمِينَا ↔ نَحْمِيهَا)

04.02 الحروف الصوتية:

للحروف دور في إثراء الجانب الصّوتي 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 سرَّها قَبلَ الفِرَاقِ لقَاؤهُ فليسَ بمؤمونٍ عليهَا سُرورُها)[11]

(مَتَى تُبصرِ القدسَ العَتيقَةَ مرّة، فسوفَ تراهَا العَينُ حيثُ تُديرها)[12]

(وفِي القُدسِ صَلينَا عَلَى الأَسفَلْتْ)[13]

(تُوزّعُهَا كَأَكْيَاسِ المَعُونَةِ في الحِصَارِ لِمُسْتَحِقّيهَا)[14]

(وفِي القُدسِ السّماءُ تفرّقَتْ فِي النّاسِ)[15]

(ونَوافذٌ تَعْلُو المَسَاجِدَ والكَنَائِسَ أمسكَتْ بِيَدِ الصّباحِ تُريهِ)[16]

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 قول الشاعر تميم البرغوثي:

مَرَرْنَا على دَارِ الحَبِيبِ فَرَدّنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأَعَادِي وسُورُهَا [17]

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 كَاتِبَ التَّارِيخِ مَهْلاً)[18]

(وفِي القُدْسِ السَّمَاءُ تَفَرّقَتْ فِي النّاسِ تَحْمِينَا ونَحْمِيهَا ونَحْمِلُهَا عَلَى أَكْتَافِنَا)[19]

(واللهِ رَائِحَةٌ لَهَا لُغَة سَتَفْهَمُهَا إذَا أَصْغَيْت)[20]

(أَ تُرَاهَا ضَاقَتْ عَلَيْنَا وَحْدَنَا، يَا كَاتِبَ التَّارِيخِ مَا جَدّ فاسْتَثْنَيْتَنَا).[21]

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

03. خاتمة:

ما يستشف من كل ما سبق أن الإيقاع في قصيدة (في القدس) اتسم بتخيّر الشاعر للبحور والتوافقات الصوتية التي حققتها القوافي وغيرها من الوسائل الفنية التي خلقت جرسا موسيقيا جاذبا، ورغم الطابع السردي للقصيدة إلا أنها لم تخرج عن الوزن الموضوع لها.

ومن خلال تحليل البنية العروضية للقصيدة عبر أوزانها الشعرية وجدناها سمفونية ذات نغمات آسرة، تضافر فيها نمط الشعر العمودي والشعر الحر، فلقد كان لهذا المزج أثر إيقاعي ساهم في حركية الشكل العروضي وإثراء النظام الموسيقي المتجلي في القافية في كلا النّمطين، وهذا كله دلّ على مقدرة الشاعر في المحافظة على القافية التقليدية وكذا تنويعها خدمة لموضوعه العام.

كما أن حركة التكرار التي غلبت على القالب العام للقصيدة أثرت في موسيقاه، وأدت دلالة إيحائية ذات طاقة تعبيرية عالية تدل على اهتمام الشاعر على إبرازها للسامع.

04. الهوامش:

[1]- شاعر فلسطيني، ولد في القاهرة عام 1977م، ووالدته أستاذة الأدب الإنجليزي "رضوى عاشور"، ووالده الشاعر الفلسطيني الكبير "مريد البرغوثي"، عمل ملحقا ثقافيا بالسفارة الفلسطينية في هنغاريا، ولشاعرنا ستة دواوين باللغة العربية الفصحى، وبالعاميتين الفلسطينية والمصرية، وهي:

ميجنا: عن بيت الشعر الفلسطيني برام الله عام 1999، وهو ديوان باللهجة الفلسطينية.

المنظر: عن دار الشروق بالقاهرة عام 2002، وهو ديوان منشور باللهجة المصرية.

قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف: عن دار الشروق بالقاهرة عام 2005، وهو ديوان منشور باللهجة المصرية.

مقام عراق: عن دار أطلس للنشر بالقاهرة عام 2005، وهو ديوان منشور بالعربية الفصحى.

في القدس: عن دار الشروق بالقاهرة عام 2009، وهو ديوان منشور بالعربية الفصحى.

يا مصر هانت وبانت: عن دار الشروق بالقاهرة عام 2012، بالعامية المصرية.

حصل على الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عام 2004، وعمل أستاذا بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، ثم عمل ببعثة الأمم المتحدة في السودان، وهو باحث في العلوم السياسية بمعهد برلين للدراسات المتقدمة ويعمل حاليا أستاذا مساعدا للعلوم السياسية في جامعة جورج تاون بواشنطن.

نشر قصائده في عدد من الصحف والمجلات العربية كأخبار الأدب، الدستور، العربي، القاهريات، السفير اللبنانية، الرأي الأردنية، والأيام والحياة الجديدة الفلسطينيتين.

له كتابان في العلوم السياسية، الأول بعنوان الوطنية الألفية: الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار، صدر عن دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة عام 2007، والثاني بالإنجليزية عن مفهوم الأمة في العالم العربي وهو تحت الطبع في دار بلوتو للنشر بلبنان.

ينظر: عصام شرتح، تميم البرغوثي، دراسة نصية في المحفزات الجمالية، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط:1، 2012، ص:6.

[2]- ينظر: برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، أخرجه وصححه وعلق عليه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط:02، 1994، ص:11.

[3]- نادية رمضان النجار، اللغة العربية وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم: عبده الراجحي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ص:37.

[4]- نادية مرابط، علوم اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2011، ص:469.

[5]- ينظر: بن عيسى مهدية، ملامح من الدراسة الصوتية عند ابن حزم الأندلسي (ت- 456هـ)، مجلة الممارسات اللغوية، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد:10، 2012، ص:73.

[6]- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 2001، ص:13.

[7]- بكار يوسف، عين الشمس، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط:01، 2007، ص:121.

[8]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط:02، 1952، ص:244.

[9]- المرجع نفسه، ص:245.

[10]- محمد صبار، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص:57.

[11]- تميم البرغوثي، الديوان، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط:1، 2009، ص:07.

[12]- المصدر نفسه، ص:07.

[13]- المصدر نفسه، ص:08.

[14]- المصدر نفسه، ص:09.

[15]- المصدر نفسه، ص:09.

[16]- المصدر نفسه، ص:10.

[17]- المصدر نفسه، ص:07.

[18]- المصدر نفسه، ص:08، 09.

[19]- المصدر نفسه، ص: 09.

[20]- المصدر نفسه، ص:10.

[21]- المصدر نفسه، ص: 11.

05. قائمة المراجع المعتمدة:

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط:02، 1952
- عصام شرتح، تميم البرغوثي، دراسة نصية في المحفزات الجمالية، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط:1، 2012
- برجشتراسر، التطور النحوي للغة العربية، أخرجه وصححه وعلق عليه: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط:02، 1994
- بكار يوسف، عين الشمس، مقاربات في النقد ونقد النقد، مكتبة الرائد العلمية، عمان، الأردن، ط:01، 2007.
- تميم البرغوثي، الديوان، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط:1، 2009.
- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 2001.
- محمد صبار، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
- نادية رمضان النجار، اللغة العربية وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، مراجعة وتقديم: عبده الراجحي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر.
- نادية مرابط، علوم اللغة العربية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2011.
- بن عيسى مهدية، ملامح من الدراسة الصوتية عند ابن حزم الأندلسي (ت- 456هـ)، مجلة الممارسات اللغوية، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد:10، 2012.