

جمالية الإيقاع في قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" لتميم البرغوثي

The aesthetics of rhythm in the poem "The Dove Says to the Spider" by Tamim Al-Barghouti

د. أحمد ملياني

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

تاريخ النشر: 2021/12/13

تاريخ القبول: 2021/10/07

تاريخ الاستلام: 2021/08/07

ملخص:

هذا المقال هو بحثٌ في الجانب الصوتي والإيقاعي من خلال الدراسة التحليلية على قصيدة (تقول الحمامة للعنكبوت) للشاعر تميم البرغوثي. فبعد الحديث عن الإيقاع وعلاقته بالدلالة، انتقل البحث إلى دراسة الإيقاع الخارجي للقصيدة، وتحليل بحرهما وتفعيلاته، ثم الحديث عن عمود القصيدة الشعري، الذي انتقل فيه الشاعر من النمط العمودي إلى نمط التفعيلة، ثم عرج إلى استكناه أهم المظاهر التي أسهمت في تناغم الإيقاع وتناسقه.

كلمات مفتاحية: جمالية الإيقاع؛ تميم البرغوثي؛ التكرار؛ التوازي؛ الجنس.

Abstract:

This article is an investigation into the vocal and rhythmic aspect through an analytical study on the poem (The Dove Says to the Spider) by Tamim Barghouti. After talking about rhythm and its relationship to semantics, the research moved to studying the external rhythm of the poem, analyzing its sea and its activations, and then talking about the poetic column of the poem, in which the poet moved from the vertical pattern to the activation pattern.

Keywords: Rhythm aesthetic ; Tamim Barghouti; Repetition; Parallelism; alliteration.

1. 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 حذاءً يتغنى به حادي الإبل ليسوسها، وكانت الإبل تسير وفق الإيقاع الذي يصيغ به الحادي حذاءه، فإن أسرع في تنقله بين المقاطع الصوتية أسرع في سيرها، وإن أبطأ أبطأت، وإذا سكت توقفت، وهذه من بين الدلالات التي تتولد عن الصوت أو الإيقاع المصاحب للقصيدة.

لكن بمرور الزمن، وتوالي العصور، وتطور القصيدة العربية، من سجع كهانها، إلى رجز الرجاز مع رؤية بن العجاج (ت- 145هـ)، إلى معلقات امرئ القيس ونظرائه، إلى بحور الخليل، ومعايير القصيدة العمودية، إلى موشحات الأندلسيين، إلى قصيدة التفعيلة مع نازك والسياب، إلى أن وصلنا أخيراً إلى العصر الحديث مع الماغوط وجماعة من أصحاب قصيدة النثر. كل هذا التراكم وهذا التطور الهائل شهد الصوت والإيقاع في القصيدة تطوراً مماثلاً له.

ومع هذا التطور الزمني للقصيدة إيقاعاً، يجعلنا نتساءل عن مدى أهمية الإيقاع في التشكيل الشعري للقصيدة العربية، وما دور المظاهر الصوتية في تأدية المعنى وتصوير الدلالات؟ لهذا فإننا سنحاول التنبيه على هذا الجانب المهم من جوانب دراستنا اللغوية، وهو الجانب الصوتي الإيقاعي، مُطبّقاً ذلك وممثلاً بقصيدة معاصرة لشاعر مُعاصر، رأينا أنه كان يراعي هذا الجانب كثيراً في قصائده عامة، وفي القصيدة المختارة (تقول الحمامة للعنكبوت) لنستجلي منها ما كانت تؤدّيه الأصوات في قصيدته، وما كانت تشكّله من نغم إيقاعي بديع.

2. مدخل إلى الإيقاع:

ورد في لسان العرب لابن منظور: "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقّع الألحان ويُبَيِّتها"¹، فالإيقاع إحداثٌ للإلحان وتوضيحٌ لها.

تعرّض النقاد العرب القدامى إلى مفهوم الإيقاع وربطوه بالإيقاع الموسيقي، فنجد ابن سينا (ت- 427هـ)، يعرفه على أنه "تقديرٌ لزمان النقرات، فإن اتَّفَق أن كانت النقرات محدثةً للحروف المنتظم منها الكلام، كان الإيقاع شعرياً، وهو نفسه إيقاع مطلق"²، فكان الإيقاع على ذلك تقسيماً صوتياً متساوياً للزمن.

يذهب ابن طاطبنا (ت- 322هـ) إلى اعتبار الإيقاع صفةً للشعر الموزون، حيث قال: "للشعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم لصوابه، وما يردُّ عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع الكدر تم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها، وهي اعتدال

الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه³، فالإيقاع كذلك مرتبط بإقامة الوزن الشعري، بل هو أساس المفارقة بين جيّد الشعروورديته.

أرجع بعض النقاد العرب القدامى الإيقاع؛ إلى ما يحكم الحروف والأوزان من موسيقى، مثلما سار إليه الفارابي (ت- 339هـ) في تعريفه بأنّه "نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعري، نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل، والفاصل إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك بحروف ساكنة"⁴، فكان الإيقاع على هذه الحال تعاقباً للحركات والسكنات المكوّنة للوزن الشعري.

ارتبط مفهوم الإيقاع بالشعر والموسيقى قديماً وحديثاً، وقد تقارب مفهومه مع مفهوم الوزن الشعري، غير أن الإيقاع شمل الوزن، فهو "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر...، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"⁵، فالإيقاع يهتم بالجانب الصوتي للغة الشعرية، بكل أبعادها التركيبية والدلالية، وبذلك فالإيقاع "مجموعة أصوات متجانسة متناغمة، ومتشاكلة متماثلة ومتضافرة متفاعلة، تتشكّل داخل منظومة كلامية لتجسّد عبر نظام صوتي ذاتي ينشأ عن تلقائيات النسج بالسّمات اللفظية، نظاماً إيقاعياً يقع وسطاً بين دقّة العروض في ميزانها وتساهل النثر في فوضّاه"⁶، وبذلك انماز الإيقاع عن الوزن، بإمساكه بتلابيب العروض كميزان يقعد له، وكذا تشاكله مع خصائص التجربة الشعرية.

يذهب العربي عميش إلى اعتبار الإيقاع على أنه "المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المترتبة في السياق التعبيري، تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام، واطمأنت إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجاً لسانيا بلاغيا حريا بالمباركة والتمجيد باعتباره تحفة لسانية"⁷. فالإيقاع ذو طبيعة متفلّنة على لسان المبدع الذي يقحمه في سياقاته اللغوية التعبيرية، فهو ليس قالبا جاهزاً، إنما أداة طيّعة في يد الشاعر يوظّفها كيف شاء، حسب نفسيته وحواله.

الإيقاع خاصيّة أساسية في بناء النصّ الشعري، يكتسي وظيفة جمالية في تأزره مع باقي الخصائص الشعرية في النص، فالإيقاع بهذا صورة من صور انزياح الخطاب الشعري.

3.التعريف بالشاعر تميم البرغوثي:

ولد تميم البرغوثي في القاهرة عام 1977م، وهو ابن الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي، والروائية المصرية رضوى عاشور، وفي نفس الفترة التي ولد فيها تميم كانت الحكومة المصرية قد

شرعت في عملية السلام مع إسرائيل، التي انتهت بتوقيع اتفاقية كامب ديفيد عام 1979، فطرد الرئيس المصري السابق أنور السادات معظم الشخصيات الفلسطينية البارزة آنذاك، وكان من ضمنهم الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي، لذلك قضى تميم طفولته في مصر قبل أن تتسنى له العودة إلى فلسطين⁸.

حصل تميم البرغوثي على شهادة بكالوريوس في العلوم السياسية من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية عام 1999 من جامعة القاهرة، وعلى ماجستير في العلاقات الدولية والنظرية السياسية من الجامعة الأمريكية في القاهرة، كما حصل على شهادة دكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن في أمريكا عام 2004.

* عمل أستاذا مساعدا للعلوم السياسية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

* محاضرا بجامعة برلين الحرة بألمانيا.

* عمل بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة للأمم المتحدة بنيويورك (لجنة الحقوق الثابتة

للشعب الفلسطيني)

* عمل في بعثة الأمم المتحدة بالسودان.

* وبين عامي 2011 و2014 عمل تميم البرغوثي استشاريا للجنة الأمم المتحدة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا، وقاد مجموعة بحثية لإصدار تقرير عن مستقبل العالم العربي حتى 2013.

* التحق تميم البرغوثي بالعمل الدبلوماسي في لجنة الأمم المتحدة، مساعدا للأمين التنفيذي

ووكيلا للأمين العام للأمم المتحدة عام 2015⁹.

للشاعر تميم البرغوثي ستة دواوين باللغة العربية الفصحى، وبالعاميتين الفلسطينية والمصرية،

وهي:

- ميحنا: عن بيت الشعر الفلسطيني برام الله عام 1999، وهو أول مجموعة شعرية كتبها تميم

البرغوثي باللهجة الفلسطينية العامية، عندما عاد إلى فلسطين للمرة الأولى في عام 1998.

- 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.

كما نشر عدة قصائد 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 العربي¹⁰.

ازدادت شهرة تميم البرغوثي إثر اشتراكه في برنامج أمير الشعراء عام 2007 (وهو برنامج نظّمته لجنة إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والإدارية في إمارة أبي ظبي بالإمارات)، وشارك في المسابقة 35 شاعرا من مختلف أنحاء الوطن العربي تنافسوا على اللقب، قدّم تميم عدة قصائد خلال المسابقة، وتمكن من الوصول إلى المرحلة الأخيرة و الفوز بالمركز الخامس. وعرف بحضور القدس الدائم في شعره وانتصاره لقضية شعبه¹¹.

4. الإيقاع الخارجي:

إذا جئنا إلى القصيدة السّبيكة (تقول الحمامة للعنكبوت) وجدناها سيمفونية عالية التّواتر، وإيقاعيا أسرة التّغمات، وصوتياً معبّرةً الدّلالات. فهي من حيث البنية الإيقاعيّة الخارجيّة مزجٌ بين الشّكلين العمودي والتفصيلي بشكل تناوبي. إذ لا يلبث تميم أن يستعمل النسق العمودي حتى يضيف عليه النسق التفصيلي ومن ثمة يعود للعمودي وينهي القصيدة بالتفصيلي، وكأنّ موضوع القصيدة والذي له جذور في القدم وأفنان في الحاضر، جمع تاريخيا بين القديم وحديث وإيقاعياً كذلك.

1.4 الوزن:

القصيدة في موسيقاها الخارجيّة تبدأ بالسّير على إيقاعات وتدقّقات بحر المتقارب، وهو من البحور الصافية التي تتكون من تفعيلة واحدة، ومن هذه البحور كذلك نجد: الرجز، الرمل، المتقارب، الوافر. وهي الأنماط الشائعة عند الشعراء المحدثين والتي لا تخرج عن البحور السبعة التي حدّتها نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) وهي (الكامل، الرجز، الهزج، المتقارب، المتدارك، الرّمّل، الوافر)¹².

يقول تميم البرغوثي في مطلع القصيدة:

أُخَيَّ تَذَكَّرْتَنِي أَمْ نَسِيتِ

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

فَعُول فَعُولن فَعُولن فَعُولن

تَقُولُ الحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ

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

فَعُولن فَعُول فَعُول فَعُولن

عشِيَّة ضاقَتْ عليَّ السَّماء	فقلَّتِ على الرّحْبِ في الغارِبيتي ¹³
0/0//0/0//0/0//0//	0/0//0/0//0/0//0//
فَعول فَعولن فَعولن فَعولن	فَعول فَعولن فَعولن فَعولن

وقد عمد الشاعر لاستخدام هذا الإيقاع لينفلت من القيود التي يفرضها عليه الوزن وكذلك الرغبة في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل العروضي لشعره. وربما حققت له وحدة التفعيلة ما يصبو إليه من انصراف عن التفعيلات وعددها ليركز اهتمامه على اللغة والإيقاع وكذا الفكرة لإحداث التجديد في النص الشعري. فالمتقارب انسجم مع بنية التعبير الشعري والتي تقتضي إبراز دلال القصيدة بموسيقى خافتة معبّرة عن نفسية الشاعر وسمّة الحيرة والتساؤل اللّتين صبغتا بهما هذه الحوارية بين الحمامة والعنكبوت، دون خلو الأبيات في مطلع القصيدة من الزحافات والعلل والتي تسهم في استنطاقها من حين لآخر. وهي ما يلي:

- القصير: فعولن ← فعول
- الحذف: فعولن ← فعو
- البتر: فعولن ← فع

ثم ما يلبث تميم حتى يغيّر من دفعة إيقاعاته، بتغيير لباس القصيدة من اللباس العمودي إلى لبوس التفعيلة ليختار لها إيقاعات بحر المتقارب دائما ويُدخلَ عليه في بعض الأشطر تفعيلات بحر المتدارك. يقول تميم:

أخيَّة ماذا جرى لهُما
 0///0//0/0//0//
 فَعول فَعولن فَعول فَعو
 أتُرى سَلِمًا
 0///0///
 فَعولن فَعولن
 يا أخيَّة هل تعلمين
 0//0/0///0//0/
 فَع فَعول فَعولن فَعو

لقد كان في الغار وعدُّ بأنَّ السَّماءَ سُنُّنَرٌ¹⁴

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

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

ولم تأت المزاجية بين البحرين عبثاً أو على سبيل المزاجية الشعرية، فمن الملاحظ أن المتلقي لا يشعر بأي تنقل إيقاعي، ذلك أن صيغة الاستفهام المكررة شدت انتباهه بصرف النظر عن البحر التي انتمت إليه. كذلك الشأن بالنسبة إلى بقية المقاطع التي انتمت إلى بحر المتدارك والتي جاءت على صيغة الاستفهام بصفة مكررة.

يا أحيّةُ ماذا جرى لهُما

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

فاعلن فعلن فاعلن فعلن

لأرى ما أرى

0//0/0///

فاعلن فاعلن

فلقد طُفْتُ ما طُفْتُ تحتَ السَّما

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

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

لم أجدُ أحداً منهما¹⁵

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

فاعلن فعولن فاعلن

ومن الملاحظ أن الشاعر استخدم البحرين بتشكيلات مختلفة وجعلها أداة طيعة في يده، دلالة على تمكّنه وقدرته على التنقل من وزن لآخر وفق ما تقتضيه الضرورة الشعرية. ودون أن يُخل بالإيقاع العروضي المألوف مع الرغبة الجامحة في إحداث نوع من التغيير.

وأظنّه ما غير دقة بنية القصيدة وجرها إلا لتناسب موضوعة القصيدة، لأنّه أرادَ سعةً في الإيقاع، وانسياباً في الوزن، من أجل أن يسرد الحادثة التي وقعت للرسول صلى الله عليه وسلم مع أبي بكر الصديق رضي الله عنه، في قالب حوار بين الحمامة والعنكبوت. وما يميز هذا النمط "المزاجية بين الشكّلين الحر والتقليدي مزاجية تخلق ازدواجا شكليا في القصيدة الواحدة"¹⁶. فربما قصد الشاعر

من نظمه على الطريقة التقليدية أن يظهر تناصاً مع طريقة العصر القديم لنظم الشعر، ليتناسب مع زمن الهجرة، الذي دلّت عليه الأبيات العمودية، وأما النّسق التّفيعلي فلم يكن إلا دلالة على الزّمن الحاضر، فالقصيدة هي مقارنة بين الزّمنين.

2.4 القافية والروي:

القافية علمٌ فصله الكثير عن علم العروض، لأهمّيّتها، واتّساع أبعادها، حتى شاع: هذا كتاب في علم العروض، وذلك في علم القافية؛ ذلك أنّ الناظر في كتب الأوّلين، من المشتغلين بصناعة الشّعْر يتجلّى له هذا الفصل بيّناً.

وأما إذا استفهمنا عن تعريفٍ موجزٍ دقيقٍ للقافية، فإنّ الأوّلين قد أتوا بتعاريف تتقاربُ مرّةً، وتتشاسعُ أخرى، ولم أجد من تعريفٍ شافٍ كافٍ وافٍ، جامع مانع، مثل تعريف إبراهيم أنيس، إذ يقول: "ليست القافية إلا عدّة أصوات، تتكوّن في أواخر الأَشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشّعريّة، فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة. يتوقّع السّامع تردّدّها، ويستمتع بمثل التردّد الذي يطرق الأذان في فترات زمنيّة منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص، يسمّى بالوزن"¹⁷. وهذا تعريفٌ ينقل القافية من صورتها النّمطيّة التّقليديّة المعياريّة، إلى صورة عصريّة جمالية فنّية وإيقاعية. وآخر حرف مكرّر لزوماً من هذه القافية، في الغالب، هو الزويّ، وهو ذلك الصّوت الذي تبنى عليه الأبيات، فلا يكون الشّعْر مقفّى إلا إذا اشتمل على ذلك الصّوت المكرّر في آخر الأبيات¹⁸.

ولا تتخلّف القافية عن غيرها من الوحدات الصّوتيّة في إحداث الدلالات، والمشاركة في أدائها، فكما للحرف دلالات، وللوزن والصّوت، فللقافية كذلك، ولا ينبغي للشاعر أن يعتبط في بناء قوافيه، وإنّما عليه أن يختارها قصداً، وينشئها عمداً، لتعينه على تأدية وإيصال أغراضه الشّعريّة. وقد تجلّت القافية في القسم العمودي من القصيدة، فقد اختار تميم لقصيدته في مقطعها الأوّل قافيةً خماسيّةً مردوفة، تتعاقب الحروف على أوّلها وثانيها المتحرّكين ثم متحرّك قبل الزوي، الذي ارتضى له أن يكون ياء ساكنة، والتي تسمّى بالردف.

ولم يخرج الشاعر في استخدامه لهذه القافية عن شكل استخدامها في الشعر العربي، فقد ناسبت المعنى وأدّت الدلالة، إذ ساهمت في تعزيز المستوى الإيقاعي بتعزيز نداء الشاعر وتساؤله المتكرّر وألمه بحيث نجد أن "الهواء حال النطق بحروف المد الثلاثة يمتد خلال مجراه ويستمر في الامتداد ولا يقطعه شيء ولا يمنع استمراره أي عارض ولا ينتهي هذا الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه"¹⁹.

وأما الروي فكان حرف تاء مكسورة، وهو حرف مهموس يخلو من الصوت العالي والنبهة المرتفعة، بما يدل على الشكوى والألم. فهي هي القافية والروي قد اختيرا اختيارًا حسنًا. وبعد أن تخلّفت القافية عن القسم المشطور الثاني، فإن ما يشبه الرّوي عمل عمله، وأدى كثيرا من هذه الأغراض، فالوقفات التي كان يقف عليها تميم كان يختار لها ما يناسبها من حروف، ومن هذه الوقفات نذكر: (تعلمين، العالمين، المنادين، الصالحين، المسنين، الياسمين، أهلك، قبلك، بديلاً، قبيلاً، يرحلا، فعلا، وصلاً...)، وغيرها من هذه الوقفات التي كانت مقيدة في جملها، حتى ينفجر الهواء عند منتهائها، فتخرج خلالها مكونات الحزن والأسى.

5. الإيقاع الداخلي:

الإيقاع الداخلي هو "كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثيرها ويعزز رؤيا الشاعر"²⁰. ومن حيث الإيقاع الداخلي الموسيقي الصوتي للقصيدة، فإنه قد تشكّل بتضافر عدّة ظواهر صوتية؛ كال تكرار وإيقاع الحروف والنوازي والجناس. كلّ هذه الظواهر وغيرها تندرج ضمن دراستنا الصوتية والإيقاعية لقصيدة (تقول الحمامة للعنكبوت).

1.5 التكرار:

يعرف التكرار على أن ظاهرة لغوية المراد بها "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعدّدة"²¹.

وترى نازك الملائكة أن التكرار "إلحاح على جهة هامة من العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، حيث يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الشاعر المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه"²². وقد جاء التكرار في قصيدة (تقول الحمامة للعنكبوت) منتقى غير مبتدل وموزّعا عبر مقاطع القصيدة، فزادها ثراءً إيقاعياً ودلالياً.

وأول تركيب يتبادر إلى الذهن، هو التركيب المكرّر في أول بيت من النسق العمودي في القصيدة:

تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ أَخِيَّ تَذَكَّرْتَنِي أَمْ نَسَيْتِ²³

فقد تكرّر هذا البيت أربع مرات في مطلع وختام الجزء التفعيلي من القصيدة، ليبدأ به الإيقاع وينتهي، وتشكّل به النعمة وتتوقّف، ليغيّر الشاعر بعدها من دفة الإيقاع. وقد أورث هذا

التكرار الممنهج القصيدة جرسًا موسيقيًا داخليًا عذبًا، وأعطاه إيقاعًا فنيًا من شأنه التأثير في نفسية المتلقي وشدّ انتباهه والهيمنة عليه.
ونجد التكرار كذلك في قول تميم:

أخَيَّةُ ماذا جرى لهما؟

أترى سلما؟

يا أخَيَّةُ هل تذكرين؟²⁴

وقد تركز هذا التركيب في ثلاث مواضع متفرقة من القصيدة، في بداية النسق التفعيلي وفي وسطه وفي خاتمته، وهو تكرار لجملة من التساؤلات التي لا تبرح الشاعر والتي لم يجد لها جوابًا ولم يقتنع بتملصاته منها، فيعاودها مرة أخرى، فهي لا تدع وساوسه وكأنها قدره المحتوم الذي لا مناص منه.

ومن التكرار كذلك ما يسمى بتكرار الاشتقاق، "ويتيم بين الكلمات المشتقة في نفس الجذر اللغوي والتي لا تختلف إلا بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها"²⁵.

ولقد اعتمد الشاعر بصفة مكثفة وبخاصة في المقاطع العمودية على هذا النوع من التكرار الذي من شأنه خلق قدر كبير من الانسجام والتآلف بين العناصر المكوّنة للنص الشعري والتأكيد على دلالتها، ومحاولا بذلك إظهار الإيقاع لجذب المتلقي، "فالمكرر في النص ليس أي جزء من أجزائه إنما هو الأهم في نفسية الشاعر الذي يريد من المتلقي الانتباه إليه"²⁶.

ومن أمثلة ذلك يقول الشاعر في أبيات متفرقة من القصيدة:

وفي الغار شيخان لا تعلمين حميتهما يومها أم حميت²⁷

فلم أوت علمك مَهَمًا علمت ولم أرق يومًا إلى ما رقيت²⁸

فأنت لبئناننا كالثبات وأنت لبرهاننا كالنُبوت²⁹

أراك أخَيَّةُ لا تنطقين فبأي الدواهي الإنانث دهييت³⁰

ولو د عنود تعود وتُفنيك وهي تُخأد إماما فنييت³¹

ولعلّ هذا النوع من التكرار مع توارده في الجزء العمودي من هذه القصيدة يحمل نغما إيقاعيا متميزًا، جاذبًا لأذن السّامع ومُجليًا مقدرة الشاعر في النّظم والإحاطة بالمعنى.

2.5 إيقاع الحروف:

لا ننسى ما للحروف من دور في إثراء الجانب الإيقاعي للقصيدة، لذلك يبدو استخدام تميم البرغوثي في هذه القصيدة للحروف والأصوات المهموسة لافتًا جدًا، والصوت المهموس هو "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"³²، وتتألف من الأصوات التالية: التاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء.

فنلاحظ في النسق العمودي من هذه القصيدة حضورًا كبيرًا للأصوات المهموسة: التاء، الحاء، الخاء والكاف، والتي لها دلالات معتبرة، فالناظر الممعن في القصيدة يستشف زعم هذه الحروف، ويلحظ كثرة تواردها، وكذا دوراتها على مصارع الأبيات وتعاقبها في ثنايا الأسطر وبخاصة حرف التاء والذي كان كذلك روي هذه القصيدة، وقد شبّه رجاء عيد خروجه بـ "أهة حبيسة ذبيحة"³³، وكل ذلك خدمة للمعنى العام ومشاركة في إكمال ملامح الحزن العميق، ولا ريب فيها لأنها نابعة من ذات متوجّعة ومحتارة لما آلت إليه الأمة الإسلامية.

و ربما يُستدلُّ بالهمس كون القصيدة حوازًا بين حمامة وعنكبوت، شخّصهما الشاعر وأعطاهما صفة إنسانية تتسم بالضعف والخضوع. نذكر:

تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ أَخَيَّ تَذَكَّرْتَنِي أُمَّ نَسِيَتِ

عَشِيَّةً ضَاقَتْ عَلَيَّ السَّمَاءُ فَقَلَّتِ عَلَيَّ الرَّحْبِ فِي الْغَارِ بَيْتِي

و فِي الْغَارِ شَيْخَانِ لَا تَعْلَمِينَ حَمِيَّتَهُمَا يَوْمَهُمَا أُمَّ حُمَيْتِ

جَنِينَانِ إِنْ يَنْجُوا يُصْبِحَا أُمَّةً ذَاتَ شَمَلٍ جَمِيعٍ شَتِيَتِ

و قَوْمٍ أَتَوْا يَطْلُبُونَهُمَا تَقِفُ الرِّيحُ عَنْهُمْ مِنَ الْجَبْرُوتِ

أَنْقَلُ عَيْنِي فِي الْقَوْمِ مَا بَيْنَ وَجْهِ مَقِيَّتٍ وَوَجْهِ مَقِيَّتٍ
أَتَوْا فَارْتَعَشْتُ فَقَلَّتْ أَثْبَتِي تُحْرِزِي الْخَيْرِيَا هَذِهِ مَا حَيَّتْ³⁴

كما قام تميم البرغوثي بتكرار كثير من الأصوات الاحتكاكية التي تنتمي إلى مجموعة الأصوات الصفيريّة بخاصة في الجزء التفعيلي من القصيدة، إذ تبدو كثافة استخدامه للأصوات كالزاي والصاد والسّين، ومجرى هذه الأصوات "يضيق جدا عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيراً عاليًا لا يشركها في نسبة علو هذا الصّفير غيرها من الأصوات"³⁵.
وحروف الصّفير عبّر بها تميم عن نفسية الشاعر التي تحمل قدرًا من الأسى والحرقه والحسرات والحيرة وعدم الاستقرار على إجابة واحدة لتساؤلاته الكبيرة؛ نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر قول الشاعر تميم البرغوثي:

لقد كان في الغار وعدُّ بأنَّ السَّماءَ سُنْتُزُّ

مثل أُرزُّ العروس على العالمينُ

لقد كان في الغار دنيا من الصّين حتى بلاد الفرنجة

أسواقها و مياديتها و قوافلها و عساكرها و صياحُ المنادين

بسطُ الجوامع أيُّ المصاحفِ أضرحةُ الصالحينَ

ارتجافُ الأغاني ابتسامُ المسّيينَ

خبزُ اليتامى نقوشُ الأواني

وشايُ الصّباح يُعطّرُ بالمريميّةِ و الياسمين³⁶

كما نمثّل للحروف الجانبية في هذه القصيدة بحرف اللّام، ويتشكّل عن طريق "اتّصال طرف اللّسان باللّثة، و يحدث حين يندفع الهواء من الرئتين، فالحنجرة حيث تهتزّ الأوتار الصوتية مرورًا بالحلق والتجويف الفموي، فيمرّ الهواء من أحد جانبي اللسان لحيلولة اتّصال طرف اللسان باللّثة وعدم سماحه بالمرور من وسط الفم"³⁷.

ويشهدُ الجزء التفعيلي من القصيدة كثرة توارد حرف اللّام للطابع السردّي، وقد اتّصل في معظم هذه الأصوات بألف مد، وقد دلّل هذا التوظيف لحرف اللام على سمة الضّعف والاستسلام وما المد المتّصل بحرف اللام إلا تأوهًا يُعين المعنى ويعبّر عنه بقوة وصدق. مثل: بديلاً، لئلاً، قبيلاً، يَرِحْلاً، فَعَلًا، قَتَلًا، انفصلاً.

3.5 التوازي:

نعني بالتوازي هو التماثل أو التعادل من حيث المباني؛ ومما وُلد الإيقاع الداخلي كذلك بعض التّقابلات التّركيبية التي أعطتْ تجانسًا موسيقيًّا؛ إذ تتقابل جملتان، لهما التّشكيل الصّوتي نفسه، وإن اختلفتا لفظيًّا، هذا التّقابل من شأنه أن يُحدِثَ جرسًا موسيقيًّا. وقد كَثُرَتْ هذه التّقابلات في القصيدة، نذكر منها:

(صياحُ المنادين ↔ أضرحةُ الصّالحين)

(هل لكِ ↔ أهلكِ)

(لم يرحلا ↔ ما فعلا)

(هل تذكرين ↔ هل تعلمين)

(طللاً ↔ هملاً)

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

4.5 الجناس:

حاول رواد الشعر العربي خلق علائق جديدة في متونهم الشعرية عن طريق تكرار كلمات مختلفة تتعالق فيما بينها مجازًا، فينتج عن ذلك "إيقاع داخلي عن طريق التماثل الصوتي الذي يمكن للمبدع من الحصول على نغم موحدٍ أو متقاربٍ، بفضل تكريره لبني لفظية مختلفة معنًا متجانسة أو قريبة من التجانس الصّوتي"³⁸.

والملاحظ في هذه القصيدة التميمية أن الشاعر وجّه كل طاقاته الإبداعية واللغوية لتحقيق التماثل الصوتي في نهاية السطر الشعري، وإحداث توافق إيقاعي يستميل المتلقي عن طريق الجناسات والتوافقات اللفظية بين وحدات القصيدة، والتي تطرب لها الأذان، وتستعذبها الأسماع وتستطربها الأذواق وقد طغت هذه الظاهرة التجانسية في القصيدة، لغاية إعطاء دفقة موسيقية إلى الجانب الصوتي للقصيدة. من بين هذه الجناسات نذكر:

(حميتهما ↔ حميت)

(أزق ↔ رُقيت)

(الثبات ↔ الثبوت)

(الدواهي ↔ ذهيت)

ولعلّ تركيز الشاعر على هذا النوع من القوافي المتجانسة يعود إلى حرصه الشديد على إحداث النغم الإيقاعي من فترة إلى أخرى، حتى لا يمل المتلقّي خفوت الإيقاع أو من وضوحه وكثرته في القصيدة، فيعمل الشاعر على "إحداث تلك الهزة الإيقاعية التي من شأنها إيقاظ المتلقي بعد تلقّيه هزة الجناس في القافية"³⁹، وذلك بعد فترة ركود غاب فيها التماثل الصوتي.

6. خاتمة:

ما يستشف من كل ما سبق أن الإيقاع في قصيدة (تقول الحمامة للعنكبوت) اتسم بتخيّر الشاعر للبحور والتّوافقات الصوتية التي حققتها القوافي وغيرها من الوسائل الفنية التي خلقت جرسا موسيقيا جذابا لوعي السامع، ورغم الطابع السردي للقصيدة إلا أنها لم تخرج عن الوزن الموضوع لها. ونتبين من خلال دراسة القصيدة إيقاعيا ما يلي:

- حسن اختيار الشاعر للبحر المناسب، 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 بالترّكّار والتوازي والتجنيس.

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

- 1- ابن منظور، لسان العرب، ط:1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997 مادة وقع، ص: 263.
- 2- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، ط: 01، المطبعة الأميرية، القاهرة، مصر، 1956، ص: 81.
- 3- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، ط: 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص: 53.
- 4- الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد المالك خشبة، ط: 01، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص: 1085.
- 5- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، 1997، ص: 435.
- 6- عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص: 396.
- 7- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ط: 01، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005، ص: 135.
- 8- ينظر: عصام شرتح، تميم البرغوثي. تجليات المتخيل الجمالي، ط: 01، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، 2018، ص: 143.
- 9- ينظر: عصام شرتح، تميم البرغوثي. دراسة نصية في المحفزات الجمالية، ط: 01، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2012، ص: 06.
- 10- ينظر: نفسه، ص: 06.
- 11- ينظر: عصام شرتح، تميم البرغوثي. تجليات المتخيل الجمالي، ص: 146.
- 12- ينظر: عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، دار قباء، القاهرة، ص: 53، 54.
- 13- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط: 1، 2009، ص: 53.
- 14- نفسه، ص: 53.
- 15- نفسه، ص: 55.
- 16- حسن الغرقي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط: 01، 2001، ص: 13.
- 17- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط: 02، 1952، ص: 244.
- 18- ينظر: نفسه، ص: 245.
- 19- أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط: 1، 2011، ص: 52.
- 20- محمد صبار، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص: 57.
- 21- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر. دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط: 01، 2002، ص: 211.
- 22- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ص: 276.
- 23- تميم البرغوثي، الديوان، ص: 53.
- 24- نفسه، ص: 54.

- 25- حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، ص:29.
- 26- محمد سلمان، الإيقاع في شعر الحدائث، ط:01، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر، 2008، ص:121.
- 27- تميم البرغوثي، الديوان، ص:53.
- 28- نفسه، ص:56.
- 29- نفسه، ص:56.
- 30- نفسه، ص:56.
- 31- نفسه، ص:56.
- 32- كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ص:87.
- 33- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص:10.
- 34- تميم البرغوثي، الديوان، ص:53.
- 35- إبراهيم أنيس، موسيقى الشَّعر، ص:74.
- 36- تميم البرغوثي، الديوان، ص:54.
- 37- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط:01، 1998، ص:174.
- 38- عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999، ص:255.
- 39- محمد سلمان، الإيقاع في شعر الحدائث، ص:112.

8. قائمة المراجع:

1. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط:02، 1952.
2. أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط:1، 2011.
3. تميم البرغوثي، الديوان، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط:1، 2009.
4. حسن الغرني، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط:01، 2001.
5. رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.
6. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر. دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط:01، 2002.
7. ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، ط:01، المطبعة الأميريّة، القاهرة، مصر، 1956.
8. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الستار، ط:2، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

9. عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، الأردن، ط: 01، 1998.
10. عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1999.
11. عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، دار قباء، القاهرة، مصر.
12. عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
13. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ط: 01، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005.
14. عصام شرتح، تميم البرغوثي. تجليات المتخيل الجمالي، ط: 01، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، دمشق، سوريا، 2018.
15. عصام شرتح، تميم البرغوثي. دراسة نصية في المحفزات الجمالية، ط: 01، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، 2012.
16. الفارابي، الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد المالك خشبة، ط: 01، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967.
17. كمال بشر، علم اللغة العام، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر.
18. محمد سالم، الإيقاع في شعر الحداثة، ط: 01، دار العلم والإيمان، الاسكندرية، مصر، 2008.
19. محمد صبار، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
20. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، 1997.
21. ابن منظور، لسان العرب، ط: 1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.
22. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.