مجلة زانكو للعلوم الإنسانية
ISSN (Print):2218-0222
ISSN (Online): 2412-396X
Vol.28 Issue SpA 2024
ID No. 949 (PP 37-58)
https://doi.org/10.21271/zjhs.28.SpA.3
بحث

الإيقاع في قصيدة البردة لتميم البرغوثي(دراسة تحليلية)

سوزان أحمد خضر*
سرود كنعان شاكر*

ملخص

يعد الإيقاع مقوماً مهماً من مقومات القصيدة العربية، ويعتبر عنصراً أساساً في الشعر؛ يمنحه هويته المستقلة ويميزه عن غيره من الكلام، وهو النبض الحي الذي يسري في جسد القصيدة، فيشكل نسيجها و يؤثر في معانيها، ويعيطيه حلاوة وقبولاً في الأسماع.

تمتاز قصيدة البردة لتميم البرغوثي بخصائص إيقاعية في الوزن والنسيج الإيقاعي لكلماته، وقد قمنا في هذا البحث بدراسة الإيقاع في هذه القصيدة بنوعيه (الإيقاع الثابت والإيقاع المتحرك) دراسة إحصائية تحليلية، من خلال تحليل نماذج من أبيات قصيدته، والربط بين إيقاع القصيدة والعاطفة، ومن خلال ذلك كشفت الباحثة عن أبرز جوانب تجربة الشاعر الشعورية، وإيحاءاته الشعرية.

* قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة صلاح الدين-أربيل
suzan.khudhur@student.su.edu.krd
srood.shakir@su.edu.krd

الاستلام 2023/02/12
القبول 2023/05/23
النشر 2024/02/15

الكلمات المفتاحية:
قصيدة البردة،
تميم البرغوثي،
الإيقاع الثابت،
الإيقاع المتحرك
التوازي الصوتي.

About the Journal
ZANCO Journal of Humanity Sciences (ZJHS) is an international, multi-disciplinary, peer-reviewed, double-blind and open-access journal that enhances research in all fields of basic and applied sciences through the publication of high-quality articles that describe significant and novel works; and advance knowledge in a diversity of scientific fields.
https://zancojournal.su.edu.krd/index.php/JAHS/about

1.المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسول الله محمد وعلى آله وصحبه.

أما بعد:

فقد من الله سبحانه وتعالى على الإنسان بنعمة القدرة على إنتاج وحدات صوتية ذات دلالة الإيحاء، ليعبر بها عن حاجاته، عبر أصوات مركبة، الصوت المنفرد يكون مبهماً ولا يؤدي وظيفته الإبلاغية إلا بمزجه مع اللغة لمواجهة العالم الخارجي وأحداثه، وحيث ما وجد الإنسان وجد الشعر، والشعر ليس ثوباً حتى نلبسه الفكرة، بل هو كلام يصاغ مع موسيقى عذبة ومؤثرة، والإيقاع يشكل عنصراً جوهرياً في الشعر، بحيث تختفي الخاصية الأساسية للشعر بدونه، فالشاعر يبدأ بعمله عندما يسيطر عليه إيقاع معين، فيصبه في تشكيل موسيقي، للتعبير عن انفعالاته ومشاعره.

فالإيقاع من أهم المرتكزات التي يقوم عليها النص الشعري، ونظراً لما يتركه الإيقاع من دلالة وتأثير بارز داخل النص الشعري؛ جاء اختياره موضوعاً لدراستنا، ووقع الاختيار على قصيدة البردة للشاعر تميم البرغوثي، الشاعر العربي الذي اشتُهِرَ بين أبناء جيله، التي عارض بها البردة ونهجها في قصيدة بلغت المائتي بيت، فأبقى وزنه على بحر البسيط، وغيّر الروي من قافية الميم إلى الدال لكي ينأى بنفسه عن تكرار معاني سابقتيها.

وقد جاءت خطة البحث في مبحثين سُبِقت بملخص ومقدمة وأعقبتها قائمة المصادر والمراجع.

تناول المبحث الأول كلاً من الإيقاع الثابت، وتضمن مفهوم الإيقاع ومفهوم الوزن ومفهوم التقفية، ودرسنا دلالة الإيقاع العروضي والتشكيل الوزني والتقفية في القصيدة.

تناول المبحث الثاني الإيقاع المتحرك ومفهومه، ودلالة إيقاع التكرار، ودرسنا أهم أنواع التكرار التي شكلت ظاهرة في قصيدة تميم البرغوثي، وإيقاع التوازي الصوتي الذي شكل ملمحاً بارزاً من خلال توالي عناصر لغوية متماثلة أو متقابلة.

لقد نهض البحث على المنهج الفني وباستخدام آلية التحليل.

1 . 2 . مفهوم الإيقاع:

الإيقاع - قبل أن يكون مصطلحاً أدبياً أو موسيقياً - هو "ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله"(حمدان، 1997، ص 17)، فهو مشهد مألوف يلحظه الإنسان يومياً ويحس به فيما حوله لكونه وصفاً لمظاهر يحدث فيها تكرار على نسق معين ومنسجم.

لقد نال الإيقاع اهتمام الأدباء والنقاد قديماً وحديثاً، وتباينت آراؤهم حول مفهومه، وعلاقته بالوزن وموسيقى الشعر، ويعتبر عنصراً مهماً في الشعر يمنحه هويته المستقلة ويميزه عن غيره من الكلام، ويعطيه حلاوة وقبولاً في الأسماع. وهو أساساً مصطلح موسيقي، ويستخدم في الموسيقى "باعتباره تنظيماً للشق الزمني منها، فقيل إن الإيقاع مجموع اللحظات الزمنية الموزعة وفقاً لترتيب معين، وإن الإيقاع هو النظام في توزيع مدد الزمان، والزمان هو لب الإيقاع الموسيقي". (بدر، 2022، www.al-watan)

فالإيقاع : هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء ونظم حركات الألحان وأزمنتها الصوتية. (صليبا، د.ت، 185/1) ولكنه لم يقتصر على الموسيقى، بل هو "السمة المشتركة بين الفنون جميعاً" (حمدان، 1418ه- 1997م، ص 17) ويدخل في الرسم والنحت والرقص والموسيقا والشعر والنثر الفني... الخ.

لم تخل المعاجم العربية القديمة من بيان معنى الإيقاع، فقد جاء في معجم «تهذيب اللغة» للأزهري (370هـ) "والإيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها". (الأزهري، 2001، 63/3)

أول من استخدم مصطلح الإيقاع في الشعر هو ابن طباطبا (ت ٣٢٢هـ) الذي قال في كتابه (عيار الشعر): "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه". (العلوي، 322هـ، ص21)

يخلص محمد الهادي الطرابلسي إلى أن الإيقاع الشعري هو "توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام وعلى مسافات غير متقايسة أحياناً لتجنب الرتابة". (الطرابلسي، 1991، ص25)

1 . 3 . أنواع الإيقاع الشعري:

إدراك الإيقاع والشعور به في الشعر يكون من خلال وزن القصيدة وقافيتها، ويكون كذلك من خلال اللفظ والتركيب، ومن هنا قسّم النقاد الإيقاع إلى نوعين، إيقاع ثابت مجاله "سكوني كابح ذو ضوابط عامة تجعل منه سطح البنية المستقر وظاهرها الثابت،

وآخر متحرك مجاله حركي متغير يجسد عمق البنية الخاص" (قاسم، د.ت، ص 25)، أو ما يسميه آخرون بالإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، ولا تتسع هذه الدراسة للدخول في جدل التسمية ولذلك سنسير على الاصطلاح الأول.

2 . الإيقاع الثابت:

يشمل الإيقاع الثابت الوزن العروضي والقافية، وهذا ما يقتضي الوقوف باختصار على تعريف الوزن والقافية دون الدخول في تفاصيل ذلك وما جرى فيه من التباس وخلط، وذلك باستعمال الوزن والإيقاع في بعض الأحيان مترادفين.

2 . 1 . مفهوم الوزن:

الوزن لغةً بناء يدل على تعديل واستقامة (ابن فارس، د.ت، 107/6)، ووجود هذا المعنى اللغوي واضح في الشعر الذي ينبغي أن يكون معتدلاً مستقيماً، وأن تكون مقاديره مقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب كما يقول القرطاجني (684هـ) (القرطاجني، 1986، ص 263). ووزن الشعر اصطلاحاً هو "مجموعة الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معيّن لمقاطع الكلمات أو التي تشتمل على عدد من تلك المقاطع اللغوية، ففي العربية يتألف من المقاطع تفعيلات، ومن هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية". (وهبة و المهندس، 1979، ص238)

وقد وضع قواعد البحور الشعرية واستخلص قوانينها الخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ) من خلال علم العروض، الذي استنبطه وأخرجه إلى الوجود بعدما سجل أوزان الشعر الجاهلي وحصر أقسامه في خمس دوائر، واستخرج منها خمسة عشر وزناً استعملها الجاهليون في أشعارهم، وسمى كل وزنٍ منها بحراً. (عبد اللطيف، 1999، ص 269)

قصيدة البردة التي نحن بصدد دراستها من الناحية العروضية جاءت على البحر البسيط. والبسيط من البحور الطويلة، والقرطاجني قدمه على غيره من الأعاريض؛ لكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع، وقال عنه: "إن الطويل والبسيط فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع فيه". (القرطاجني، 1986، ص 238)

البحور الطويلة يلجأ الشعراء إلى استخدامها في الموضوعات الجدية، كما يقول عبد الحميد الراضي: "إن البسيط من البحور الطويلة التي يعمد إليها الشعراء في الموضوعات الجدية، وهو في ذلك قريب من الطويل، ويأتي معه في الشيوع والكثرة أو بعده بقليل، هذا في الوافي منه بنوعيه الأول والثاني". (الراضي، 1969، ص 126)

يرى إبراهيم أنيس أن البحر البسيط يستخدم في "حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه" (أنيس، 1952، ص 175)، وكذلك يختار لقصائد المدح، يقول أنيس: "أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام". (أنيس، 1952، ص 175)

ربما يعود اختيار تميم البرغوثي هذا البحر ليعبر عما بداخله فيصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه ومعاناته وشعوره بالغربة واليأس والقلق الأشبه بالجزع على أهله والأوضاع التي كانت تعيشها الأمة الإسلامية، كما يقول هو عن نفسه في مقطع مصور موجود على اليوتيوب. (موقع ألكتروني https://www.youtube.com/watch?v=0VrWjrosT5o)

البحر البسيط سمي بذلك لأن الأسباب "انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزءٍ من أجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطاً، وقيل سمي بسيطاً لانبساط الحركات في عروضهِ وضربهِ"، (التبريزي، 2001، ص 39) وفيه تحذف ألف فاعلن في الضرب والعروض في حالة خبنهما فتتوالى فيها ثلاث متحركات فساكن. (البكار، 1990، ص 93)

ووزن البسيط في دائرته:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

نأخذ تقاطع الأبيات الأولى كنموذج للتوضيح (الأبيات: 1-6)

ما	ليْ	أَحِنُّ	لِمَنْ	لَمْ	أَلْقَهُمْ	أَبَدَا	
0//0/0/		0///		0//0/0/		0///	
مستفعلن		فعلن		مستفعلن		فعلن	
وَيمْلِكُونَ		عَلَيَّ		الرُّوحَ		والجَسَدَا	
0//0//		0///		0//0/0/		0///	
متفعلن		فعلن		مستفعلن		فعلن	
إني	لأعرِفُهُم		مِنْ	قَبْلِ	رؤيتهم		
0//0/0/	0///		0//0/0/		0///		
مستفعلن	فعلن		مستفعلن		فعلن		
والماءُ	يَعرِفُهُ	الظَامِي		وَمَا	وَرَدَا		
0//0/0/	0///	0//0/0/			0///		
مستفعلن	فعلن	مستفعلن			فعلن		

وَسُنَّةُ اللهِ في الأحبَابِ أَنَّ لَهُم وَجْهَاً يَزِيدُ وُضُوحاً كُلَّمَا ابْتَعَدَا
0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0///
متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

كَأَنَّهُمْ وَعَدُوني في الهَوَى صِلَةً وَالحُرُّ حَتّى إذا ما لم يَعِدْ وَعَدَا
0//0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وَقَدْ رَضِيتُ بِهِمْ لَوْ يَسْفِكُونَ دَمِي لكن أَعُوذُ بِهِمْ أَنْ يَسْفِكُوهُ سُدَى
0//0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0///
متفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

يَفْنَى الفَتَى في حَبِيبٍ لَو دَنَا وَنَأَى فَكَيْفَ إنْ كَانَ يَنْأَى قَبْلَ أن يَفِدَا
0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

من خلال تقطيعنا لهذه الأبيات نرى شيوع زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن، والذي أصاب التفعيلتين (مستفعلن) وتحولت إلى (متفعلن)، وأصاب (فاعلن) والتي تحولت إلى (فعلن).

ويمكننا توضيح ذالك في الجدول الاتي:

الزحاف	التفعيلة	التغيير	التفعيلة بعد التغيير
الخبن	فاعلن 0//0/ مُستفعِلُن 0//0/0/	حذف الثاني الساكن	فَعِلُن 0/// مُتَفْعِلُنْ 0//0/

يستطيع الزحاف الدخول على تفعيلات البيت كلها، والزحاف يمس الأسباب الثقيلة (//) والخفيفة (/0)، وزحاف الخبن في البسيط هو حذف الثاني الساكن في (فاعلن) فتصبح (فَعِلُنْ) (البحراوي، 1993، ص 63). وتحتوي القصيدة برمتها على 784 زحاف الخبن، 200 منها في "العروض"، و200 من زحاف الخبن في "الضرب"، ويحتوي الحشو على 384 من زحاف الخبن.

ونستنتج من ذلك أن كثرة الزحافات أدت إلى التنويع في الإيقاع وكسر الرتابة والخفة في الأداء، لتعبر عن الأبعاد النفسية لدى الشاعر بما ينسجم مع تجربته الشعرية فيها، ومشاعره الصاخبة وإحساسه.

العروض في بحر"البسيط" مخبونة دائماً (فَعِلُنْ) والخبن زحافٌ. والضرب إما مخبون (فَعِلُنْ) أو مقطوع (فَعْلُنْ)، ولا يأتي عروض وضرب البسيط التام صحيحين إلا شذوذاً والأصل فيهما أن يكونا مخبونين. وهناك فرق في التغييرات التي تقع في حشو البيت ومع ما يلحقها في آخر البيت، فتغييرات الحشو ليس من الضروري التزامها في كل الأبيات، بل لا تلتزم حتى في البيت الواحد منها، أما التغيرات التي تصيب التفعيلة الأخيرة فتلتزم في كل أبيات القصيدة الواحدة (خلوصي، 1977، ص 67).

القصيدة من الضرب الأول مخبون، والخبن في عروض البسيط وضربه زحاف جارٍ مجرى العلة، أي إن الزحاف يتصرف تصرف العلة من حيث اللزوم فقط.

كثرة الزحافات تؤدي إلى التنويع في الإيقاع وكسر الرتابة والخفة في الأداء، وإن طبيعة هذا البحر ملائمة للتعبير عما يعاني الشاعر من التوتر والاضطراب النفسي، والتي تغريه بأن يعطي انسيابية واستمرارية لنصه الشعري، ويحمل بحر البسيط دفقات

شعورية متنوعة بين الارتفاع والهبوط في الإيقاع، وجمال القصيدة يكمن في تنوع إيقاعاتها بين العلو والانخفاض، وأن يخرج أنغاماً موسيقية تنوع العواطف والأحاسيس التي تعبر عن وصفه للرسول الكريم ﷺ وحال الأمة الإسلامية. (شهرة، 2015، ص 26)

2 . 3 . مفهوم القافية:

القافية ركن مهم في موسيقية الشعر، فهي تحدث رنيناً، وتثير في النفس أنغاماً و أصداءً، وهي فاصلة قوية واضحة بين الأسطر.

القافية في اللغة أصلها الثلاثي القاف والفاء والحرف المعتل، وهذا الأصل يدل على اتباع شيء لشيء، ومن ذلك القفو، يقال قفوت أثره، وسميت قافية البيت قافية لأنها تقفو سائر الكلام، أي تتلوه وتتبعه (ابن فارس، د.ت، 112/5)، ومن ذلك قوله تعالى: [وَقَفَّيْنَا عَلَىٰٓ آثَارِهِمْ بِعِيسَى ٱبْنِ مَرْيَمَ] [المائدة: 46] أي أتبعنا (تفسير الطبري، 1422هـ، 482/8).

أما في الاصطلاح الأدبي فقد اختلف النقاد في تحديد معنى القافية، فعند الخليل هي آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبلهما (يعقوب، 1987، 970/2)، وهي عند الأخفش (215هـ) آخر كلمة في البيت (الأخفش، 1974، ص3)، ففي قول المتنبي(ديوان المتنبي: 372):

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمرّدا

هي عند الخليل (مَرْدَا) وعند الأخفش (تَمَرْدَا) (يعقوب؛عاصي، 1987، 970/2) .

وفي قول تميم (ب، 29):

أرجو الشَّجَاعَةَ مِنْ قبْلِ الشَّفاعَةِ إِذْ بِهذِه اليَوْمَ أَرْجو نَيْل تِلْكَ غَدَا

القافية عند الخليل (تِلْكَ غَدَا) وعند الأخفش (غَدَا).

يرى أهل العروض وسائر النقاد بأن تعريف الخليل بن احمد هو الصائب والسائد ومن هؤلاء:

يقول الدكتور صفاء الخلوصي: "القافية على رأي الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وهذا هو الرأي الصائب السائد، وعلى هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة" (خلوصي، ص 213)، فالرأي الصائب عنده هو رأي الخليل بن أحمد.

يرى السيد البحراوي بأن تعريف الخليل هو التعريف الدقيق بالفعل بقوله: "وأياً كان التعريف المعتمد لدى العروضي، فإنه لا خلاف على ضرورة لزوم ما يتفق على أنه القافية، في نهاية كل بيت، دون إخلال أو تغيير، ولذلك، فإننا حين نراجع ما يتفق العروضيون على لزوم تكراره في نهاية كل بيت، نجد أن تعريف الخليل بن أحمد هو التعريف الدقيق بالفعل" (البحراوي، 1993، ص 86)، وتميل الباحثة إلى أن رأي الخليل هو الصائب والسائد، وجاء تعريفه جامعا مانعاً؛ يرينا القافية بحروفها وحركاتها.

هناك آراء أخرى في تعريف القافية، فقد قيل: إن القافية هي البيت، وقيل هي القصيدة. (الأخفش، شيخ العرب، 2004، ص 97)

أما عند الجاحظ فـ"القوافي خواتم أبيات الشعر". (هارون، 1948، ص 179)

تأسيساً على هذا فالقافية باعتبار الحركات خمسة أنواع: المترادف، والمتواتر، والمتدارك، والمتراكب، والمتكاوس. (خلوصي، د.ت، ص 269 – 270)

وقد استخدم الشاعر في قصيدته قافية (المتراكب) وهي التي يفصل بين ساكنيها ثلاث حركات، كقوله (ب، 7):

بل بُعدُه قُربه لا فرقَ بينهما أزدادُ شوقاً إليه غاب أو شهِدا

هذا من الناحية الشكلية، أما من الناحية الموسيقية فالقافية عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية (أنيس، 1952، ص 244). وأقل عدد يجب أن تكرره من ضمن هذه المجموعة من الأصوات التي تكوّن القافية هو حرف الروي، وبه تعرف القصيدة برويها فيقال: رائية أو عينية أو دالية أو سينية أو نونية وهكذا. (بن زينة، 2012، ص 100)

نلخص بأن القافية من الناحية الشكلية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، ويقسم إلى خمسة أنواع باعتبار الحركات، واستخدم تميم البرغوثي في قصيدة البردة التي نحن بصدد دراستها قافية المتراكب. أما القافية من الناحية الموسيقية فهي عدة أصوات تتكون في أواخر الأبيات أو الشطر، ويعد تكرارها جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية.

2 . 4 . الروي:

للقافية حروف تعدُّ من لوازمها، ومن أهم أحرف القافية الروي، وهو أثبت حرف في البيت، تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، ويكون الإيقاع أغنى وأوفر بمقدار توفُّرِ هذه الحروف في القافية، ولا يكون الشعر مقفى إلا أن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات. (خلوصي، د.ت، ص 235)

اختار الشاعر حرف الدال روياً لقصيدته، وغير الروي في معارضته من قافية الميم إلى الدال؛ لينأى بنفسه عن تكرار معاني سابقتيها فيقول: "غيرت القافية من الميم إلى الدال، لأن في معنى القصيدة بعض الانقلاب عن معاني سابقتيها، فأحببت أن يرادف ذلك انقلاب في الشكل، ولأن الدال هو الحرف الأخير من اسم النبي ﷺ" (الموقع الالكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=0VrWjrosT5o)، كما جاء في قوله (ب: 192):

تَتَبُّعَاً وَاخْتِلافَاً صُغْتُ قَافِيَتِي "مَولايَ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائِماً أَبَدَا"

الدال من حروف الهجاء وتأتي روياً بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب (موسيقى الشعر، 1952، ص 247)، وهو "صوت أسناني لثوي، شديد مجهور منفتح" (دلالة الأصوات، ص 143)، والنقاد يرون بأنه من الحروف التي تصلح للروي، فتكون سهلة المتناول، جميلة الجرس، لذيذة النغم. (الهمص، 2007، ص 234)

هذا وتؤدي القافية دورين مهمين في القصيدة، دوراً موسيقياً ودوراً إيقاعياً، ولا تكتفي القافية بدور الضابط الموسيقي المجرد، بل تشارك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي، حتى تكتسب القافية رصانة لا يمكن استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتياً، أي شأنها شأن الحرف والوزن والصوت في الدلالة، وعلى الشاعر أن يختار القافية قصداً، وينشئها عمداً، لتعينه على تأدية وإيصال أغراضه الشعرية. (حراث، دـ، ص 174) ، فاختار الشاعر الروي (دا) للدلالة على الإستغاثة والإستنجاد، أي أن علاقة الموسيقا بالمعاني علاقة تعبيريّة وليست اعتباطية.

والقافية نوعان:

1- القافية ذات الروي المتحرك وقد يكون رويها محركاً بالضمة أو الفتحة أو الكسرة، وتسمى القافية المطلقة.

2- القافية ذات الروي الساكن فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب، وتسمى القافية المقيدة. (خلوصي، د.ت، ص 217-235)

وجاءت القافية في القصيدة مطلقة، مثال ذلك قول الشاعر: (ب: 26 – 27)

فِداً لهم كُلُّ سُلطانٍ و سَلْطَنَةٍ وَنَحْنُ لوٌ قَبِلونا أَنْ نَكونَ فِدا
علىَ النَّبيِّ وَآلِ البَيتِ والشُّهدا مَولايَ صَلِّ وسَلِّمْ دائماً أبدا

نرى أن القافية ثابتة في القصيدة وليست متنوعة، ففي بعض القصائد يجوز أن تتنوع القافية، وذلك تبعاً لجواز الزحاف في تفعيلة الضرب، كما في بحر الرمل. أما بحر البسيط ضربه مخبون أومقطوع، والخبن والقطع لازمان لا يتغيران، وعليه فالقافية ثابتة في هذا البحر. (م،ن، ص 288)

إذن فالشاعر قد التزم بحراً واحداً وهو البسيط، وقافية واحدة رويها الدال، فهي قصيدة دالية، وحُلِّيت القافية بألف الاطلاق فزادت من موسيقاها.

2 . 5 . التقفية والتصريع:

هو من الأساليب التي يستخدمها الشعراء لإثراء نصوصهم الشعرية بالموسيقى الداخلية، والتصريع "من المظاهر الإيقاعية المهمة التي تسهم في دعم بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة عن طريق التوافقات الصوتية والإيقاعية التي تتم بين صور الأعاريض والأضرب في المطالع". (العبودي، 2020، ص 207)

التصريع في حقيقته "ليس إلا ضرباً من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب، يتولد منها جرس موسيقي رخيم". (الجندي، د.ت، ص 134)

بما أن التصريع أو التقفية يزيد من جمالية القصيدة خاصة في مطالع القصيدة، لذا اهتم به الشعراء وذلك لأن "تحسين الاستهلالات والمطالع من أهم شئ في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقي ما بعدها". (القرطاجني، 1986، ص 309؛ الجندي، د.ت، ص 137)

يأتي التصريع في مطلع القصيدة، يقول القرطاجني: "إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوةً وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها". (القرطاجني، ص309؛ قاسم، د.ت، ص 144)

مهمة التصريع في المطالع هي تعليم المتلقي بأن الكلام القادم هو شعر وليس نثراً، أي أنه تعيين جنس النص، ويعتبره ابن رشيق تنبيهاً على أنَّ النصَّ شعرٌ موزون حيث يقول: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وَهْلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر". (ابن رشيق، 463هـ، ص 174/1)

قد فرق ابن رشيق بين التصريع والتقفية، فالتصريع هو "ماكانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته" (ابن رشيق، د.ت، ص 178) أما التقفية فهي "أن يتساوى الجزءان من غير نقصٍ ولا زيادة " (ابن رشيق، د.ت، ص 173)، أي أنه في التقفية يلحق العروض بالضرب بزيادة أو نقصان، فيتماثل الطرفان في "صوت الحرف، وحركته، لا في وزنه، ولا في ترتيب حركاته وسكناته والناقص منها والزائد" (عبد العزيز، 2014)، والقصيدة التي نحن بصدد دراستها وزنها من بحر البسيط النوع الأول، وهو كما أشرنا إليه سابقاً يلحق عروضه الضرب دون زيادة أو نقصان؛ فالأصل في هذا النوع أن العروض مخبون والضرب أيضاً مخبون وليس مقطوعاً، والخبن لا يتغير فلا يزيد ولاينقص، لذا نقول بأن الشاعر افتتح قصيدته ببيتٍ مقفاة بقوله (ب: 1):

مالي أَحن لمن لَمْ أَلْقَهُمْ أَبَدا وَيَمْلِكُونَ عَليَّ الرُّوحَ وَالجَسَدا

تشابهت الكلمتان (أبدا – الجسدا) في نهاية الشطرين، فجاءت نهاية الصدر والعجز على وزن: فَعَلن، حقق الشاعر توازياً صوتياً مهماً، لأن التقفية من أحد أشكال التوازي الصوتي بسبب موقعه المتميز في صدر القصيدة، والشاعر يلجأ إليه "لتحقيق دفقة دلالية في بداية القصيدة مما يمهد لتقبل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقي" (علي، 2010، ص 628).

يثير في المتلقي نزعة التوقُّع والتطلُّع إلى القافية، ويحقق اللذة الفنية له بمجئ الكلمة الواقعة في نهاية العجز موازنةً الكلمة التي تقع في نهاية الصدر، ويضفي على الكلام الرونق ويحسنه. (إسماعيل، 1992، ص191؛ قاسم، د.ت، ص 144)

وقد كرر الشاعر التقفية في القصيدة في أبيات متفرقة، وتكرار التقفية من الظواهر المختصة بالقصائد الطوال والتي يعتني بها الشاعر عناية خاصة (الشاعر، 2014، ص9) ، ومنه الأبيات التالية (الأبيات :17-37-43-51)

عَلَى النَّبِيِّ وَآلِ البَيْتِ والشُّهَدَا مَوْلايَ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائِماً أَبَدَا
بِمَا أَتَى بَيْتَهُ فِي اللَيْلِ مُرْتَعِداً وَلَمْ يَكُنْ مِنْ عَظِيمِ الخَطْبِ مُرْتَعِدَا
لَمْ يُبْقِ فِي قَلْبِهِ صَبْراً وَلا جَلَداً تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا
بِمَا بَكَى يَوْمَ إِبْرَاهِيمَ مُقْتَصِداً وَلَمْ يَكُنْ حُزْنُهُ وَاللهِ مُقْتَصِدَا

التكرار في التصريع علامة من علامات سعة الشاعر وثراء معجمه، وقوة طبعه ومقدرته الفنية، ونقاء حسه الإيقاعي. (العمدة، 174/1؛ قاسم، د.ت، ص 147)، وتميم البرغوثي من الشعراء الذين يمتلكون موروثاً ثقافياً واسعاً ومقدرةً فنيةً، ومهارةً شعريةً تثير القارئ، فقام ببناء قصيدته على أمرين: الأول عندما أبقى القصيدة على بحر البسيط، وغيّرَ الروي في معارضته من قافية الميم إلى الدال؛ لينأى بنفسه عن تكرار المعاني، والثاني إن الشاعر لم يذهب بعيداً عن القصيدة الأصل في اختياره الروي في قافية الدال، عندما استله من صدر بيت منسوب للبردة والذي يقول (موقع ألكتروني :{https://www.youtube.com/watch?v=0VrWjrosT5o

مولاي صلِّ وسلِّم دائما أبداً على حبيبِك خيرِ الخلقِ كلهمِ

لقد ضمن الشاعر صدر البيت ببيت مقفاة عندما تنقل بين الغزل والحكمة والحنين واللوعة، وذلك بعد الانتها من الجزء الأول من القصيدة في البيت السابع والعشرين كما فعلسالفاه - البوصيري وأحمد شوقي -، فختم هذا الجزء بقوله:(ب:17)

عَلَى النَّبِيِّ وَآلِ البَيْتِ والشُّهَدَا مَوْلايَ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائِماً أَبَدَا

نرى في هذا النسج الفني أن شعرية الشاعر مرسومة بعناية، فأراد تنبيه القاري أو المتلقي بأنه لم يذهب بعيداً عن القصيدة الأصل في اختيار الروي، وربط الموروث بالحاضر، وتحقيق اللذة الفنية له، فيثير في المتلقي نزعة التوقُّع والتطلُّع إلى القافية، من خلال مجئ الكلمة الواقعة في نهاية العجز موازنةً للكلمة التي تقع في نهاية الصدر، ويضفي على الكلام الرونق ويحسنه، ويولد الجرس الموسيقي.

أما الأبيات الأخرى فقد قام تميم البرغوثي بتقفيتها لجذب انتباه القارئ بأنه على درجة عالية من التوتر العاطفي، في أبياتٍ تمثل احتدامات عاطفية على صعيد المضمون، وتبرزها الضربة الإيقاعية المتجسدة في التقفية، وإكمالاً للموازنة الصوتية.

3 . الإيقاع المتحرك

الإيقاع المتحرك هو إيقاع هامس، ويُعدُّ المظهر الثاني من مظاهر شكل القصيدة العربية، فيشارك في عملية التشكيل الإيقاعي للشعر، ويتعلق بما يتكون منه البيت الشعري، يشمل الحروف والحركات والكلمات والمقاطع والجمل وما تنشئها العلاقات بين تلك المكونات، ويخلقها الشاعر بالاعتماد على أساليب وأشكال متعددة، وكل ذلك يتوقف على موهبة الشاعر وخبرته ومهارته، وذائقته الموسيقية واللغوية. (آلوجي، 1989، ص79؛ الهمص، ص244)

فدور الشاعر في خلق هذا الإيقاع الداخلي "هو دور الصانع الحاذق، والجوهري الخبير بمادة صياغته، العالم بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سرِّ النغم" (آلوجي ، 1989، ص 80). فالموسيقى الداخلية يزداد جرسها بحسب ما تقتضيه الألفاظ و الأصوات التي تأخذ حيزاً مناسباً من القصيدة.

لقد أشار شوقي ضيف إلى دور الشاعر في خلق هذه الإيقاعات، وتتباين هذه الإيقاعات قوةً وضعفاً على وفق مقدرة الشعراء، واختلاف أذواقهم، وتنوع معجماتهم الشعرية ثراءً، والإبداع في اختيار المفردات وحسن انتقائها، ويعد مقياساً دقيقاً للتمييز بين الشعراء، "وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء" (ضيف، 1966، ص97)، أي إنها مناط التفاضل بين الشعراء، لأنها تمثل شخصية الشاعر وتميزه عن غيره، ويُعدُّ "نمطاً إبداعياً يرتبط بقدرات الشاعر وإمكاناته من اللغة وتسخيرها، في خلق إيقاعات مختلفة" (علي؛ صالح، 2021، ص 238)، فتحدث الإيقاع المتحرك عندما يختار الشاعر ألفاظه، فتتعاون حروف الألفاظ فيما بينها منسجمة غير متنافرة، فلا يتعثر اللسان في نطقها، وتكون موائمِة للمعنى الذي يريده الشاعر، فتمثل شخصية الشاعر، ويظهر صدق مشاعر الشاعر وأحاسيسه، فتكون أشد تغلغلاً وتناغماً في النفس الإنسانية.

الإيقاع المتحرك هو صدىً مباشر لانفعال الشاعر بتجربته، يمتد بامتداد الخيال والعاطفة، فهو يربط بين دلالات الأصوات ومشاعر المبدعين من الشعراء، وبهذه الرابطة القوية يصبح النص الشعري أرقى فناً وأقوى مضموناً، ويرتفع شأن ذلك النص الشعري أدبياً ومعنوياً مع ارتفاع درجة هذه الظاهرة الفنية. (آلوجي ، 1989، ص 79؛ حسان، ص163؛ شهرة، ص35)

ومن أساليب هذا الإيقاع:

3 . 1 . إيقاع التكرار:

يعد التكرار من الوسائل الأساسية التي يبنى عليها الإيقاع، ومن أهم خصائص الشعر قديماً وحديثاً، ولعلّ أقدم من نبه على أسلوب التكرار هو الجاحظ الذي يقول: "إنه ليس فيه حدٌ يُنتهى إليه، ولا يؤتى على وصفه". (الجاحظ، 255هـ، 105/1؛ السيد، ص 88)

كما وأن الإيقاع "حاز على اهتمام النقاد باختلاف ثقافاتهم لكونه يشكل في القصيدة جواً تناغمياً له أثره على الصعيد الموسيقي". (بن زينة، 2012، ص 69)

التكرار يحقق ترداداً موسيقياً عالياً، وهذا التردد يجلب الانتباه، ويثير الاهتمام و"يوحي بوجود علاقة ما تربط بين ذوق الشاعر وحساسيته، وما يريد التعبير عنه، إضافة إلى الإيحاء بالدلالات التي تثير المتلقي". (ياسين، الزبيدي، 2018، ص440)

كما وإن للتكرار أهمية كبيرة في "تماسك النص إيقاعياً ومعنوياً لتحقيق وظائف المتعة، والتأثير في المتلقي (المخاطب)، لأن صور التكرار لا تحمل الدلالات التقليدية فقط، بل تظهر بدلالات منتخبة جديدة، ومؤثرة عند خضوعها له". (علي، صالح، ص 239)

يؤدي التكرار وظيفتين مهمتين، الأولى هي تقوية المعنى وإزالة التوهم، والثانية إنها تبعث إيقاعاً منسجماً يؤدي إلى التكثيف الموسيقي، والعبارة المكررة تعمل على رفع مستوى الشعور، وفيه طاقة تعبيرية فينبغي أن تستغل في موقعها. (علي، ص 239؛ النجار، 2007، ص 135)

هذا ويعد التكرار سمة بارزةً في شعر تميم وظاهرة من ظواهر موسيقاه الداخلية، وسنعرض أهم أنواع التكرار التي شاركت وأسهمت في خلق هذه الإيقاعات المتحركة في قصيدة البردة، ومنها:

3 . 2 . تَكرار الحروف:

التَكرار بالحرف من أكثر أنواع التَكرار، وهو المنطلق الأول في الإيقاع المتحرك، وهو من "أبسط أنواع التَكرار وأقلها أهمية في الدّلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً، أو من دون وعي منه" (م.ن، ص 137)، وتكرار الحروف من الوسائل التي تثري الإيقاع الداخلي من خلال ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت، يزيد من قيمة التركيب الصوتي، كما وأن له دوره في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي. (حيتة، 2018، ص 169؛ كريم وآخرون، 2013)

تكرار الحرف يتمظهر في شكلين وهما (حروف المباني) و (حروف المعاني)، فحروف المباني لها حضور لافت ومميز عند تميم، ويهيمن صوتياً على قصيدته التي نحن بصدد دراستها، ومن أمثلة تكرار حروف المباني:

- حرف النون الذي هو "صوت لثوي، جانبي مجهور منفتح" (حيتة، 2018، ص 169؛ كريم وآخرون، 2013)، وقد تكرر 721 مرة في القصيدة، ومن صفات النون والتنوين الغنة، والغنة "نغم شجيّ تعشقه الأذن وتلذه النفس، ولذلك يكثر دخوله في تركيب مفردات اللغة ترطيباً وتشجيةً" (السيد، ص 15)، وهذا ما كان له تأثير في ترطيب وتشجية القصيدة أكثر.

وظاهرة التنوين لها دور بارز في إحداث التوازي الصوتي، فكرره في أماكن عديدة كما في قوله (أبداً، قمقماً، ماردٌ، صِلةً، حبيبٍ، شوقا، لهواً جديلةٌ، ياسٍ، أملٍ، نسباً، سلطانٍ، سلطنةٍ، فداً، غداً، عرقٍ)، فوجود التنوين وتكراره قد أضفى على النص موسيقى خاصة .

- حرف اللام وهو أيضا صوت لثوي جانبي مجهور منفتح، وتك 688 مرة، واللام من الحروف "العذبة في النطق والسمع". (م.ن، ص 37)

- حرف الميم وتكرر 603 مرة، والميم "صوت شفوي أنفي مجهور منفتح". (الفاخري، ص 143)

- حرف الدال وتكرر 473 مرة، وهو "صوت أسناني لثوي، شديد مجهور منفتح. (م.ن، ص 142)

كما نرى في مستهل القصيدة اجتماع هذه الحروف الأربعة المجهورة، التي توزعت على شطري البيت الأول، وتكررت تكراراً حراً غير منتظم بين الشطرين، بقوله: (ب:1)

مالي أحن لِمَنْ لَمْ ألقَهُم أبداً وَيملكونَ عليَّ الرُّوحَ وَالجَسَدا

كرر الشاعر حرف الميم في هذا البيت خمس مرات، وحرف النون ثلاث مرات و حرف اللام خمس مرات، وحرف الدال مرتان، كذلك في قوله: (ب: 24)

وَلتَحملي قُمْقُماً في كُلِّ مَمْلَكَةٍ تُبَشِّرِينَ بِهِ إِنْ مَارِدٌ مَرَدَا

كرر الشاعر حرف الميم في البيتين اثنا عشرة مرة، وحرف النون خمس مرات و حرف اللام ثمان مرات، وحرف الدال أربع، ويرى ابراهيم أنيس أن حروف اللام والنون والميم من الأحرف الشبيهة بحروف المد، ومجاورة أي حرف من هذه الحروف لأي حرف من حروف الهجاء، تستسيغها الآذان ولا يتعسر النطق فيها. (أنيس، ص 26)

الحروف المهموسة في القصيدة تكررت بصورة أقل من الحروف المجهورة، ومن أمثلتها:

- حرف الهاء وتكررت 226 مرة، وهو "صوت حنجري، رخو مهموس منفتح". (الفاخري، ص 142)

- حرف السين وتكررت 187 مرة، وهو كذلك صوت أسناني لثوي، رخو مهموس منفتح. (م.ن، ص 142)

- حرف الحاء وتكررت 182 مرة، وهو صوت "صوت حلقي، رخو مهموس منفتح". (م.ن، ص 142)

ومن مواضع تكرار حرف الهاء قوله: (البيتان: 7-8)

بَل بُعدهُ قُرْبُهُ لا فَرقَ بَينَهُما أَزدادُ شَوقاً إِلَيه غَابَ أَو شَهِدا

أَماتَ نَفسي وَأَحْيَاها ليقْتُلَها مِنْ بَعدِ إِحْيائِها لَهواً بِها وَدَدَا

من مواضع تكرار حرف السين قوله: (ب: 138)

يا سيِّدِي يَا رَسُولَ اللهِ يا سَنَدي أَقَمْتُ بِاسْمِكَ لي في غُرْبَتي بَلَدا

ففي هذه الأبيات نرى تكرار حرف السين إلى جانب الياء، ويشكل هذا التكرار بعداً موسيقياً في أذن السامع، فيبعث في النفس الإيحاء والإيقاظ، "فإذا ما تكرر صوت الحرف كان كأنه نقرة تتبع أخرى على وتر واحد، فيتميز الرنين، ويقوي باعث الإيقاظ والتأثير، وقل ضعف ذلك إذا تكرر حرفان" (شرشر، 1988، ص 91) فإنه يزيد جمالية الإيقاع المتحرك، كما أن تكرار صوتين أغنى إيقاعاً من صوت واحد. (قاسم، د.ت، ص 106)

وقد لجأ الشاعر إلى تكرار صوتين معاً في مواضع أخرى، كما في تكراره لحرف الحاء الذي هو من الأصوات المهموسة مع حرف النون الذي هو من الأصوات المجهورة، في قوله : (ب: 72)

يُحبُّنا ويُحابِينا وَيَرْحَمُنا وَيَمْنَحُ الأَضْعَفينَ المَنْصِبَ الحَتدا

إن مزج تميم لهذه الأحرف يبعث "انسجاماً وتآلفاً لأصوات هذه الحروف والتي تعمل على إيقاظ الغافل". (زيطرش؛ فيالة، 2019، ص 37)

يتبين لنا من خلال إحصائنا لبعض الحروف التي جاء بها الشاعر بنسب كثيرة، أن الأحرف المجهورة كانت أكثر تردداً من الأحرف المهموسة، بحسب رأينا يعود ذلك إلى الحالة النفسية التي كان يمر بها الشاعر، حيث كان يعيش في المنفى بعيداً عن أهله، وأراد من خلال ذلك التنفيس عن تأوهاته وأوجاعه، وعليه يقول عصام شرتح:"إنَّ شعرية البرغوثي تر تكز على مثيرات الصورة الحركة، أو الصورة التقريعية ذات الزخم الإنفعالي، والأحتجاج الغاضب، لهذا يطغى على قصائده إيقاع الأصوات الجهيرة الحادة الصاخبة على إيقاع الأصوات المهموسة، مايجعل نفسه الشعري نفساً حاداً عنيفاً في كثير من الحالات، خاصةً في الشعر العمودي"(البرغوثي، 2012، 280)، كما وأن الأصوات المهموسة مجهدة للنفس عند النطق بها، أما الأصوات المجهورة فلا تحتاج للجهد، فالشاعر يجهر بما في أعماقه فيخفف عن هذه النفس التي أثقلت كاهله.

يَا جابِرَ الكَسْرِ منَّا عنْدَ عَثرَتِنا وَإن رَأيتَ القَنَا مِنْ حَولِنا قِصَدا

يَا مثْلَنا كُنتَ مَطروداً ومُغْتَرباً يَا مِثْلَنا كُنْتَ مَظْلوماً وَمُضطَهَدا

يَا مُرْجِعَ الصُّبحِ كالمُهرِ الحَرونِ إلى مَكانِهِ مِنْ زَمانٍ لَيلُهُ رَكَدَا

ويَا يَداً حَولَنا دَارَتْ تُعَوِّذُنا مِنْ بَطْنِ يَثربَ حَتَّى الأَبْعَدِينَ مَدى

بالانتقال إلى حروف المعاني في القصيدة نجد تكراره لحرف النداء في قوله: (الأبيات: 173-174-175-176)

ففي هذه الأبيات نرى تكرار حرف النداء (ياء) لتقوية الإيقاع ولفت الانتباه، وكأنما يريد أن يستميل قلب من يناديه، فينادي الرسول ﷺ ويريد أن يخبره ما حل به وببلاد المسلمين.

كما رأيناه يقول في أبيات أخرى:

يا رسول الله... يا سندي... يا مِثْلهُ لاجِئاً... يا ابنَ آمنةٍ... يَا مِثْلَهُ تَعِباً... يا داعياً... يَا منْ وَصَلَتَ، يَا لائمي... يَا نَفسُ... يا جارَي الغارِ...

فنرى ترديد الشاعر لنداء صداه كأوتار معزف حزين، فأثارت الحنين وامتلكت زمام العاطفة، وهي أَنّاتٌ تتكرر، وتتابع للدموع، وتنفس مديد يفضي به إلى معالجة القلب من ضواغط الأشجان. (السيد، 153)

يختم القصيدة بحرف نداء داعياً من الله تعالى بقوله: (بيت: 200)

يا رَبِّ واجعل منَ الخَتْمِ البِدايَة وَانصرْنا وَهيِّء لنا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدَا

3 . 3 . تكرار الكلمات:

تكرار الكلمات يعد مظهراً ثانياً من مظاهر التكرار، ولهذا النوع قابيلة عالية على إغناء الإيقاع، فيسعى الشاعر إلى تكرار مفردة في القصيدة، في أبيات متتالية أو بين آونة وأخرى، وذلك لأهمية هذه المفردة وأثرها في إيصال المعنى، ويقصد الشاعر بهذا التكرار التأكيد أو التحريض أوكشف اللبس. (سفيان، 2016، ص 55؛ قاسم، ص186؛ قواجيلة، 2015، 65؛ النجار، ص 139)

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر : (الأبيات: 13 – 14 –15)

قُلْ لِلْقدامى عُيُون الظَبْي تَأسِرُهُم مَازال يَفْعَلُ فينا الظَبْيُ ما عَهِدا

لـم يصْرَعِ الظَبْيُ مِنْ حُسْنٍ بِهِ أَسَدا بَلْ جاءَهُ حُسْنُهُ مِنْ صَرْعِهِ الأَسَدَا

وَرُبمَّـا أَسَـدٍ تَبْـدو وَدَاعَتُـهُ إذا رَأَى في الغَزالِ العِزَّ وَالصَّيَدا

نلحظ في هذه الأبيات أن الشاعر كرر لفظة (الظبي) ثلاث مرات، مما أكد مكانة الممدوح، ولا زال الشعراء يتغنون بالظبي كما فعل الشعراء القدامى من قبلهم، وذلك كناية عن أنهم يبدأون أشعارهم بمقدمة غزلية. والشاعر هنا جعل الأسد صريعاً للظبي، والظبي لم يصرع الأسد بسبب جماله، بل أن صرعه للأسد جعله أجمل ، ومن هنا كرر الشاعر لفظة (الأسد) أيضاً ثلاث مرات، فهو من خلال هذا التكرار المتتابع للأسماء يبعث في قصيدته جرساً وإيقاعاً يلفت انتباه القارئ ويوقظه.

وقد يكرر الشاعر كلمتين معاً في بيت واحد، فيقصد منه المبالغة في تضمين البيت إيقاعاً يقوم على التكرار، ومن ذلك هذا البيت: (ب: 124)

قدْ خُلِّدُوا في جِناني والجِنانِ مَعاً أَكْرِمْ بِهِمْ يَعْمُرونَ الخُلْدَ وَالخَلَدَا

في بيت آخر يقول: (ب: 195)

وَخَشْيَةَ أَنْ يَذُوبَ النّهْرُ في نَهَرٍ وَأَنْ يَجُورَ زَمانٌ قَلّما قُصِدَا

أحياناً يكرر الشاعر فعلين معاً في بيت واحد، كما في قوله (ب: 142)

يَكادُ يَكْرَهُكُمْ مِنْ طولِ غَيْبَتِكُمْ فإنْ أَتاكُمْ أَتاكُمْ نائِحاً غَرَدَا

أو يكرر الفعل ومصدره، كما في هذا البيت: (ب: 30)

وَلَسْتُ أَمْدَحُهُ مَدْحَ الملُوكِ فَقَدْ رَاحَ المُلُوكُ إِذَا قِسُوا بِهِ بَدَدَا

لم يكتفِ الشاعر بتكرار الكلمة أفقياً على مستوى البيت، بل إنه قام بتكرارها تكراراً عمودياً أيضاً على مستوى أبيات متعددة، ومثال ذلك قوله : (الأبيات 33-34-35-36-37)

لكنْ بِمَا بَانَ في عَيْنَيْهِ مِنْ تَعَبٍ أَرَادَ إِخْفَاءَهُ عَنْ قَوْمِهِ فَبَدَا

وَمَا بِكَفَّيْهِ يَوْمَ الحَرِّ مِنْ عَرَقٍ وَفي خُطَاهُ إذا مَا مَالَ فَاْسْتَنَدَا

بِمَا تَحَيَّرَ في أَمْرَيْنِ أُمَّتُهُ وَقْفٌ عَلَى أَيِّ أَمْرٍ0 مِنْهُمَا اعْتَمَدَا

بِمَا تَحَمَّلَ في دُنْياهُ مَنْ وَجَعٍ وَجُهْدِ كَفَّيْهِ فَلْيَحْمِدْهُ مَنْ حَمِدَا

بِمَا أَتَى بَيْتَهُ في اللّيْلِ مُرْتَعِدَا وَلَمْ يَكُنْ مِنْ عَظِيمِ الخَطَبِ مُرْتَعِدَا

هنا كرر الشاعر (ما) الموصولة تكراراً عمودياً في بداية كل بيت من هذه الأبيات، وذلك أكسب البيت زخماً موسيقياً ظاهراً، وأسهم هذا التكرار في إيجاد الترابط المتين بين الأبيات و"أصبحت الكلمة بؤرة ينبثق عنها المعنى كل مرة، ثم تتضافر المعاني لإنتاج الصورة الكلية التي أراد الشاعر رسمها، فالتكرار في هذا النص قام بوظيفة إيقاعية متمثلة في إعادة الصورة السمعية للكلمة من جهة، وبوظيفة بنائية تجلت في تهيئة جسر رابط بين هذه الأبيات" (قاسم، د.ت، ص116)، فالتكرار في هذه الأبيات قام بوظيفتين الإيقاعية والبنائية معاً، وأعطى معنىً جديداً في كل مرة، مع تنبيه السامع أو المتلقي الى المعنى الذي أراد الشاعر رسمها.

يستمر الشاعر في تكرار (ما) الموصولة بعد هذه الأبيات لكنها غير متراكمة، كما في الأبيات التالية (علي، صالح، 2021، ص 238):

بِمَا أَتَى بَيْتَهُ فِي اللَّيْلِ مُرْتَعِداً وَلَمْ يَكُنْ مِنْ عَظِيمِ الخَطْبِ مُرْتَعِدَا

وَقَدْ تَدَثَّرَ لا يَدْرِي رَأَى مَلَكاً مِنَ السَّمَاءِ دَنَا أَمْ طَرْفُهُ شَرَدَا

بِمَا رَأَى مِنْ عَذَابِ المُؤْمِنِينَ بِهِ إِنْ قِيلَ سُبُّوهُ نَادَوْا وَاحِداً أَحَدَا

يَكَادُ يَسْمَعُ صَوْتَ العَظْمِ مُنْكَسِراً كَأَنَّهُ الغُصْنُ مِنْ أَطْرَافِهِ خُضِدَا

بِمَا رَأَى يَاسِراً وَالسَّوْطُ يَأْخُذُهُ يَقُولُ أَنْتَ إِمَامِي كُلَّمَا جُلِدَا

مِنْ أَجْلِهِ وُضِعَ الأَحْبَابُ فِي صَفَدٍ وَهْوَ الذي جَاءَ يُلْقِي عَنْهُمُ الصَّفَدَا

لَمْ يُبْقِ فِي قَلْبِهِ صَبْراً وَلا جَلَداً تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا

بِمَا تَرَدَّدَ فِي ضِلْعَيْهِ مِنْ قَلَقٍ عَلَى الصَّبِيِّ الذي فِي فَرْشِهِ رَقَدَا

فالشاعر لم يكرر (ما) في بداية الأبيات جميعاً، فحقق بذلك التكرار نوعاً من التعاقب والذي لا يقل أثره الجمالي عن تراكم أصوات متشابهة.

قام كذلك بتكرار الفعل تكراراً عمودياً، حيث يقول : (الأبيات: 149-150-151-152)

رَأَى الفِرَنْجَةَ تَغْزُو المُسْلِمِينَ كِلا الشَّيْخَيْنِ فَاسْتَنْجَدَا المُخْتَارَ وَارْتَفَدَا

رَأَى الخِلافَةَ فِي بَغْدَادَ أَوَّلُهُم تَمْحَى وَحَقْلَ كِرَامٍ بِيعَ فَاحْتُصِدَا

رَأَى المَذَابِحَ مِنْ أَرْضِ العِرَاقِ إِلى الشَّامِ الشَّرِيفِ تُصِيبُ الجُنْدَ والقَعَدَا

رَأَى العَوَاصِمَ تَهْوِي كالرَّذَاذِ عَلَى رَمْلٍ إِذَا طَلَبَتْهُ العَيْنُ مَا وُجِدَا

فتكرار البداية هنا جاء مقتصراً على كلمة واحدة، ويحمل هذا في طياته أبعاداً إيحائية وإنسانية تنسجم مع الموقف الذي يعيشه الشاعر، فكرر الشاعر الفعل (رأى) - وهو فعل دال على الماضي - لأغراض ودلالات نفسية، فربط بين الماضي المؤلم في نفسيته، واستخدم الألفاظ التي لها دلالة مؤلمة مثل (تغزو، تمحي، المذابح، العواصم تهوي كالرَّذاذ)، فهذا التكرار يعكس نغمة موسيقية يثير في نفس المتلقي نوعاً من المشاعر الإنسانية، فالموسيقى المنبعثة من تكرار الأسماء والأفعال سواء أكان عمودياً أم أفقياً تشيع في الشعر "لمساتٍ عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع تلك الكلمات المتكررة بشكل تصحبه المتعة الشخصية للمتلقي، مما يحرك فيه التأمل والتأويل لتلك الهندسة التكرارية، فتبعث على الارتياح النفسي لدى المتلقي" (جنديل، 2021، ص 601)، وأن الشاعر هنا مع كل تكرار لهذا الفعل يبرز لنا صورة جديدة و زفرة عاطفية جديدة.

وهناك نماذج أُخرى كثيرة من تكرار الكلمات لكن المجال لا يسع لذكرها جميعاً.

3 . 4 . تكرار العبارات:

ولم يقتصر الشاعر على تكرار الحروف والكلمات، بل كرر العبارات كذلك، وتكرار العبارة في النص الشعري يعكس الحالة النفسية للشاعر ويرفع مستوى الشعور ويؤدي إلى نوع من الإيقاع في القصيدة، "فالعبارة المكرّرة تكسب النَّص طاقة إيقاعية بفعل اتساع رقعتها الصوتية إضافة إلى دورها الوظيفي المتمثل في إضافة اللفظة أو العبارة المقترنة بها" (وفاء، 2018 ، ص46؛ زيطوش، ص 46، شكر، ص 126)، أن هذا النوع من التكرار أشد أثراً من تكرار الكلمة؛ يشكل هذا التكرار صورة كاملة في إطار أوسع، وينخذ هذا التكرار منحىً نغمياً وجمالياً خاصاً في القصيدة.

كما أن تكرار العبارة يجعل البصر يستمتع بالزخرفة الصوتية و يطرب له السمع، ويعمل على دعم المعنى وتأكيده، وبذلك يلوّن القصيدة بإيقاع موسيقي جميل. (زيطوش، ص46)

من تكرار العبارات قوله (ب:174)

يَا مِثْلَنَا كُنْتَ مَطْرُوداً وَمُغْتَرِباً يَا مِثْلَنَا كُنْتَ مَظْلُوماً وَمُضْطَهَدَا

كرر الشاعر هنا عبارة (يا مثلنا كنت..) وهذا التكرار فضلا عن طاقته الإيقاعية، يكشف الحالة التي يعتري الشاعر في الغربة، فهو يتماهى مع النبي ﷺ في تعاطف إنساني واندماج شعوري وحبه للنبي ﷺ، والشاعر لم يترك القارئ وحده بل يدفعه بكم من الدفقات العاطفية التي تظهر التشابه بين الرسول الأكرم والمظلومين، ولجوء الشاعر إلى هذا النوع من التكرار هو بسبب الحالة النفسية والأفكار التي تسيطر عليه.

في بيتٍ آخر كرر الشاعر عبارة (يا مثله) في الصدر وعبارة (كن مثله) في العجز، فكسا البيت بذلك جمالاً إيقاعياً، وباستخدامه لـ (يا) النداء في الشطر الأول والأمر (كُن) في الشطر الثاني حقق للبيت موسيقى هادئة تتخلله نبرة حزينة، حيث يقول: (بيت 74)

يَا مِثْلَهُ لاجِئاً يَا مِثْلَهُ تَعِباً كُنْ مِثْلَهُ فَارِساً كُنْ مِثْلَهُ نَجُدَا

في بعض الأبيات يكرر الشاعر العبارة تكراراً عمودياً على مستوى الجملة، ومنه: (البيتان: 131-132)

لو كانَ رَبِّي يُرِيحُ الأَنْبِياءَ لَمَا كَانُوا لِمُتْعَبَةِ الدُّنْيا أُسَىً وَقُدَى

لو كانَ رَبِّي يُرِيحُ الأَنْبِياءَ دَعَا لِنَفْسِهِ خَلْقَهُ وَاسْتَقْرَبَ الأَمَدَا

جاء التكرار هنا مرتين في بداية الأبيات وأحدث ذلك جرساً موسيقياً وتقويةً للمعنى.

ويقول أيضاً: (البيتان: 193 – 194)

وَلَيْسَ مَعْذِرَةٌ فِي الاتِّبَاعِ سِوَى أَنِّي وَجَدْتُ مِنَ التَّحْنَانِ مَا وَجَدَا

وَلَيْسَ مَعْذِرَةٌ فِي الاخْتِلافِ سِوَى أَنِّي أَرَدْتُ حَدِيثاً يُثْبِتُ السَّنَدَا

فنرى أن التكرار العمودي يقرع آذان السامع ويلفت انتباهه للدلالة التي يقصد الشاعر إيصالها وتوكيدها.

وقد يأتي التكرار على مسافات متباعدة، لأن الموقف الشعوري للشاعر أو السياق النفسي لا يستدعي ذلك، ولذلك فصل الشاعر بين الأبيات التي ترد فيها العبارة المكررة بأبيات أخرى كثيرة، ومنه قوله: (البيتان: 27 – 192)

عَلَى النَّبِيِّ وَآلِ البَيْتِ والشُّهَدَا مَوْلايَ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائِماً أَبَدَا

تَتَبُّعَاً وَاخْتِلافاً صُغْتُ قَافِيَتِي مَولايَ صَلِّ وَسَلِّمْ دَائِماً أَبَدَا

قوله: (البيتان: 138 – 164)

يَا سَيِّدِي يَا رَسُولَ اللهِ يَا سَنَدِي أَقَمْتُ بِاسْمِكَ لِيْ فِيْ غُرْبَتِي بَلَدَا

يا سَيِّدِي يَا رَسُولَ الله يَا سَنَدِي هذا العِرَاقُ وهذا الشَّامُ قَدْ فُقِدَا

ومن

خلال ما سبق من نماذج على التكرار و أنواعه في شعر تميم نستنتج أنه قام بتكرار دلالات ورموز تعكس نفسية الشاعر وانفعالاته وتجربته الذاتية، لقد أضفى التكرار على القصيدة لمسة جمالية تحقق من خلالها التناغم بين الوظيفتين الدلالية والإيقاعية في النص الشعري.

3 . 5 . إيقاع الموازنات الصوتية:

يعد التوازي من التقنيات الفنية التي يستند إليها الشاعر، ولها مزية جليلة في تكوين الإيقاع المتحرك، فهو سمة إيقاعية، تسهم في تشكيل هندسة البيت الشعري، وإظهار بناء القصيدة، والدارسون عرَّفوا الموزانة بعدة تعريفات، ومنهم ياكبسون الذي حدد خصائصه وجعله بالمنزلة الأولى بالنسبة للفن الأدبي، وقال: "إن التوازي تأليف ثنائي" (ياكبسون، 1988، ص 103). أو هو عبارة عن "عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاءٍ متساوية". (ربايعة، 1995)

يهدف التوازي إلى تحقيق مبدأ التناسب والانسجام بجانب جماليته في النسق الأدائي (ربايعة، 1995)، وله دورٌ كبير في توليد وتوسيع الدلالات داخل النص الشعري. (النويرة، 2019، ص 99)

ممّا ينظم ضمن عِقد الموازنات الصوتية الجناس، وهو مصطلح بلاغي "يقع ضمن علم البديع في البلاغة القديمة وضمن المستوى الصوتي في البلاغة الجديدة" (مناحي، 2015، ص 85)، ومن تعريف القدماء للجناس: "تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى" (الهاشمي، 1994، ص 343)

يعد فن الجناس أو التجنيس من أساليب اللغة التي لها دورٌ كبيرٌفي إثراء الإيقاع الشعري، وله اتصال وثيق بالموسيقى الشعرية، ويعد من الوسائل الفنية لدى الشعراء المبدعين عند صياغة نصوصهم الشعرية لاحتوائه التماثل الصوتي والتخالف الدلالي الذي ينتج نغماً موسيقياً داخلياً. (جنديل، 2021، ص 603؛ علي، 2021، ص 242؛ قاسم، د.ت، ص150)

يكمن دور الجناس في أنه "يحمل في طياته حروفاً متشابهة تكون بين لفظتين من شأن هذه الحروف أن تبعث نغماتٍ موسيقية متجانسة وترددات إيقاعية متحدة يشد بعضها من أزر بعض". (بودنة، 2022، ص 360)

قد استعان تميم البرغوثي بفن الجناس في عدة أبيات، وجاء بلفظه التام أحياناً وبتغيير هيئته أحياناً أخرى، بغية خلق هيئات إيقاعية تكسو شعره رونقاً وجمالاً، وقد استخدم ما دعاه البلاغيون بـ (الجناس التام) مرة واحدة، وأما (الجناس الناقص)[1] الهاشمي، ص344) فاستخدمه كثيراً.

مُسْتَعْصِماً بِرَسُولِ اللهِ أَنْشَدَها يَرُدُّ مُسْتَعْصِماً بِاللهِ مُفْتَقَدَا

استخدم الشاعر في القصيدة الجناس التام مرة واحدة، جاء في قوله (ب: 153)

فـ (مستعصماً) الأولى يأتي بمعنى الاعتصام والتمسك برسول الله ﷺ، أماً (مستعصماً بالله) فهو يقصد آخر الخلفاء العباسيين المستعصم بالله الذي قتل على يد المغول، فالشاعر قد أحدث في البيت إيقاعاً متناغماً من خلال المماثلة الصوتية.

من الجناس الناقص قوله: (ب: 18)

ضَاقَتْ بِمَا وَسِعَتْ دُنْياكَ وَامْتَنَعَتْ عَنْ عَبْدِهَا وَسَعَتْ نَحوَ الذي زَهِدَا

استخدم الشاعر هنا الجناس بين كلمتي (وَسِعَت) و (وَسَعَت)، فالأولى من الفعل (وَسِعَ) والثانية من الفعل (سَعَى) مع حرف العطف الواو، فالكلمتان اختلفتا في حركة السين فقط وهو جناس ناقص لاختلاف شكل الحروف.

وقوله (ب: 29):

أَرْجُو الشَّجَاعَةَ مِنْ قَبْلِ الشَّفَاعَةِ إِذْ بِهَذِهِ اليَوْمَ أَرْجُو نَيْلَ تِلْكَ غَدَا

حيث الجناس الناقص بين كلمتي (الشجاعة) و (الشفاعة) والاختلاف في نوع الحروف، فالكلمتان لهما نفس الإيقاع على الرغم من اختلاف الدلالة والمماثلة الصوتية، وأحدثت نغماً موسيقياً رائعاً.

وقوله: (ب: 46)

بَدْرٌ وَضِيٌّ رَضِيٌّ مِنْ جَرَاءَتِهِ لِنَوْمِهِ تَحْتَ أَسْيَافِ العِدَى خَلَدَا

فيه جناس ناقص بين لفظتي (وَضِيٌّ) و (رَضِيٌّ) وقد وردتا معاً بدون فاصل وهو ما أضاف جمالاً إيقاعياً زائداً.

استخدم تميم الجناس الناقص على المستوى العمودي في بيتين وفي كلمتين، كما في قوله: (الأبيات: 90-91)

فَأَنْتَ تَنْمِيقَةُ الكُوفيِّ صَفْحَتَهُ قَدْ هَدَّأَ اللَيْلَ في أَوْرَاقِهِ فَهَدَا

وَأَنْتَ تَرْنِيمَةُ الصُّوفيِّ إِنْ خَشِنَتْ أَيَّامُهُ عَلَّمَتْهَا الحُسْنَ وَالمَلَدَ

فالجناس هنا بين (تَنْمِيقَةُ الكُوفيِّ) و (تَرْنِيمَةُ الصُّوفيِّ)، نرى التوافق الإيقاعي مع اختلافهما في المعنى، فالتوازي الصوتي خلق تناسقاً صوتياً بين الألفاظ داخل البيت الشعري للتأثير في السامع وشد انتباهه.

من الجناس الناقص الذي اختلف فيه عدد الحروف قوله: (ب 139)

رُوحِي إذا أَرِجَتْ رِيحُ الحِجَازِ رَجَتْ لَو أَنَّها دَرَجَتْ في الرِّيحِ طَيْرَ صَدَى

فالجناس هنا بين لفظتي (رَجَتْ) و (دَرَجَتْ) حيث اختلفتا بزيادة حرف الدال في أول الكلمة،فهناك اتفاق في الأصوات واختلاف في الدلالة، كما أن تكرار الحرفين (الحاء والجيم) احدثا في البيت توازياً صوتياً وتناغماً يطرب لها النفوس وتستسيغ لها الأذان.

قوله: (ب: 140)

يَجُوبُ أَوْدِيَةً بِالطَّيْرِ مُودِيَةً وَلا يَرَى دِيَةً مِمَّنْ عَدَا فَوَدَى

فيه جناسان بين (مُودِيَةً) و (دِيَةً) حيث النقص في حرفي الميم والواو، وفي عجز البيت جناس ناقص بين (عَدَا) و (وَدَى).

وهكذا استخدم الشاعر هذه الموازنات الموسيقية عن طريق التجنيس في أبيات متفرقة بين دوال عديدة لخلق موسيقى شعرية في قصيدته، فيطرب النفوس ويهز أوتار القلوب.

من صور التوازي التصدير (ردَ العجز على الصدر)، وقد حفلت القصيدة بهذا اللون من ألوان التوازي الصوتي، وهو من الفنون البلاغية وله "موقع جليل من البلاغة، وله في المنظوم خاصّة محل خطير" (العسكري، 395هـ، ت: البجاوي؛ ابراهيم، 1419هـ، ص 385)، ويساهم في إغناء النص الشعري موسيقياً، وهذا التوازن الموسيقي يعطي النص نغماً صوتياً مليئاً بالرقة والجمال، وقد عرفه ابن رشيق بقوله: "أن يرد أعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أُبّهة، ويكسوه رونقاً وديباجة ويزيده مائية وطلاوة" (م.ن: 385) فالتصدير له قيمة صوتية تحدث تناسباً إيقاعياً بين الشطرين.

أمثلة التصدير في قصيدة تميم البرغوثي نجد أن كل واحد منهما يتميز عن الآخر بموقع الكلمة في صدر البيت، ففي قوله: (ب:4)

كَأَنَّهُمْ وَعَدُوني في الهَوَى صِلَةً وَالحُرُّ حَتّى إذا ما لم يَعِدْ وَعَدَا

جاء التوازي في البيت بين كلمة (وعدوني) في منتصف صدر البيت و (وعدا) في عجز البيت، وهذا النوع من التوازي الصوتي أعطى البيت نغماً موسيقياً يقوم على تنبيه القارئ إلى فعل مهم في البيت وهو (الوعد).

ضَيْفَاً لَدَى الله لاقى عند سدرته قِرىً فَضَاقَ بِمَا أَمْسَى لَدَيْهِ لَدَى

هناك أبيات أخرى من هذا النوع من التوازي الصوتي الذي تقع الكلمة فيه في منتصف صدر البيت، ومنها قوله(ب: 93)

فجاء التوازي على صورة تكرار بين كلمة (لدى) في منتصف صدر البيت، وكلمة (لدى) في القافية، وجاء مثله في بيت آخر: (ب: 164)

لَوْ كانَ ليْ كَتَدٌ حَمَّلْتُهُ ثِقَلي لكن بِذَيْنِ فَقَدْتُ الظَّهْرَ والكَتَدَا

نجد أن رد العجز على الصدر جاء بتكرار لفظة (كتد) في منتصف صدر البيت وعجزه فأحدث توافقاً موسيقياً ينسجم مع حالة الشاعر.

في مثال آخر حيث يقع التصدير في بداية الصدر قوله: (ب: 9)

وَأَنْفَدَ الصَّبْرَ مِنِّي ثُمَّ جَدَّدَهُ يَا لَيْتَهُ لَمْ يُجَدِّدْ مِنْهُ مَا نَفِدَا

هنا جاء التصدير بين الكلمة الواقعة في بداية الصدر (أنفذ)، مع كلمة (نفدا) في قافية عجز البيت، وهناك مثال آخر من هذا النوع من التوازي وهو قوله: (ب: 26)

فِدَاً لَهُمْ كُلُّ سُلْطَانٍ وَسَلْطَنَةٍ وَنَحْنُ لَوْ قَبِلُونَا أَنْ نَكُونَ فِدَا

نرى في هذا البيت توازياً ترادفياً إيقاعياً بين (فِداً) في صدر البيت و (فِداً) في عجز البيت، والغرض من هذا التوازي الإيقاعي الصوتي هنا هو أن الشاعر ينبه المتلقي إلى أهم شئ في البيت وهو (الفداء).

أما في مثال آخر نرى أنه وقع بين كلمتين الأولى موقعها في آخر الصدر والثاني في قافية عجز البيت، وهو قوله: (ب:21)

لْتَفْرَحِي عِنْدَمَا تَدْعُوكِ أَنْ تَجِدِي فإِنَّهَا لا تُسَاوِي المَرْءَ أَنْ يَجِدَا

نرى في هذا المثال أن الكلمة (تجدي) جاء في نهاية صدر البيت، وكذلك في بيت آخر قام الشاعر بالتصدير من خلال تكرار الكلمة وجاء بها في آخر صدر البيت، وهو قوله: (ب: 37)

بمَا أَتَى بَيْتَهُ فِي اللَيْلِ مُرْتَعِداً وَلَمْ يَكُنْ مِنْ عَظِيمِ الخَطْبِ مُرْتَعِدَا

نجد التوازي الصوتي في هذا البيت من خلال تكرار كلمة (مرتعدا) في الصدر والعجز، فرد الشاعر كلمة القافية على كلمة من صدر البيت.

يقول في بيت آخر: (ب: 43)

لَمْ يُبْقِ فِي قَلْبِهِ صَبْراً وَلا جَلَداً تَلْقِينُهُ المُؤْمِنِينَ الصَّبْرَ وَالجَلَدَا

هنا نرى أن هذا البيت فيه تقفية ورد العجز على الصدر، فجاءت كلمة (جلدا) في آخر كلمة من الصدر وذلك لزيادة الموسيقى في البيت.

في مثال آخر على التقفية ورد العجز على الصدر يقول (ب: 51)

بمَا بَكَى يَوْمَ إِبْرَاهِيمَ مُقْتَصِداً وَلَمْ يَكُنْ حُزْنُهُ وَاللهِ مُقْتَصِدَا

نرى في مثال آخر أن الشاعر جاء ببيت مدور وفيه رد الصدر على العجز، فيقول: (ب: 139)

أَنْتَ المُنَادَى عَلَى الإِطْلاقِ والسَّنَدُ المَقْصُودُ مَهْمَا دَعَوْنَا غَيْرُهُ سَنَدَ

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

التوازي الصوتي في هذا البيت وقع على كلمة (السند) التي كان لتكرارها وقعٌ مؤثرٌ في عجز البيت فأحدث نغماً موسيقياً، ووقع التدوير بين (ال وميم) من كلمة مقصود.

التدوير في الاصطلاح هو ظاهرة إيقاعية يشكلها الشاعر داخل بناء البيت (محمد، 6233)، وسماه ابن رشيق بالمداخل والمدمج، فقال: "والمداخل من الأبيات: ماكان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل عنه، وقد جمعتها كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً" (ابن رشيق، ص 284)، بمعنى أن مصطلح (المداخل) و (المدمج) في النقد العربي القديم هو التدوير في النقد العربي الحديث (رحماني، 2007، ص 166)، وعليه فإن التدوير هو كلُّ بيتٍ "اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، ومعنى ذلك أنَّ تمام البيت وزن الشطر يكون بجزء من الكلمة". (الملائكة، ص 91) تقول نازك الملائكة عن التدوير: "وللتدوير، في نظرنا، فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته". (م.ن: 91)

هناك نماذج أخرى في القصيدة، منها (الأبيات 133 – 149 – 151 – 200)

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

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

رَأَى الفِرَنْجَةَ تَغْزُو المُسْلِمِينَ كِلا الشَّيْخَيْنِ فَاسْتَنْجَدَا المُخْتَارَ وَارْتَفَدَا

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

رَأَى المَذَابِحَ مِنْ أَرْضِ العِرَاقِ إلى الشَّامِ الشَّرِيفِ تُصِيبُ الجُنْدَ والقَعَدَا

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

يَارَبِّ وَاجْعَلْ مِنَ الخَتْمِ البِدَايَةَ وَانْـصُرْنَا وَهَيِّءْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدَا

00//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ // 0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/ 0///

نرى في هذه الأبيات أن الإيقاع في الكلمة الأخيرة من الشطر الأول لا يكتمل إلا بمشاركة حرف أو حرفين في بداية الشطر الثاني، فنلاحظ بأن الشاعر اختار الكلمات (محمد لم - كلا الشيخين – إلى الشام ، البداية وانصرـ) لتكون هذه الكلمات المدورة كلمات محورية في الأبيات، وكل كلمة لها دلالتها الخاصة، فقد أعان التدوير الشاعر على الاسترسال في الوصف، كما منح الأبيات موسيقى تناغمت مع حالات الشاعر النفسية.

من وجوه التوازي في القصيدة التضاد أو الطباق، وهو من المحسنات المعنوية في علم البديع، تقوم بدعم الإيقاع الداخلي للنص الشعري "وتضفي عليه بعداً جمالياً عن طريق خلق نوع من الموازنة اللطيفة التي تسهم في إظهار مشاعر الشعراء إزاء مواقف معينة" (محمود، 2012، ص)، وهو عبارة عن "الجمع بين معنيين متضادّين، أي: معنين متقابلين في الجملة" (هنداوي، 2003، 225/2)، وقد يكون الإيقاع "دلالياً محضاً، أو ما نسمّيه بإيقاع المعاني، وهذه ميزةٌ نادرةٌ في الشعر العربي، لا يحذوها إلا

الحاذق من الشعراء" (م.ن، 91)، فهو نوع من تقابل المعاني على صورة تضاد، فيقوم الشاعر بتشكيله داخل نسيج المعنى إيقاعاً دلالياً، يجذب إليه القارئ، ويستميل ذوقه وحسه الموسيقيّ.

من أمثلة هذا النوع من الإيقاع في القصيدة الأبيات التالية: (الأبيات 7-8-9-18-81-94-105)

بل بُعْدُهُ قُرْبُهُ لا فَرْقَ بَيْنَهُمَا	أزْدَادُ شَوْقاً إليهِ غَابَ أَوْ شَهِدَا
أَمَاتَ نفسي وَأَحْيَاها لِيَقْتُلَها	مِنْ بَعدِ إحيَائِها لَهْوَاً بِها وَدَدَا
جَدِيلة هِيَ مِن يَأْسٍ وَمِنْ أَمَلٍ	خَصْمانِ مَا اْعْتَنَقَا إلا لِيَجْتَلِدَا
ضَاقَتْ بِمَا وَسِعَتْ دُنْياكَ وَاْمْتَنَعَتْ	عَنْ عَبْدِهَا وَسَعَتْ نَحوَ الذي زَهِدَا
وَيَعْذِلُونَكَ فِي رَبٍّ تُحَاوِلُهُ	إنَّ الضَّلالَةَ تَدْعُو نَفْسَهَا رَشَدَا
أَفْدِي المُسَافِرَ مِنْ حُزْنٍ إلى فَرَحٍ	مُحَيَّرَ الحَالِ لا أَغْفَى وَلا سَهِدَا
لَوْلاكَ مَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَلا غَرَبَتْ	وَلا قَضَى اللهُ للأُفْقَيْنِ أَنْ يَقِدَا

نرى أن الشاعر جاء بالتوازي على مستوى التقابل الدلالي في القصيدة وهي: (بعده - قربه، غاب-شهدا، أمات -أحياها، يأسٍ - أملٍ، ضاقت - وسعت، الضَّلالة - رشداً، حُزنٍ - فَرَحٍ، طلعت - غربت)، لقد شكل توالي التقابلات التضادية داخل نسيج المعنى في جمع الجمال الإيقاعي والقدرة على الإيحاء وإثارة الخيال، كما وإن استخدام هذه التضادات يدل على حالة الشاعر المتناقضة بين تقلب الشوق واللهفة لرسول الله ﷺ، فاختار الشاعر الألفاظ التي تعبر عن عمق حبه لذات الرسول ﷺ ومدى اتصاله به سواء كان قريباً أو بعيداً (قربه – بعده)، فحبه إليه متصل فلا يفارقه في أي مكان، وكذلك (غاب - شهد) أي إذا كان حاضراً في زمان الشاعر أو غائباً فشوقه لا يتغير بل هو متدفق، ساهم التضاد في اكساب الصورة السمعية بعداًجمالياً وعزز المعاني التي أراد الشاعر التعبير عنها، وانتقل الشاعر من السلبية إلى الإيجابية (أمات - أحياها) فكأن الشاعر قد تجددت روحه بمدح النبي ﷺ بعدما سلبت روحه، وثم الطباق بين (يأسٍ - أملٍ) بما أن اليأس والأمل خصمان لكنهما اعتنقا ليتظافرا بقوة، فالأمل واليأس متبادلان في حياة الشاعر، وكذلك استخدم الطباق بين (ضاقت – وسعت) فضاقت عليه الدنيا رغم سعتها، وفي بيت آخر الطباق بين (الضَّلالة - رشد)، ومرة أخرى انتقل الشاعر من السلب إلى الإيجاب باستخدام تضاد المعاني بين (من حزن إلى فرح)، هنا خلق الشاعر نوعاً من التوازي الصوتي من خلال الطباق وتكرار حرف الحاء، فجعلها ذات نغم خاص وأشد انتباهاً، وثم في بيت آخر يتقدم باللفظة الحاضنة للمعنى الذي يدل على الإيجاب باستخدام الطباق بين (شمس - غروب) كوسيلة إيقاعية لتشكل من خلالها صورة جميلة للمدوح في ذهن المتلقي أو السامع بنغمة موسيقية وتعبيرية أكثر.

يتبين لنا مما سبق أن الشاعر جعل من الطباق وسيلة لخلق إيقاعاتٍ تنبه القارئ، ويمدها بطاقة موسيقية تعبر من خلالها عن حبه وشوقه لهذا الإنسان العظيم الذي أراد الخير والحياة للبشرية أجمع، فالشاعر يريدنا أن نكون ثابتين وصبورين مثل النبي ﷺ من أجل الوصول إلى الحرية والحياة الكريمة.

4 . النتائج

توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

1- من الناحية العروضية بنى تميم البرغوثي قصيدته على وزن البحر البسيط التام، لقد رآه مناسباً نظراً لسهولة إيقاعه، وهو من البحور الطويلة يلجأ الشعراء إلى استخدامها في الموضوعات الجدية، فيعطي الشاعر نفساً طويلاً ليعبر عن مشاعره. فرأى تميم البرغوثي في هذا البحر الطريقة الأنسب للوصول والتعمق في المعاني.

2- لقد إعتمد تميم البرغوثي على تفعيلة (مستفعلن) الأولى و التفعيلة الثانية (فعلن) في البحر البسيط؛ لتسهيل وصول المعاني للمتلقي، كما واستخدم التركيب المتجاوب في التفعيلة الأولى والثانية، وغيَّرَ التفعيلة الثانية والرابعة في القصيدة ؛ لإعطاء القصيدة تنوعاً موسيقياً حقيقياً، بالرغم من قلتها.

3- لم يقتصر الشاعر على التغييرات الإيقاعية في العروض والضرب بإدخاله زحاف الخبن، إنما تجاوزه إلى حشو القصيدة، فأحدث تنويعاتٍ إيقاعية داخل القصيدة، بين تفعيلتين أساسيتين وهما(مستفعلن فاعلن) وتفعيلتين ثانويتين وهما(متفعلن فعلن) فأدخل الزحاف على التفعيلات، وكثرة الزحافات أدت إلى التنويع في الإيقاع وكسر الرتابة والخفة في الأداء، فأراد الشاعر أن يزيد من التنويع الموسيقي ويعطي الأبيات أكثر تنوعاً؛ ليصل بذلك إلى حركية أكبر داخل الأبيات ، وأكثر تناغماً.

4- إن جمال القصيدة يكمن في تنوع إيقاعاتها بشكل متناسب بين العلو والانخفاض، لأن البحر البسيط يحمل دفقات شعورية متنوعة بين الارتفاع والهبوط في الإيقاع، وجعل ذلك القصيدة تتسم بالتلوين الموسيقي وإخراج أنغام موسيقية وإعطاء البيت دلالات أكبر، فيتمازج كل ذلك مع غرض القصيدة وبنيتها المضمونية، ويتجاوب مع سياق الموضوع الذي يتحدث فيه ويقوم بتثبيتها في ذهن المتلقي، لإن القصيدة طويلة ولكي يأخذ العقل منها أكبر جرعة.

5- حققت التقفية في القصيدة توازياً صوتياً مهماً بسبب موقعها المتميز في صدر القصيدة، وقد لجأ إليه الشاعر لتحقيق دفقة دلالية في صدر القصيدة، فيمهد ذلك لتقبل الرسالة الشعرية.

6- يعد التكرار سمةً بارزةً في شعر تميم البرغوثي وظاهرة من ظواهره الموسيقية، فقد استخدم الشاعر التكرار بأنواعه المختلفة، وقام بتكرار دلالات و رموز تعكس نفسيته وانفعالاته وتجربته الذاتية، فكرر تميم البرغوثي الشئ المهم الذي أراد أن يستحوذ هذا الإهتمام على حواس المتلقي وملكاته، فصور مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته، و الأحرف المجهورة كانت أكثر تردداً من الأحرف المهموسة؛ ويعود ذلك إلى الحالة النفسية التي كان يمر بها الشاعر، فأراد أن يجهر بما في أعماقه فيخفف عن هذه النفس التي أثقلت كاهله، فاستطاع الشاعر بحسه المرهف من خلال التكرار أن يظهر قدرة كبيرة في رفع درجات الموسيقى وخفضها في اجزاء القصيدة؛ لكي يعبر عن حالته النفسية بين الخوف وطلب الشفاعة والرحمة لهذه الأمة.

7- تعددت أشكال التوازي الدلالي في القصيدة، و يدل ذلك على مقدرة الشاعر على تنويع بنية الإيقاع المتحرك، فوظّف الشاعر الجناس بنوعيه والتصدير والتضاد الدلالي أو الطباق والتدوير؛ لإثراء الأداء الإيقاعي وجذب انتباه المتلقي.

5 . قائمة المصادر والمراجع:

- https://www.youtube.com/watch?v=0VrWjrosT5o
- ابن رشيق، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٦٣ هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١م.
- ابن طباطا، محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن (ت ٣٢٢هـ)، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي – القاهرة.
- ابن فارس، أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسين (395هـ)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، الطبعة الثالثة، 1986.
- الأخفش، أبو الحسن سعيد بن سعدة، كتاب القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، دار الأمانة، الطبعة الأولى، 1394هـ - 1974م
- الأزهري، محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور (ت ٣٧٠هـ)، تهذيب اللغة، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.
- إسماعيل، الدكتور عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، 1412ه - 1992م، القاهرة.
- آلوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، الطبعة الأولى، حزيران 1989، دار الحصاد، دمشق.
- أنيس، د. إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، 1952.
- البحراوي، د. سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة إنتاج معرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- بدر، د. عادل، الإيقاع ومكونات النص الدلالية، مقال منشور في موقع صحيفة الوطن القطرية على الرابط: https://www.al-watan.com/news-details/id/124162، تاريخ الزيارة: 2022/4/3.
- البرغوثي، تميم، البردة، (موقع ألكتروني https://www.youtube.com/watch?v=0VrWjrosT5o).
- البكار، د. يوسف، في العروض والقافية، ط2، 1411هـ - 1990م، دار المناهل، بيروت – لبنان.
- بن زينة، صفية، القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة - قصيدة أنشودة المطر للسّاب أنموذجاً -، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة السانيا وهران، الجزائر، 2012 -2013م.
- بودنة، د. بلقاسم، الموازنات الصوتية في الشعر العربي القديم (تمثيلها البلاغي وأداؤها الإيقاعي)، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، المجلد (05)، العدد (01)، مارس 2022م، المركز الجامعي، البيض – الجزائر.
- الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ (ت٢٥٥هـ)، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٣هـ، 105/1.
- الجندي، علي، الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف بمصر، د.ت.

- جنديل، زاهر عبد الحسين، جمالية التشكيلات الإيقاعية في شعر أحمد بن عبد ربه، كلية الإمام الكاظم للعلوم الإسلامية، مجلة ديالى، العدد: 87، 2021.
- حراث، د. محمد، جمالية الإيقاع ودلالته في قصيدة (في القدس) لتميم البرغوثي، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المجلد (12)، العدد (01).
- حسان، محمد أرشدول، مظاهر الإيقاع الداخلي في شعر الأخلاق الأموي، دراسة فنية، Sarkiyat MecmuasiK Journal of Oriental Studies, ISTANBUL UNIVERSITY, 39, (2021).
- حمدان، الدكتورة ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، الطبعة الأولى، 1418هـ - 1997م.
- حيتة، د. زهية، البنية الإيقاعية لقصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لـ"أمل دنغل"، جامعة باتنة، الجزائر، مجلة محور اللغة العربية، العدد: 25، القسم الأول، 2018م.
- الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م – 1415هـ
- خلوصي، الدكتور صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1397هـ - 1977م.
- الراضي، عبد الحميد، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، 1388هـ - 1969م.
- ربابعة، د. موسى، ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، المجلد (22)، العدد (5)، 1995.
- رحماني، عبد القادر، التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية الشعرية، شعر أبي القاسم الشابي حقلاً تطبيقياً، (تحليل من خلال النماذج)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بو علي بلشلف، 2007 – 2008.
- زيطوش، سميرة، فيالة، أمينة، جماليات التكرار ودلالاته في قصيدة المديح العباسية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، 1441هـ/1442هـ - 2020/2019 م، جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجمهورية الجزائرية.
- السبكي، أحمد بن علي بن عبد الكافي، أبو حامد، بهاء الدين السبكي (ت 773ه)، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق: الكتور عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1423ه - 2003م.
- سفيان، عزوز، دلالات التكرار في شعر تميم البرغوثي ديوان مقام عراق أنموذجاً، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، 2016ـــ2017م/ 1437ـــ1438هـ، جامعة بوضياف – الجزائر.
- السيد، الدكتور عزالدين علي، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ - 1986م.
- الشاعر، صالح عبدالعظيم، التصريع في وسط القصيدة (نماذج من الشعر الجاهلي)، حوليات آداب عين شمس، المجلد (42)، يناير – مارس، 2014.
- شرتح، عصام، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية - دمشق، 2012م.
- شرشر، محمد حسن، البناء الصوتي في البيان القرآني، الطبعة الاولى، 1408ه ـــــ 1988م، دار الطباعة المحمدية ـــ القاهرة.
- شهرة، مدفوني، دراسة أسلوبية في وصف مغنية ابن الرومي أنموذجاً، 1436 - 1437ه – 2015 - 2016م، جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي، الجزائر.
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف مصر، ط2، 1966.
- شيخ العرب، ثريا محي الدين، الميزان الجديد في علم العروض والقافية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م.
- صفية، قادة بن سلطان، برداوي، عمر، جمالية الإيقاع الصوتي في شعر بغداد سايح المجموعة الشعرية سمفونية جرح بارد أنموذجاً، المجلد (15)، العدد (02)، ديسمبر 2019، مجلة الصوتيات، جامعة البليدة، الجزائر.
- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (310هـ)، جامع البيان عن تفسير آي القرآن، تحقيق: د. عبدالله بن عبدالمحسن التركي، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1422هـ - 2001م.
- الطرابلسي، محمد الهادي، في مفهوم الإيقاع، مقال منشور في مجلة (حوليات الجامعة التونسية)، العدد: 32، 1/يناير/ 1991.
- عبداللطيف، الدكتور محمد، البناء العروضي للقصيدة العربية، ط1، 1420هـ ـــ 1999م، دار الشروق، القاهرة.
- العبودي، مها عباس محمد، الإيقاع الداخلي في التشكيل الشعري للقصيدة العمودية، مجلة لارك، المجلد (4)، العدد (39)، 2020.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري (ت نحو ٣٩٥هـ)، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، 1419هـ
- علي، إبراهيم جابر، المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري، العلم والإيمان للشعر والتوزيع، 2010.
- علي، نبيل مبروك، صالح، أ.د. محمد عبيد، فعالية الإيقاع الداخلي في النص الشعري دراسة بلاغية، مجلة جامعة الأنبار للغات والأداب، العدد 33، أيلول 2021.
- الفاخري، الدكتور صالح سليم عبد القادر، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الأسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية.
- قاسم، مقداد محمد شكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها مقدمة إلى كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة صلاح الدين – أربيل.
- قواجيلة سعاد، البنية الإيقاعية في بائيات ابن حمديس الصقلي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، 1436- 1437هـ/ 2015ـ 2016م، أم البواقي ـــ الجزائر.
- كريم، الدكتورة كوثر هاتف، وآخرون، التشكيل الموسيقي في شعر أبي القاسم الشابي، مجلة كلية التربية للبنات، جامعة الكوفة، العدد: 13، السنة السابعة، 2013.
- محمد، د. محمود محمد محمدين، بنية إيقاع الوزن في شعر ابن قيس الرقيات ودور التدوير فيه دراسة إحصائية تحليلية، حولية كلية اللغة العربية بإيتاي بارود، العدد الثالث والثلاثون، 6233.

- محمود، نادية رفعت، أثر الإيقاع في تشكيل الصورة السمعية في الشعر الأندلسي عصر الطوائف انموذجاً، جامعة كربلاء، 2012 - 2013.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة.
- مناحي، م. د. فيصل سلمان، صور التجنيس في المقامة الدمشقية بين الإمتاع والإقناع، الجامعة المستنصرية/ كلية التربية، مجلة كلية التربية الأساسية، مج (21)، العدد (90)، 2015.
- المتني، ديوان المتني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403ه- 1983م.
- النّجّار، الدكتور مصلح عبد الفتاح، النجار، أفنان عبد الفتاح، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، المجلد23، العدد الأول، 2007.
- النويرة، حنان عبده أحمد، التوازي في الشعر العربي (قراءة أخرى في الأنواع والأشكال)، مجلة جامعة البيضاء، المجلد1، العدد 2، 2019.
- الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، 1414هـ - 1994م، دار الفكر، بيروت – لبنان.
- الهمص، سامي حماد، شعر بشر بن خازم دراسة أسلوبية، رسالة ماجستير في قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة الأزهر غزة، 1428هـ - 2007م.
- وهبة، مجدي. المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، 1979م.
- ياحي وفاء، مستويات التكرار في ديوان أبي دلامة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر، 1439- 1440هـ/ 2018ــ 2019م، جامعة أم البواقي، الجزائر.
- ياسين، محمد طه، الزبيدي، أ.د. صلاح مهدي، فاعلية الإيقاع الداخلي في اختيارات أدونيس - (ديوان الشعر العربي) مثالا -، بحث مستل من أطروحة دكتوراه، مجلة ديالى، العدد: 77، 2018.
- ياكبسون، رومان، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- يعقوب، الدكتور إميل بديع، عاصي، الدكتور ميشال، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1987.

ریتم له هۆنراوەی چامەی (البردة)ی تمیم البرغوثي لێکۆڵینەوەیەکی شیکاری

سوزان ئەحمەد خضر
بەشی زمانی عەرەبی، کۆلێژی پەروەردە، زانکۆی سەلاحەدین-هەولێر
suzan.khudhur@student.su.edu.krd

سروود کەنعان شاکر
بەشی زمانی عەرەبی، کۆلێژی پەروەردە، زانکۆی سەلاحەدین-هەولێر
srood.shakir@su.edu.krd

پوختە

ریتم بەیەکێک لە بنچینە گرنگەکانی چامەی عەرەبی دادەنرێ، هەروەها بەتوخمێکی سەرەکی وبنجی لە بونیادی شیعری دادەنرێ، وناسنامەیەکی سەربەخۆی پێدەبەخشێ، کە لەجۆرەکانی تری ئاخاوتن جیایدەکاتەوە، هەروەها بەو لێدانە زیندووەی دڵ دادەنرێ کە بەدەمارەکانی جەستەی چامەکاندا گوزەر دەکا، وتەونێک دەچنێ وکاریگەری لەواتاکە دروست دەکات. شیرینی وچێژێکی پەسەندکراو بەبیستن دەبەخشێ. چامەی (البردە)ی تمیم البرغوثي، سیمایەکی رێکچڕاو لە کێش وتەونی ریتمی بەوشەکان دەبەخشێ. لەو توێژینەوەیەدا لێکۆڵینەوە لەڕۆنانی لە ڕۆنانی ڕیتمەکانی ئەو چامەیە ئەنجامدراوە، بەهەردوو جۆری ریتمەکە (جێگیر و جولاوەکەی)، بەشێوەیەکی ئاماریی شیکاری خراوەتە ڕوو، لەمیانەی شکردنەوەی هەندێ لە دێڕەکانی چامەکە، گرێدانی ڕیتم بە سۆزداریيەوە، لەو ڕوانگەیەوە توێژەر هەوڵیداوە دەرکەوتوترین لایەکانی ئەزمونە هەستی وئاماژەگەراییەکانی شاعیر بخاتە ڕوو.

وشە سەرەتاییەکان: چامەی بوردە، تمیم البرغوثي، ریتمی جێگیر، ریتمی جوڵاو، هاوسەنگی دەنگی.

Rhythm In the Poem Al-Burda by Tamim Al-Barghouti, An Analytical Study

Suzan Ahmed Khudhur
Department of Arabic language, College of Education, Salahaddin University-Erbil
suzan.khudhur@student.su.edu.krd

Srood Kanaan Shakir
Department of Arabic language, College of Education, Salahaddin University-Erbil
srood.shakir@su.edu.kr

Rhythm is one of the basic elements of Arabic Poetry as well as the main Components of the construction of Poetry. In this respect, rhythm will give its own identity and differes from the other parts of speech. In fact, its the main source of life deep inside, The construction of poetry. By So doing, it will give its meaning Sweetness and acceptance in hearing.

Al Burda by Tamim Al-barghouti is characterized by its rhythm and texture for its words. In this research, we allude and study the rhythm with its two main types: fixed and moving quality. through statistical and analytical study, the researcher analyzed certain lines from the poem to reveal the connection between the poem and its rhythm on one hand, and passion on the other hand. Moreover, we focuse on the emotional experiences of the poet and its poetical allusions.

Key words: Al-Burdah poem, Tamim Al-Barghouti, Fixed rhythm, moving rhythm, phonetic parallelism.