الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أكلي محند أولحاج

-البويرة-

كلية اللغات و الآداب

قسم اللغة و الأدب العربي

جامعة البويرة

Ministère de l'Enseignements Supérieur

et de la Recherche Scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj-

Tasdawit Akli Muhend Ulbag – Tubirett-

Faculté des lettres et des langues

أسلوبية الإيقاع في قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي

مذكرة لنيل شهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي

من إعداد الطلبة :

- فايزة حسان
- نورة بوعجاجة

إشراف الأستاذ :

- يحي سعدوني

السنة الجامعية 2014/2013

إهـــداء

بسم الله الرحمن الرحيم

اللهم اجعل هذا العمل خالصا لوجهك.

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى والدي الكريمين.

إلى أختي حياة و عائلتها و أخص بالذكر: إسحاق، عبد الله، أسيا، أيوب.

إلى أختي الغالية التي لا طالما كانت لي السند و العون: حكيمة.

إلى أخواي: سفيان و بوبكر.

إلى من لا تكفيني سطور العبارات لرد جميله و عرفانه، إلى من ترك أثرا طيبا في حياتي: حاج علي يوسف.

إلى من يتذكرها قلبي كلّما يحس بالأمل أو يجرحني الألم ومن شاركتني مذكرتي: نورة.

إلى صديقاتي و رفيقات دربي: عدادة و سهام و ميمي وجيجي.

إلى خديجة، صليحة، عائشة، فاطمة، أمال، فايزة.

إلى كل الأهل و الأقارب.

فايـــزة

إهـــداء

بسم الله الرحمن الرحيم

إلهي لا يطيب الليل إلاّ بشكرك ولا يطيب النهار إلاّ بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلاّ بذكرك ولا تطيب الآخرة إلاّ بعفوك ولا تطيب الجنة إلاّ برؤيتك "جلّ جلالك".

إلى من رمتني الأقدار بين أحضانها إلى من كبرت في حنانها بكل ثقة إلى أغلى ما كسبت دنياي وحياتي، إلى من تخجل كلماتي حين أذكرها إلى من تستحق عباراتي حين أشكرها، إلى جوهرتي الغالية أطال الله في عمرها «أمـي العزيـزة».

إلى من سهر وتعب من أجل تربيتي وتعليمي، إلى من أنار دربي وأضاء حياتي إلى من علمني حسن الفضيلة أطال الله في عمره «أبي العزيز».

حلال عليكم روحي ومذكرتي وشهادتي وعملي يا أغلى ما في الحياة «أمـي وأبـي».

إلى إخوتي الأعزاء على قلبي: حمزة، ميدو، كريم.

إلى من غرس في نفسي العزيمة، إلى من يتذكره قلبي كلّما يحس بالأمل و يجرحني الألم: خطيبي حمزة.

و عائلته الكريمة، و خصوصًا صارة.

إلى من قاسمتني عناء هذا العمل و تقاسمت معها هموم الحياة و أفراحها: فايزة صديقتي الغالية.

أهدي هذا العمل إلى الأخ الذي كان نعم المرشد النصوح و أتمنى له كل الخير: حاج علي يوسف.

إلى كل صديقاتي: سيهام، عدادة، ميمي، جيجي، فايزة، عائشة، خديجة، صليحة، أمال، فاطمة.

إلى كل من وسعهم قلبي و لم تسعهم مذكرتي.

نـــورة

كلمـة شكـر

الحمد لله الذي أنار طريقنا، و زيّن عقلنـا بـالعلم، نحمـده حمـدًا كثيـرا مباركـا، يـوافي نعمـه و الصـلاة و السلام على خير الأنام محمد صلى الله عليه و سلم.

لقـد أكرمنـا الله حـقّ كرمـه بنصـيب مـن شـرف إنجاز هذا البحث والذي بذلنا فيه قصارى جهدنا و كان واجبا علينا التقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف: سعدوني يحي.

نــورة و فايــزة.

مقدمـــة

مقدمـة:

لقد أظهرت القصيدة العربية المعاصرة أنماطا و أساليب متعددة، شكلاً ومضمونا، تمليها حرية الشاعر المطلقة في اعتماد ذلك، وفق متطلبات الموضوع وفرضيات الموقف و نفس الشاعر و أحاسيسه.

لذا كان جديرًا بالبحث ذلك الأسلوب الإيقاعي الذي يختلف من قصيدة إلى أخرى، و من موقف إلى أخر.

لم يكن اختيارنا لقصيدة في "القدس" لتميم البرغوثي محورًا لدراستنا هذه اختيارا عشوائيًا، و إنّما عن قناعة، كون القصيدة متنوعة في أساليبها الإيقاعية، وكانت إشكالية بحثنا إبراز تلك الأساليب و الكشف عنها.

و للوصول إلى هدفنا المنشود اعتمدنا منهجا وصفيًا تحليليًا نزيح به الستار عن خصائص الإيقاع في مدونتنا، محللين و معللين للخاصية وفق رؤية الشاعر الاحتمالية.
كما جاءت خطة بحثنا هذا على مقدمة و مدخل و فصلين و خاتمة.

يتناول المدخل وقفة مقارنة بين مفهومين هامين هما الوزن و الإيقاع، بينما يتعلق الفصل الأول بأسلوبية الإيقاع الخارجي و تحدثنا فيه عن أهم البحور المستعملة في القصيدة، و كذلك مفهوم القافية مطبقين ذلك على قصيدتنا.

و يتحدث الفصل الثاني حول أسلوبية الإيقاع الداخلي و تناولنا فيه المحسنات البديعية، و ظاهرة التكرار و أنواعه في القصيدة.

و كل هذا العمل لم ينجز من العدم و إنّما التمسنا النور من عدّة كتب هامة، كانت لنا منبعًا فياضًا أهمها: كتاب حسن الغرفي و عبد الرحمان تبرماسين.

و قد صادفتنا في إنجاز بحثنا هذا بعض المشاكل و العراقيل من بينها قلّة المراجع ،بالإضافة إلى ضيق الوقت،و لكن هذه المشاكل لم تزدنا إلا عزمًا على العمل المستمر الذي لم ننقطع عنه.

و في الأخير لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر الجزيل لمشرفنا يحيى سعدوني الذي ساندنا و كان دائم التواصل معنا و إلى كل من قدّم لنا يد العون و كان لنا خير موجّه.

مدخـــل

مدخـل: بيـن الإيقـاع و الـوزن.

تعرضت القصيدة الحديثة إلى منعطفات مهمة في تشكيل موسيقاها مما لم تعرفه القصيدة العمودية. و تمحورت هذه الانعطافات حول نماذج من المزاوجة الموسيقية، سواء بين بحرين شعريين، أو بين الشعر و النثر أو بين الشكل الحديث (الحر) و الشكل القديم (العمودي) مما أضفى عليها موسيقى جديدة. [1]

إذن فالقصيدة المعاصرة تمتاز بالجرأة في الانزياح عن الأطر القديمة ويعتبر التنوع الإيقاعي من بين التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر المعاصر في سعيه الدائم إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير. [2]

و قد أخذ مفهوم الإيقاع و الموسيقى مجالاً واسعًا من الدراسة، إذ يعد الإيقاع من المصطلحات التي حظيت باهتمام الكثير من الدارسين و النقاد و لهذا تعددت الآراء حول هذا الموضوع.

I- مفهـوم الإيقـاع:

أولاً: الإيقـاع عند العـرب القدامـى.

جاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي:

« و الإيقاع من إيقاع ألحان الغناء و هو أن يوقع الألحان و يُبَيِّنُهَا »[3]، فمصدر الإيقاع عنده هو اللحن و الغناء.

و يعتبر "ابن طباطبا" أول من استعمل مصطلح الإيقاع في كتابه عيار الشعر حيث قال فيه: « و للشعر الموزون إيقاع يُطرب الفهم لصوابه. و ما يرد عليه من حسن تركيبه، و اعتدال أجزائه فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى و عذوبة اللفظ فصفا مسموعة و معقولة من الكدر ثم قبوله، و اشتماله عليه و أن نقص

---

[1] – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 119.

[2] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص: 59.

[3] – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مج، دار الجيل، بيروت، ص: 100.

جزء من أجزائه التي يعمل بها و عي اعتدال الوزن، و صواب المعنى، وحسن الألفاظ. كان إنكارا لفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. [1]

و نلاحظ هنا أنّ ابن طباطبا قد جمع بين مفهومي الوزن و الإيقاع.

ثانيًـا: الإيقـاع عند العـرب المحدثيـن.

إن المصطلح الشائع للإيقاع عند العرب المحدثين هو موسيقى الشعر[2]، على نحو ما يوجد عند شكري عياد في كتابه "موسيقى الشعر العربي" و عنوان الفصل الخامس منه "موسيقى الشعر و معناه" فهو يقصد بموسيقى الشعر الغناء فيقول: "إن الإيقاع ليس شيئًا ممّا سجله الكيموجراف، أي أنه ليس فيزيائيًا، ليس شيئًا في طبيعة الأصوات نفسها و أنا نسبناها إليها"[3]، فشكري عياد أبعد الصفة الفيزيائية للإيقاع ذلك أنه لا يثير المتلقي في هذه الحالة لأنه خالٍ من المعنى. [4]

أما بسام الساعي فيرى أن الإيقاع "نسيج من التوقّعات و الاشباعات والاختلافات و المفاجئات التي يحدثها تتابع المقاطع"[5]، فالإيقاع حسبه ليس ذاتيًا في الكلام بل نشاطًا نفسيًا في المتلقي.

---

[1] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص: 21.

[2] – عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003، ص: 95.

[3] – شكري عيّاد، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتب، ط1، القاهرة، 1998، ص: 141.

[4] – عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 96.

[5] – عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003، ص: 84.

II- الـوزن:

أ- مفهومـه لغـة:

« الوزن من وزن يزن وزنا، وزنه الشيء، زان ثقله و خفّته، و امتحنه بما يعادله بالوزن و الشعر، قطعه أو نظمه موافقا للميزان ». [1]

و منه فإن للوزن عدّة معان منها الكيل و المقدار، و وزن الشعر هو تقطيعه حسب الميزان، أي وفق نظام معين (البحور الشعرية).

و ابن منظور في لسان العرب يعرّف الوزن كالآتي:

يقال: « وزنت فلان، و وزن لفلان، و هذا يزن درهمًا، و درهم وازن وأوزان العرب ما نبت عليه أشعارهم، و قد وزن الشعر وزنًا فاتزن ». [2]

هنا ابن منظور يقصر مفهوم الوزن على المفهوم السابق الذكر، إلاّ أنّه أضاف إلى ذلك أنّ الأوزان المتفق عليها هي ما كانت العرب تنشئ عليها أشعارها.

و يحدد الخليل الفراهيدي الوزن على أنّه: « ثقل بشيء مثله كأوزان الدرهم، و يقال وزن الشيء إذا قدره، و وزن ثمر النخل إذا فرصه ». [3]

إذن فالوزن هو مقارنة شيء بمثله.

ب- مفهومـه اصطلاحًـا:

عند ابن رشيق القيرواني: « الوزن أعظم أركان حد الشعر، و أولاها به خصوصية، و هو مشتمل على القافية و جالب لها ضرورة ». [4]

فالوزن ركن أساسي في الشعر يتضمن القافية، فلا وزن بلا قافية.

أما شكري محمد عيّاد فيقول عن الوزن: « فنحن نقصد بالوزن إلى كم التفاعيل، و الوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية أو متجاوبة ». [5]

الوزن حسبه هو ارتفاع عدد من التفعيلات لا يتحقق إلاّ بتساويها.

---

[1] – لويس معلوف، المنجد في اللغة و الإعلام، دار المشرق، ط40، بيروت، 2003، ص: 799.
[2] – ابن منظور، لسان العرب، ج13، دار صادر للطباعة و النشر، ط4، بيروت، 2005، ص: 447-448.
[3] – الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص: 368.
[4] – القزويني أبي الحسن ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح، عبد القادر أحمد عطا، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ص: 141.
[5] – شكري محمد عيّاد، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، ط3، القاهرة، 1998، ص: 56.

و يتفـق مع هـذا الأخير محمد غنيمـي هلال حيث يعـرّف الوزن بأنـه: « مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت، و قد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية ». [1]

يتحقق الوزن من خلال كم التفاعيل التي يتشكل منها البيت، و هناك من فرق بين وزن البيت، و وزن الشعر، و هذا ما ذهب إليه معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، حيث يرى أنّ: « وزن البيت هو تقطيعه، و وزن الشعر هو مجموعة من الأنماط الإيقاعية للكلام المنظوم التي تتألف من تتابع معين لمقاطع الكلمات، أو التي تشمل على عدد من تلك المقاطع اللغوية، و من هذه التفعيلات تتكون البحور الشعرية ». [2]

و بهذا أعطي لوزن الشعر مفهومًا أشمل، إذ يتضمن عدّة أنواع من الإيقاع الذي يتكون من مقاطع لكلمات التفعيلات، مع اشتراط عامل التتابع بين هذه التفعيلات، و من هنا يتكون البحر الشعري.

و هذا ما عمد عبد الرحمن تيرماسين إلى تفسيره حيث يقول: « هو تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت، و سمي أيضًا بالتقطيع ». [3]

كما سمى « التفاعيل أجزاءا و أركانا و أوزانا ». [4]

قدّم لنا هذا الآخر من خلال هذا التفسير مفاهيمًا متنوعة للتفعيلات و هي: الأجزاء، الأركان، الأوزان.

---

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط6، القاهرة، 2005، ص: 436.

[2] – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص: 433.

[3] – عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص: 05.

[4] – المرجع نفسه، ص: 09.

الفصـل الأول:

أسلوبية الإيقاع الخارجي

I- الأوزان في قصيدة "في القدس":

تكمن أهمية الموسيقى في الشعر الحر لتوافقها مع الحالة النفسية للشاعر، وهذا ما يستدعي المزج بين بحور كثيرة، و تفاعيل متعددة داخل القصيدة الواحدة وقد استغل الشعراء تعدد الأوزان في قصائدهم، إذ لوّنوا تجاربهم الموسيقية باختلاف المقاطع، و اختلاف أبعادها النفسية، و هذا ما حصل في قصيدتنا النموذج "في القدس" "لتميم البرغوثي".

فما نلمحه في هذه القصيدة هو امتزاج بحرين هما الطويل و الكامل، و لكل منهما مميزاته، أعطت هذه القصيدة صورة خاصة و نغمًا مميزًا.

1- بحر الطويل:

و لقد استخدمه الشاعر في الأبيات الستة الأولى مفتتحًا به قصيدته التي جاءت على الشكل العمودي.

و تفعيلاتـه هـي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن. [1]

و قد استعمله الشاعر لطول نفسه.

مثال ذلك:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي و سورها. [2]

مررنا على دار لحبيب فرددنا عن ددار قانون لأعادي و سورها.

0||0| |0|0|0|| |0|| |0|| 0||0|| |0|| 0|0|0|| 0|0||

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

2- بحر الكامل:

استخدمه الشاعر في باقي أبيات القصيدة (الشعر الحر).

---

[1] – أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2002، ص: 19.

[2] – تميم البرغوثي، في القدس، دار الشروق، القاهرة، 2009، ص: 8.

و تفعيلاتـه هـي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن.[1]

و يعتبر من البحور التي كثر ورودها في الشعر العربي الحديث.

مثال ذلك:

في القدس بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته.[2]

فلقدس بائع خضرتن من جرجيا يرمن بزوجته.

0||0|0| 0||0||| 0||0|0| |||0||0 |||

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متف.

كما استطاع الشاعر كذلك أن يتمسك ببحر الكامل في المقطع الذي جاء على شكل الشعر المنثور.

مثال ذلك:

باعوه بسوق نخاسـة في أصفهان لتاجـر من أهل بغداد أتى حلبا فخاف

باعوه بسوق نخاسة في أصفهان لتاجرن من أهل بغدادن أتى حلبن فخاف

||0|0| |0||0| 0|||0| ||0|| |0||0| 0||0|0| 0||0|0| |0||0|||0 |

متفاعل متفعلن متفاعل متفعل متفعل متفاعلن متفاعلن متفاعلن م

أميرها من زرقة في عينه اليسرى.[3]

أميرها من زرقتن في عينه ليسرى.

||0||0 |0||0|0| 0||0|0| |0|0

تفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا

و الشعر المنثور حسب معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب « نمط من الكلام بين الشعر و النثر و يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية و جمله المنسقة تنسيقا شعريا أخاذا، كما يختلف عن الشعر بتحلله من الوزن و القافية ».[4]

---

[1] – أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، ص: 40.

[2] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 8.

[3] – المرجع نفسه، ص: 8.

[4] – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص: 219.

II- القافيـة:

تعتبر القافية من مظاهر البناء الإيقاعي في الشعر تبعًا لعلاقتها العضوية بلحمة اللغة الشعرية، حيث تختزل أبلغ سمة للشعر و هي التوازن الصوتي.

أ- القافيـة لغـة:

يقول الخليل الفراهيدي في كتاب العين: « و سميت قافية الشعر لأنها تقفوا البيت و هي خلف البيت كله ». [1]

فالخليل حدّد القافية على أنّها أخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله.

أما السكاكي في كتابه "مفتاح العلوم" قال بأنها تسمى قافية: « لمكان التناسب و هو تتبع نظم البيت، مأخوذة من قفوت أثره إذا اتبعته ». [2]

إذن فمعنى القافية عنده هو التتبع لنظم البيت.

أما عند عبد الرحمن تبرماسين: « القافيـة حديثًا هي مصـدر التوازن والتمـرد ». [3]

القافية حسبه هي مصدر للتوازن.

و حسب المنجد في اللغة و الأعلام القافية: « جمع قواف وراء العتق، أخر كلمة في البيت، أو هي من آخر حرف ساكن فيه على أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن، و قد قيل لها ذلك لأن بعضها يتبع أثر البعض، و من كل شيء أخر يقال أتيته على قافية الشيء: أي على أثره ». [4]

لقد اتفق هذا التعريف مع التعاريف السابقة على أنّها تتبع أثر آخر البيت.

---

[1] – الخليل الفراهيدي، كتاب العين، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص: 420.
[2] – السكاكي ابي يعقوب يوسف بن محمد، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص: 689.
[3] – عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص: 86.
[4] – لويس معلوف، المنجد في اللغة و الإعلام، ص: 647.

ب- **القافيـة اصطلاحًـا:**

يرى "القراء": « إن القافية هي حرف الروي، و هو الحرف الأخير في البيت ذلك الحرف الذي تنسب إليه القصيدة »[1]، فهو يعرفها على أنّها آخر حرف في البيت و الذي يسمى الروي.

و يعرّفها ابن رشيق القافية: « شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، و لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية ». [2]

هذا الأخير قد أشار إلى اتصال القافية بالوزن.

أما إبراهيم أنيس فيقول: « ليس القافية إلاّ عدد أصوات تتكرر في أواخر الأشطر و الأبيات من القصيدة، و تكرارها هذا لكونها جزءا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها، و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة ». [3]

فهو يرى أنّ القافية ما هي أصوات متتالية في آخر البيت و تكرارها يؤدي دورًا هامًا في موسيقى القصيدة.

أما عند أبي موسى الحامض فيقول: « أنها ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت ». [4]

أي أن القافية هي ما اشترط تكراره في نهاية كل بيت من كل قصيدة.

ج- **أنمـاط القوافـي:**

1- **في الشعر العمـودي:**

ينتمي الجزء الأول من قصيدتنا النموذج إلى نظام الشعر القديم (العمودي) حيث نظمها الشاعر وفق بحر الطويل.

و القافية هنا جاءت كلمة واحدة نوعها متداركة.

---

(1) – مختار عطية، موسيقى الشعر العربي (بحوره و قوافيه)، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، 2008، ص:244.

(2) – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص: 159.

(3) – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، مصر، 1988، ص:246.

(4) – السكاكي، مفتاح العلوم، ص: 688.

القافية المتداركة قيل: « سميت هذه القوافي بالمتداركة نظرًا لاجتماع حركتين بين ساكنيْن ». [1]

و يكفينا لتبيان ذلك أمثلة من قصيدتنا النموذج « في القدس »:

مررنا على دار الحبيب فردّنا عن الدّار قانون الأعادي و سورها. [2]

0||0|

قافية مطلقة متداركة.

فقلت لنفسي ربمـا هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها. [3]

0||0|

قافية مطلقة متداركة.

ترى كل ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت من جانب الدرب دورها. [4]

0||0|

قافية مطلقة متداركة.

حرف الروي هو "الهاء" و هو حرف همس يتمتع بقدر من الإيحاء الكامن المقوي للعناصر الفنية الأخرى في القصيدة، و تناسب هذا مع طبيعة الشكوى والألم الذي تجلى في طيات و مضمون القصيدة.

كما يضفي هذا الحرف إحالة إلى لب القصيد و هو "القدس" الغائبة عن الشاعر و التي يحلم بها و يتمنى زيارتها.

2- **في الشعر الحـر:**

تفنن الشعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية، إلى أنظمة متعددة، في إطار ما يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية كفيلة بأن تقاوم تلك القيود القديمة.

---

[1] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 137.
[2] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 8.
[3] –المرجع نفسه، ص: 8.
[4] – المرجع نفسه، ص: 8.

فجاءت القافية في الجزء الثاني من قصيدتنا و هو شعر التفعيلة، مطلقة، إلاّ أنّها تحمل أنماطا تتكرر وفقها في العديد من المقاطع، نبرز ذلك ببعض الأمثلة:

- ✓ **الشكل أ-أ-ب-ب:**

أ- مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليومْ.

أ- في القدس دبّ الجند منتعلين فوق الغيمْ.

ب- في القدس صليّنا على الأسفلتْ.

ب- في القدس من في القدس إلاّ أنتْ. [1]

أ- حجاب واقعها السميك لكي ترى فيها هواكْ.

أ- في القدس كلّ فتى سواكْ.

ب- و هي الغزالة في المدى حكم الزمان بينها.

ب- ما زالت تركض إثرها مُذْ ودّعتك بعينها. [2]

السطرين الأولين من الشكل أ_أ سمي كذلك لأنهما ينتهيان بنفس حرف الروي الذي هو الميم و هو حرف مجهور.

حدث نفس الشيء في السطرين المواليين اللذان سميا بالشكل ب_ب سمي وحرف الروي هنا هو التاء.

نفس الشيء في المثال الثاني إلاّ أنّ الشاعر يغير في حرف الروي من سطرين إلى آخرين. و هكذا دواليك.

و هذا النمط المكرر بهذا الترتيب يزيد القصيدة إيقاعا مميزا.

- ✓ **الشكل أ-أ:**

أ- و هو مطمئن لا يغير خطوه و كأنه يمشي خلال النومْ.

أ- و هناك دهر كامن متلثم يمشي بلا صوت حذار القومْ. [3]

---

[1] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 9.

[2] – المرجع نفسه، ص: 10.

[3] – المرجع نفسه ، ص: 11.

أ- رفقا بنفسك ساعة إني أراك وهنّتْ.

أ- في القدس من في القدس إلاّ أنتْ.[1]

أ- ذو لسان حين تسأله يبينْ.

أ- في القدس يزداد الهلاك، تقوسا مثل الجنينْ.

أ- و هو يقول: « لا بل هكذا ».

أ- فنقول: لا بل هكذا.[2]

جاءت قوافي القصيدة في الكثير من أسطرها على النمط أ-أ أي تكرار حرف الروي مرتين متتاليتين في كلمتين طغى عليهما الجناس (أنت-وهنت). و قد استطاع الشاعر من خلال ذلك إثراء الإيقاع الخارجي للقصيدة.

في هذا الشكل الشاعر في كل سطرين من قصيدته تارة يتقيد بروي واحد متخذا الشكل أ-أ، و تارة أخرى يبقى على الشكل أ-أ مع تغيير حرف الروي.

✓ **الشكل أ-ب.أ-ب:**

أ- حتى إذا طال الخلاف تقاسمنا.

ب- فالصبح حر خارج العتبات لكن.

أ- إن أراد دخولها.

ب- فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرحمن.[3]

الشكل الثالث يختلف عن الأشكال الأولى، و الشاعر هنا يمزج بين حرفين متتابعين دواليك، متباعدين في المخارج، و يقف عندها القارئ، أحدهما مهموس والآخر من حروف اللين و كلاهما يعبر عن عاطفة و إحساس حاد.

✓ **الشكل أ-أ-أ-أ-أ:**

أ- تبدوا برأيي امرأة محدبة....فيها.

أ- تدللها و تدنيها.

---

[1] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 9.
[2] – المرجع نفسه، ص: 12.
[3] – المرجع نفسه، ص: 12.

أ- في القدس السماء تفرّقت في الناس تحمينا و تحميها.

أ- توزعها كأكياس المعونة في الحصار لمستحقيها.

أ- إذا ما أمّة من بعد خطبة جمعةٍ مدّت بأيديها. [1]

يستخدم الشاعر هنا شكلاً فريدًا عن الأشكال السابقة، حيث يتقيد بحرف روي واحد في هذا المقطع و هو الهاء، الذي كان الحرف الطاغي في القصيدة، يقترب بذلك من القافية الأحادية التي بدأ بها قصيدته في مقطعها الكلاسيكي، كأن حرف الهاء فرض نفسه بقوة، و هو الذي يسير إيقاع القصيدة لبعده المخرجي و عمقه وبعده الدلالي الذي سبق أن أشرنا إليه.

و هذا الجدول يبين لنا أكثر حروف الروي تكرارًا في الأشكال السابقة:

الحـرف	تكـراره
الميـم	4 مـرات
التـاء	4
الكـاف	2
الهـاء	9
النـون	4
الـذال	2

تبين لنا من خلال هذا الجدول أن حرف الهاء الذي سبق و أن كان رويا في الأبيات الستة الأولى للقصيدة هو الحرف الطاغي على الأسطر التي تلتها.

و هو حرف همس وظفه الشاعر بكثرة، تناسب ذلك و الحالة النفسية له، معبرًا عن الحزن الذي ألجّ بقلبه و هو في صدد تصوير ألم و معاناة الشعب الفلسطيني. و هذا ما جعل للقصيدة إيقاعًا موسيقيًا ذو نغمة خاصة.

[1] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 11.

الفصـل الثانــي:

أسلوبية الإيقاع الداخلي

أسلوبيـة الإيقـاع الداخلـي:

الإيقاع الداخلي إيقاع متنوع يولده التقابل و تكرار السمات الشعرية ومعاودتها في النص، من حروف و كلمات و جمل و حتى معاني، بالإضافة إلى المحسنات اللفظية و كذا المعنوية من جناس و طباق و غير ذلك من المحسنات التي يمكن اعتبارها من عناصر الإيقاع.

و بما أن مثل هذه الأساليب الفنية و الألوان البديعية ذات أهمية كبيرة في خلق الموسيقى الداخلية، ارتأينا أن تكون أول محور ندرسه في هذا الفصل:

I- المحسنـات البديعيـة.

أ- المحسنـات اللفظيـة:

1- الجنـاس:

معجم المصطلحات العربية يعر ّف الجناس:

« تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى ». [1]

بمعنى اتحاد الكلمتين لفظا و اختلاف المعنى و هو نوعان:

- **تـام:** و هو ما اتفق فيه اللفظان في أمور أربعة هي: نوع الحروف، وتشكلها، و عددها، و ترتيبها.
- **غير تـام:** و هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة. [2]

مثال ذلك: تدللها و تدنيها.

2- السجـع:

جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب:

« اتفاق الفاصلتين في الحرف الأخير، و الفاصلة هي الكلمة الأخيرة ». [3]

---

[1] – مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص: 138.

[2] – علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، دار المعارف ص: 265.

[3] – مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص: 197.

صوره:

- ✓ **المطرَّف:** و هما اختلف فيه الفاصلتان وزنًا و اتفقت رويًا. [1]

مثال ذلك: تراهم يأخذون لبعض هم ور ًا/الزنج و الافرنج.

- ✓ **المرصَّع:** و هو الذي تقابل فيه كل لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت بلفظة على وزنها و رويها: [2]

نحو قوله الشاعر كأنّها قطع القماش يقلّبون **قديمها** و **جديدها**.

- ✓ **المتوازي:** و هو ما اتفقت فيه اللفظة الأخيرة من الفقرة مع نظيرتها في الوزن و الرّوي[3]: نحو قول الشاعر:

مررنا على دار الحبيب **فردَّنا**.

- ✓ **المشطور أو التشطير:** هذا النوع خاص بالشعر، و هو أن يكون لكل شطر من البيت قافيتان مغايرتان لقافية الشطر الثاني[4]، نحو قول الشاعر:

فقلت لنفسي ربّما هي نعمة فمذا ترى في القدس حين تزورها.

فسجعة الصدَّر مبنية على روي (التاء)، و سجعة العجز مبنية على روي الهاء.

ب- المحسنات المعنوية.

1- الطباق:

جاء في الإيضاح: « هو الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين في الجملة ». [5]

صوره: ظهرت في القصيدة صورة واحدة و هي الطباق الحقيقي.

---

[1] – محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع، البيان، المعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003، ص: 106.

[2] – محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع، البيان، المعاني)، ص: 107.

[3] – المرجع نفسه، ص: 108.

[4] – المرجع نفسه، ص: 109.

[5] – عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999، ص: 86.

و هو ما كانطر فاه لفظين متضادين في الحقيقة و يكونان: [1]

- **اسمين:** مثاله: الحبيب ≠ الأعادي.

و قد ورد هذا الطباق في البيت الأول:

مررنا على دار الحبيب فردَّنا عن الدَّار قانون الأعادي وسورها.[2]

- **فعلين:** مثاله: تغمض ≠ تنظر.

ورد هذا الطباق في قوله:

العين تغمض ثم تنظر. [3]

أ- المقابلة:

« و هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معان متوافقة ثم بها يقابلها على الترتيب ». [4]

و ترد المقابلة كالأتي:

فلا الجود يُفني المال و الجدّ مقبل و لا البخل يبقي المال و الجدّ مدبر

فالمقابلة على الترتيب بين: « الجود و يفني و مقبل » و « البخل و يبقي ومدبر ». غير أن هذا النمط لم يرد في قصيدتنا في "القدس".

---

[1] – محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني)، ص: 66.

[2] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 8.

[3] – المرجع نفسه، ص: 15.

[4] – بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص:45.

II- التكرار.

أ- التكرار لغةً: عرّفه الفيروز أبادي في قاموس المحيط:

كرّ « عليه كرّا و كرورا و تكرارا.أعاده مرّة بعد أخرى ». [1]

التكرار حسبه هو إعادة الشيء عدّة مرات.

و قد وافقه في ذلك ابن منظور في لسان العرب في قوله:

« كرر:الكر الرّجوع، يقال كره و كرّ بنفسه، يتعدى و لا يتعدى، و الكرّ مصدر كر عليه كرا و كرورا و تكرارا.و..كرر الشيء أعاده مرّة بعد أخرى....و الكرّ الرجوع على الشيء و منه التكرار ». [2]

حيث أورده القاموس المجند:

كرر: كرّر تكرارا و تكرّة، الشيء أعاده مرّة بعد أخرى أو مرارا كثيرة ».

إذن فقد أجمع معظم اللغويين على أنّ التكرار هو إعادة الشيء مرّة أو عدّة مرات. [3]

ب- التكرار اصطلاحًا:

عرّفه مجدي وهبة في معجم المصطلحات العربية بأنه:

« الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى طبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشعر، و سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية ». [4]

من هنا فإنه جعل التكرار أساس الإيقاع كلّه.

أما في نظر ابن رشيق القيرواني، التكرار يقع في الألفاظ أكثر ممّا يقع في المعاني، و قد أعاب على الذي يكرر اللفظ و المعنى:

---

[1] – الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ص: 130.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، م5، ص: 135.

[3] – المنجد في اللغة و الإعلام، ص: 678.

[4] – مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص: 117-118.

« فللتكرار مواضع يحسن فيها و مواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، و هو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ و المعنى جميعا، فذلك الخذلان بعينه ». [1]

لم يختلف عن المفهوم السابق كون التكرار يقع في الألفاظ أكثر منها في المعاني، مضيفاً إلى ذلك انّه إذا اجتمعا لم يتحقق المعنى.

ج- أصنافه:

تعددت تصنيفات "التكرار"، و اختلفت من دارس إلى آخر فاتخذنا تقسيمين لدارسين مختلفين

- **أولهما:** تقسيم محمد مصطفى أبو الشوارب.
- **ثانيها:** تقسيم حسن الغرفي.

و لأسلوب التكرار أنماط رئيسية حسب **أبي الشوارب** « تشتمل على عدد كبير من النماذج التي يلعب كل منها دورا إيقاعياً، يرتبط ارتباطا وثيقاً بالحال الشعورية للنص و الجو النفسي الغالب عليه ». [2]

✓ **التكرار الأفقي:**

« يأتي في مقدمة هذه الأنماط و أهمها...و هو عبارة عن تكرار كلمة واحدة أو أكثر في بيت واحد ». [3]

و مثاله من القصيدة: **<u>في القدس</u>** من **<u>في القدس</u>** إلاّ أنت. [4]

تكررت لفظة "في القدس" مرتين في هذا السطر الشعري، يساعدنا هذا النوع من التكرار على تكثيف الإحساس الوجداني لدى الشاعر.

كما أنه تكررت هذه اللفظة في الكثير من الأسطر الشعرية في القصيدة.

---

[1] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و أدابة، تح: عبد القادر أحمد عطا، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص: 141.

[2] – محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري "قراءة في أمالي القالي"، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2005، ص: 165.

[3] – المرجع نفسه، ص: 165.

[4] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 9.

✓ **التكرار الرأسي:**

« هو عبارة معنية في صدر مجموعة متوالية من الأبيات أو عجزها، و غاية هذا النمط تأكيد المعنى و الإلحاح عليه ». [1]

مثاله من القصيدة:

- فالمدينة دهرها دهران.
- دهموطمئن، لا يغير خطوه و كأنه يمشي خلال النوم ْ .
- و هناك دهر كامن متلثم يمشي بلا صوت حذار القوم. [2]

الهدف من التكرار في هذا النوع هو التأكيد على أن للقدس زمنين أو دهرين، و هو مطمئن يرجع الأمل، و دهر متلثم الحزن و الألم خشية العدو ّ .

✓ **تكرار الاسم:**

« هو النمط الثالث من أنماط التكرار...و هو عبارة عن تكرار الشاعر لاسم معين في قصيدة، سواء كان هذا الاسم علما على شخص ما، أم علما على مكان ما، فإنه يشي بعلاقة عاطفية خاصة تربط بين الشاعر و هذا الاسم ». [3]

و مثاله من القصيدة تكرار لفظة "في القدس":

- في القدس دب ّ الجند منتعلين فوق الغيم.
- في القدس صلينا على الأسفلت.
- في القدس من في القدس إلاّ أنت. [4]

و هنا الشاعر يكرر هذه اللفظة عد ّة مرات لشد ّة تعلقه بالقدس.

فالعبارة المكررة في القصيدة جاءت متتابعة، و هي محور القصيدة كلها، لا المقطع وحده و هذا ما جعلها تهيمن في السياق بدلالتها.

أما التقسيم الذي جاء به **حسن الغرفي** فهو كالأتي:

---

[1] – محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، ص: 168.

[2] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 11.

[3] – محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري(قراءة في أمالي القالي)، ص: 170.

[4] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 9.

1- **تكرار صوتي:**

«و هو عبارة تكرير حرف يهيمن صوتيًا على بنية المقطع أو القصيدة ».[1]

فنجد هيمنة حرف الهاء بكثرة في القصيدة، و كذا هيمنة حرف النون في أكثر من مقطوعة:

- تدلّلها و تدنّيها.
- توزّعها كأكياس المعونة لمستحقيها.
- إذا ما أمة من بعد خطبة جمعة مدّت بأيديها.
- و في القدس السماء تفرقت في الناس تحمينا و تحميها.

مررنا على دار الحبيب فردّنا عن الدار قانون الأعادي و سورها.

فقلت لنفسي ربّما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها.

و ما كل نفس حين تلقى حبيبها تُسَرُّ و لا كلّ الغياب يضيرها.[2]

حيث طغى حرف النون على القصيدة إذ كرّ مائة و أربعة و عشرون مرّة، ويعتبر هذا الحرف أنفي مجهور[3]، و كذا حرف الهاء و هو "احتكاكي مهموس"[4]، ذكر ستّة و ثمانون مرّة.

و بمعرفتنا لخصائص الحروف و إمكاناتها يمكن أن نوفق بين إيقاع كل حرف و المشاعر الملائمة لأحاسيس الشاعر، و تبين لنا من خلال استعماله لبعض الحروف أنه يمكن الوصول إلى لون من التناغم يعمل على ضبط النغم بين المبنى والمعنى و الموسيقى.

و بما أن التكرار من أبرز عناصر الموسيقى الداخلية، و الأكثر تأثيرًا في موسيقى النص كان أكثر هيمنة و طغيانًا في قصيدتنا الأنموذج، حيث تناسب ذلك مع

---

[1] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دع، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص: 82.

[2] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 8.

[3] – كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000، ص: 349.

[4] – المرجع نفسه، ص: 305.

الحالة النفسية للشاعر كونه يؤكد أن القدس العتيقة في حاجة إلى من يزورها ليحميها و قلب الشاعريرقّ لها.

2- **تكرار لفظي:**

« و هو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة »[1]، كما هو الشأن في تكرار لفظة "القدس" 5 خمسة مرات، و من أمثلتها نأخذ:

- سياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقًا.
- متى تبصر القدس العتيقة مرة.
- و القدس تعرف نفسها.
- القدس تقبل من أتاها كافرا أو مؤمنا
- و القدس صارت خلفنا. [2]

و هذا التكرار جاء ليكرس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر بما أنه يتذوق إحساس الألم نحو القدس العتيقة التي هي في وضع مزرٍ .

3- **تكرار العبارة:**

« إذ يرد في صورة عبارة تحكم القصيدة و وحدة بنائها، و حيثما يتخلل نسيج القصيدة يبدوا أكثر التحامًا من وروده في موقع البداية ». [3]

كما هو الشأن في تكرار عبارة "في القدس" التي تكررت أربع و عشرون مرّة، غالبًا ما يستخدمها في بداية كل مقطع، و لا يعني استخدامه لها في بداية كل مقطع مقطعًا جديدًا أو فكرة جديدة، و من أمثلتها في القصيدة:

- في القدس بائع خضرة من جورجيا.
- فماذا ترى في القدس حين تزورها.
- في القدس دبّ الجند منتعلين فوق الغيم.
- في القدس من في القدس إلاّ أنت. [4]

---

[1] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 82.

[2] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 9.

[3] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 85.

[4] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 16.

4- **تكرار مقطعي:** « و هو عبارة عن تكرار مقطع في القصيدة يتم عبر نمطين:

- **النمط الأول:** هو أن يفتح الشاعر قصيدته بمقطع يختتمها به أيضاً، وهذا واضح في القصائد الغنائية التي تتمحور حول الذات ». [1]
- **النمط الثاني:** « يحاول فيه الشاعر التخلص من الانغلاق بإحداث بعض التعديلات على المقطع المكرر، ذلك إما بالحذف أو الزيادة، الأمر الذي يجعله متنوعا في كل موضع بإيحاءات جديدة ». [2]

لم يرد هذا النمط في قصيدتنا الأنموذج فأغلب المقاطع لم تكرر.

5- **تكرار الترجيع:** « و هو عبارة عن ترجيع لصدى الحركة التي يصفها الشاعر أو تأكيد لتلاشي نغمات ». [3]

و هذا النوع كذلك لم يرد في القصيدة تماماً.

6- **تكرار النهاية:** « و يسمى هذا النمط بتكرار النهاية لأن الكلمة المكررة تقع في نهاية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع ». [4]

لم يرد هذا النوع أيضاً في قصيدتنا.

7- **تكرار البداية:** «و يسمى أيضاً التكرار الاستهلالي، و هو بخلاف النمط السابق تتكرر فيه اللفظة و العبارة في بداية الأسطر الشعرية بشكل متتابع أو غير متتابع ». [5]

و مثاله من القصيدة:

- في القدس دبّ الجند منتعلين فوق الغيم.
- في القدس صلينا على الأسفلت.
- في القدس من في القدس إلاّ أنت. [6]

8- **تكرار التصدير:**

---

[1] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 85-86.

[2] – المرجع نفسه، ص: 86.

[3] – المرجع نفسه، ص: 88.

[4] – المرجع نفسه، ص: 89.

[5] – المرجع نفسه، ص: 90.

[6] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 10.

« نسميه تكرار التصدير لأن الكلمة المكررة تتبني على أساس التسلسل الذي يكرر الكلمة القافية في السطر الموالي مباشرة، و النماذج من هذا النمط موجودة في شعرنا العربي، و تقع في مركز اهتمام النقد البلاغي الذي عرّفها بمصطلحين هما التسبيغ و تشابه الأطراف... ». [1]

مثاله من القصيدة:

- فالمدينة دهرها دهران.

-دهر مطمئن، لا يغير خطوه و كأنه يمشي خلال النوم ْ . [2]

يترتب عن هذا التكرار متعة سمعية بفعل الانسجام و التلاؤم بين المواقع المكررة و يسمى بتكرار التصدير نسبة لإعادة الكلمة الختامية في صدر السطر الموالي.

9- **تكرار الاشتقاق:**

«و يتم بين الكلمات المشتقة من الجذر اللغوي نفسه، و التي لا تختلف إلاّ في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها ». [3]

مثاله من القصيدة:

- فالمدينة دهرها دهران.
- دهر مطمئن، لا يغير خطوه .....خلال النوم ْ . [4]

10- **تكرار التجاوز:**

« و طبيعة هذا النمط أنه يقوم على أساس التجاوز بين الألفاظ المكررة، أي أن ننطق فيها بتلازم مع حركة الفكر في أهدافه التوكيدية أو التقريرية ». [5]

مثال:

---

[1] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 91.

[2] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 11.

[3] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 92.

[4] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 11.

[5] – حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص: 93.

- في القدس من في القدس إلاّ أنت. [1]

و هذاالتكرار لم يرد عبثًا، و إنّما من أجل التأكيد على فكرة الشاعر أن القدس وحيدة.

[1] – تميم البرغوثي، في القدس، ص: 10.

ملحـــق

في القدس

مَررْنَا على دارِ الحبيب فرَدَّنـا ... عَنِ الدارِ قانونُ الأعادي و سورُها.
فَقُلْتُ لنفسـي رُبما هِيَ نِعْمَـةٌ ... فماذا تَرى في القدسِ حينَ تَزُورُها.
تَرَى كُلَّ ما لا تستطيعُ احتِمَالَهُ ... إذاما بَدَتْ من جَانِبِ الدَّرْبِ دورُها.
وما كلُّ نفسٍ حينَ تَلْقَى حَبِيبها ... تُسَرُ و لا كُلُّ الغيـابِ يُضيـرُها.
فإن سرّها قبلَ الفِـراقِ لقـاؤُه ... فليسَ بمأمونٍ عليـها سرُورُهـا.
متى تُبْصِرِ القدسَ العتيقةَ مَرَّةً ... فسوفَ تراها العَينُ حَيْثُ تُديـرُها.

في القدسِ، بائعُ خضرةٍ من جورجيا برمٌ بزوجته.
يفكرُ في قضاءِ إجازةٍ أو في طـلاءِ البيتْ.
في القدس، توراةٌ و كهلٌ جاءَ من مَنْهاتِنَ العُلْيَا.
يُفَقِّـهُ فتيـةُ البُولُونِ في أحكامها.
في القدسِ شرطيٌ من الأحباشِ يُغْلِقُ شَارِعًا في السوقِ.
رشـاشٌ على مستوطنٍ لم يبلـغِ العشرينَ.
قبَّعـة تحُيِّي حائطَ المبكَى.
و سياحٌ من الإفرنجِ شُقْرٌ لا يَرَوْنَ القدسَ إطلاقًا.
تَراهُم يأخذونَ لبعضهم صُوَرًا.
مَعَ امْرَأَةٍ تبيعُ الفِجْلَ في الساحاتِ طُول اليَومْ.
في القدسِ دَبَّ الجندُ مُنْتَعِلِينَ فوقَ الغَيمْ.
في القدسِ صَلَّينا على الأسْفَلْتْ.
في القدس مَن في القدسِ إلاّ أنْتْ.
وَتَلَفَّـتَ التاريخُ لي مُتَبَسِّمًا.
أظَنَنْتَ حقًا أنَّ عينَك سوفَ تخطئهم، و تبصرُ غيرَهم.
ها هُم أمامَكَ، مَتنُ نسٍّ أنتَ حاشيةٌ عليهِ وّهامشٌ.
أحَسبتَ أنَّ زيارةً ستُزيحُ عن وجهِ المدينةِ يا بُنَيَّ.

حجابَ واقِعِها السميكَ لكي ترى فيها هَواكْ.

في القـدسِ كلَّ فتـى سواكْ.

و هي الغزالـةُ في المدى، حَكَمَ الزمانُ بِبَيْنِها.

ما زِلتَ تَرْكُضُ إثْرَهَا مُذْ ودَّعَتْكَ بِعَيْنِها.

رفقًا بِنَفسكَ ساعـةً إنـي أراكَ وّهَنْتْ.

في القـدسِ من في القدسِ إلاّ أنـتْ.

يـا كاتبَ التاريخِ مَهْلاً.

فالمدينـةُ دهرُها دهرانِ.

دهر مطمئنٌ لا يغيرُ خطوَه و كأنَّه يمشي خلالَ النومْ.

و هناك دهرٌ، كامنٌ متلثمٌ يمشي بلا صوتٍ حِذار القومْ.

و القدس تعرف نفسها.

إسأل هناك الخلق يدُلُّكَ الجميعُ.

فكلُّ شيء في المدينـةِ.

ذو لسانٍ، حين تَسأَلُـهُ، يُبينْ.

في القدس يزدادُ الهلالُ تقوسًا مثلَ الجنينْ.

حَدْبًا على أشباه فوقَ القِبابِ.

تطوَّرَتْ ما بَيْنَهم عَبْرَ السنينَ عِلاقةُ الأبِ بالبَنينْ.

في القدس أبنيةٌ حجارتُها اقتباساتٌ من الإنجيلِ و القرآنْ.

في القدس تعريفُ الجمالِ مُثمَّنُ الأضلاعِ أزرقُ.

فَوْقَـهُ، يا دامَ عِزُّكَ، قُبَّعَـةٌ ذَهَبِيَّةٌ.

تبدوا برأيي، مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء مُلَخَّصًا فيها.

تُدَلِّلُـها و تُدْنِيـها.

تُوَزِّعُها كَأَكْياسِ المعُونَةِ في الحِصَارِ لمستَحِقِّيها.

إذا ما أُمَّهُ من بعدِ خُطْبَةِ جُمْعَةٍ مَدَّتْ بِأَيْدِيـها.

و في القدس السماءُ تَفَرَّقَنْ في الناسِ تحمينا و تحميها.

و نحملُـها على أكتافِنا حَمْلاً.

إذا جَارَت على أقمارِها الأزمانْ.

في القدس أعمدةُ الرُّخامِ الداكناتُ.

كأنَّ تعريقَ الرُّخـامِ دخانْ.

و نوافذٌ تعلو المساجدَ و الكنائس.

أمْسَكَتْ بيدِ الصَّباحِ تُريهِ كيفَ النقشُ بالألوانِ.

"وّهْوَ يقول:" لا بل هكذا.

"فَتَقُولُ:" لا بل هكذا.

حتى إذا طال الخلافُ تقاسما.

فالصبحُ حرٌّ خارجَ العَتَبَاتِ لَكِنْ.

إن أرادَ دخولَها.

فَعلَيهِ أن يَرْضَى بحُكْمِ نوافذِ الرَّحمنْ.

في القدس مدرسةٌ لمملوكٍ أتى مما وراءَ النهرِ.

باعوهُ يسوقِ نِخاسَة في إصفهانَ لتاجرٍ من أهلِ بغدادٍ أتى حلبًا فخافَ أميرُها من زُرْقةٍ في عَيْنِهِ اليُسْرَى.

فأعطاهُ لقافلةٍ أتت مصرًا، فأصبحَ بعدَ بضعِ سنينَ غَلاَّبَ المغولِ و صاحبَ السلطانْ.

في القدس رائحةٌ تُلَخِّصُ بابلاً و الهندَ في دكانِ عطارٍ بخانِ الزيتْ.

و الله رائحـةٌ لهـا لغـةٌ ستَفْهَمُهَا إذَا أصْغَيتْ.

"و تقولُ لي إذا يطلقونَ قنابل الغاز المسيِّلِ للدموعِ عَلَيَّ:" لا تحفل بهم.

"و تفوحُ من بعدِ انحسارِ الغازِ، وَهْيَ تقولُ لي:" أرأيتْ.

في القدس يرتاحُ التناقضُ، و العجائب ليسَ ينكرُها العِبادُ.

كأنها قِطَعُ القِمَاشِ يُقَلِّبُونَ قَدِيمها وَجَدِيدَها.

و السعجـزاتُ هناك تُلْمَسُ باليَدَيْنْ.

في القدس لو صافحتَ شيخًا أو لمستَ بنايةً.

لَوَجَدْتَ منقوشًا على كَفَّيكَ نصَّ قصيدَةٍ.

يابْـنَ الكـرامِ أو اثْنَتَيـنْ.

ملحق:

في القدس، رغمَ تتابعِ النَّكَباتِ، ريحٌ براءةٍ في الجوِّ، ريحُ طُفُولَةٍ.
فترَى الحمامَ يَطِيرُ يُعلِنُ دَوْلَةً في الريحِ بَينْ رَصَاصَتَينْ.
في القدس تنتظمُ القبورُ، كأنهنَّ سطورُ تاريخِ المدينةِ و الكتابُ ترابُها.
الكـل مرُّوا من هُنـا.
فالقدسُ تقبلُ من أتاها كافرًا أو مؤمنا.
أُمرر بها واقرأ شواهدَها بكلِّ لغاتِ أهلِ الأرضِ.
فيها الزنجُ و الإفرنجُ و القِفْجَاقُ و الصَّقْلابُ و البُشْنَاقُ.
و التتارُ و الأتراكُ، أهلُ الله و الهلاك، والفقراءُ و الملاك، و الفجارُ والنساكُ.
فيهـا كلٌّ من وطـئَ الثَّـرى.
كانوا الهوامشَ في الكتابِ فأصبحوا نَصَّ المدينةِ قبلنا.
يـا كاتب التاريخِ ماذا جَدَّ فاستثنيتنـا.
يا شيخُ فالتُعِدِ الكتابةَ و القراءةَ مرةً أخرى، أراك لحَنْتْ.
العين تُغْمِضُ ثمَّ تنظُرُ، سائقُ السيارةِ الصفراءِ، مالَ بنا شَمالاً نائبًا عن بابها.
و القـدس صارت خلفنا.
و العينُ تبصرُها بمرآةِ اليمينِ.
تَغَيَّرَتْ ألوانُها في الشمسِ، مِنْ قبلِ الغيابْ.
إذا فاجَأَتْنِي بسمةٌ لم أدْرِ كيفَ تَسَلَّلَتْ للوَجْهِ.
قالت لي و قد أَمْعَنْتُ ما أَمْعنْـتْ.
يا أيها الباكي وراءَ السورِ، أحمقٌ أَنْتْ؟
أَجُنِنْتْ؟
لا تبكِ عينُكَ أيها المنسيُّ من متنِ الكتابْ.
لا تبكِ عينُكَ أيها العَرَبِيُّ واعلمْ أنَّهُ.
في القدسِ من في القـدسِ لكنْ.
لا أَرَى في القـدسِ إلا أنْتْ.[1]

[1] تميم البرغوثي، "في القدس" ، ص: 8-17.

الخاتمــة

الخاتمـة:

إنّ قصيدة "في القدس" التي تناولتها دراستنا هذه جديرة بأن تكون عرضة لإظهار أشكال الإيقاع و أساليبه، خارجيا و داخليًا، حيث تحدث الإيقاع الشعري فيها في مستويين:

- **مستـوى خارجـي:** و يحكمه الوزن باعتباره أحد دعائم الإيقاع، إذ نجد أن القصيدة تنوعت بحورها الشعرية، و امتزج فيها بحر الكامل وبحر الطويل، و هما بحران يطول بهما نفس الشاعر خاصة إذا كان الموضوع يستدعي ذلك كقصيدة "في القدس" التي تعالج قضية طال أمدها و ابتعدت أمالها، أما عن القافية فإنّها موحّدة في المقطع العمودي الذي استهل به الشاعر قصيدته، فكان الشكل عموديًا وزنا و قافيًا، و تنوعت أحرف الروي و تعددت أشكالها في أسطر المقاطع المبنية على شكل الحر.
- **مستـوى داخلـي:** تجسده محسنات بديعية كالجناس و الطباق التي تدعم الإيقاع الخارجي و تضيف له ما من الممكن أن يكون ناقصا فيه، زد على ذلك ما تضيفه ظاهرة التكرار من ثراء في الموسيقى و الدلالة الباطنية في أن واحد.

و على هذا الأساس لا يتكامل الإيقاع التركيبي للقصيدة المعاصرة إلاّ بالتناغم الخارجي المؤسس على الوزن و القافية، و كذا التناغم الداخلي القائم على الموسيقى الداخلية.

و في الأخير ما قمنا به في هذا البحث، ما هو إلاّ محاولة بسيطة لاستجلاء البنية الإيقاعية، و أهم مستوياتها، و من الممكن أن نكون قد قصّرنا في بعض الأمور، لكن تبقى محاولة جادة و حلقة بسيطة توضع بين حلقات البحث العديدة في هذا المجال.

قائمة المصادر والمراجع

قائمـة المصـادر و المراجـع:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، القاهرة، 1988.

2- بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)، دار العلم، بيروت، 1979.

3- تميم البرغوثي، في القدس، دار الشروق، القاهرة، 2009.

4- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

5- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

6- أبو السعود سلامة، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، 2002.

7- السكاكي أبي يعقوب يوسف بن محمد، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

8- ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

9- عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003.

10- عبد الرحمان تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، 2003.

11- عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999.

12- علي الجارم و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان المعاني البديع، دار المعارف.

13- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، 2004.

14- القزويني أبي الحسن بن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و آدابه، تح: عبد القادر أحمد عطا، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

15- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، 2000.
16- لويس معلوف، المنجد في اللغة و الإعلام، دار المشرق، ط40، بيروت، لبنان، 2003.
17- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984.
18- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
19- محمد عياد شكري، موسيقى الشعر العربي، زهراء الشرق، ط3، القاهرة، 1998.
20- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع، ط6، 2005.
21- محمد مصطفى أبو الشوارب، جماليات النص الشعري (قراءة في أمالي القالي)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، 2005.
22- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي: بحوره قوافيه ضرائره، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، 2008.
23- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة و النشر، ط4، بيروت، 2005.
24- محي الدين ديب، علوم البلاغة (البديع و البيان و المعاني)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، 2003.

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....6

مدخل.....8

I- **مفهوم الإيقاع:**

– الإيقاع عند العرب القدامى.....8

– الإيقاع عند العرب المحدثين.....9

II- **الوزن**.....10

– مفهومه لغة إصطلاحًا.....10

الفصل الأول: أسلوبية الإيقاع الخارجي.

I- **الأوزان في قصيدة "في القدس":**.....13

– بحر الطويل.....13

– بحر الكامل.....14

II- **القافية:**.....15

– لغة.....15

– إصطلاحًا.....16

– أنماط القوافي.....16

– في الشعر العمودي.....16

– في الشعر الحر.....17

الفصل الثاني: أسلوبية الإيقاع الداخلي.

I- **المحسنات البديعية**:.....22

– المحسنات اللفظية.....22

– المحسنات المعنوية.....23

II- **التكرار:**.....25

– مفهومه لغة إصطلاحًا.....25

– تقسيم أبو الشوارب للتكرار.....26

– تقسيم حسن الغرفي.....28
– **ملحق:**.....34
– قصيدة "في القدس".....34
– **خاتمة:**.....39
– **قائمة المصادر و المراجع:**.....41