مجلة علوم اللغة العربية (فصلية علمية)

تاريخ استلام المقال: ٢٠٢٦/١/١٨ تاريخ قبول المقال: ٢٠٢٦/٦/١١

A Stylistic Study of Tamim al-Barghouti's Poem on the Martyred Leader of the Islamic Revolution of Iran

Farough Nematy*
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran
faroogh.nemati@pnu.ac.ir

Abstract
The stylistic approach is regarded as one of the critical approaches that is concerned with examining literary texts across their various semantic levels and analyzing their expressive devices and stylistic features in order to uncover the hidden dimensions and underlying layers of the text. This study examines the stylistic characteristics of Tamim al-Barghouti's elegy for the martyred leader of the Iranian Islamic Revolution, aiming to uncover the linguistic and artistic mechanisms that shaped the elegiac discourse and transformed the individual experience of loss into a collective vision imbued with the concepts of martyrdom, resistance, and immortality. Employing a descriptive-analytical approach, the study investigates the phonetic, syntactic, and semantic levels of the text. The findings reveal that the poet constructed his poem through intense engagement with Quranic, Prophetic, and Islamic heritage, particularly by invoking concepts such as the Ayah (sign/verse), the Mushaf (holy book), martyrdom, Ahl al-Bayt (the Prophet's household), Imam Hussein (PBUH), and Imam Ali (PBUH), which granted the elegy symbolic and spiritual dimensions transcending traditional lamentation. Stylistic analysis also highlights the efficacy of repetition—specifically the recurring phrase "And to Allah belong signs" (wa-lillahi ayat)—in affirming the sanctity of the martyrs and establishing them as guiding signs of truth. The study concludes that the poet successfully employed his stylistic tools to construct an elegy that harmonizes emotional intensity, ideological resilience, and aesthetic expression.

Keywords: Poetic Elegy, Stylistics, Tamim al-Barghouti, Martyred Leader of the Iranian Islamic Revolution, Martyrdom.

دراسة أسلوبية في قصيدة تميم البرغوثي للقائد الشهيد للثورة الإسلامية الإيرانية

فاروق نعمتي*

أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة پيام نور، طهران، إيران

faroogh.nemati@pnu.ac.ir

الملخص

يُعدّ المنهج الأسلوبي من المناهج النقدية التي تهتمّ بدراسة النصوص الأدبية عبر مستوياتها الدلالية المختلفة وتحليل أساليبها للكشف عن خبايا النصوص. تتناول هذه الدراسة خصائص الأسلوب الشعري في مرثيّة تميم البرغوثي للقائد الشهيد للثورة الإسلاميّة الإيرانية، ساعيةً إلى الكشف عن الآليات اللغويّة والفنيّة التي أسهمت في بناء خطاب الرثاء، وفي تحويل تجربة الفقد الفردي إلى رؤية جمعيّة مشبعة بمعاني الشهادة والمقاومة والخلود. وتعتمد الدراسة المنهج التحليلي– الوصفي، من خلال تحليل المستويات الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة في النص. وتبيّن الدراسة أنّ الشاعر أقام قصيدته على تفاعل كثيف مع المرجعيّة القرآنيّة والنبويّة والتراث الإسلامي، ولا سيّما من خلال استدعاء مفاهيم: الآية، والمصحف، والشهادة، وآل البيت، والحسين (ع)، وعليّ (ع)؛ الأمر الذي منح المرثيّة أبعاداً رمزيّة وروحيّة تتجاوز حدود الرثاء التقليدي. كما يكشف التحليل عن فاعليّة التكرار، ولا سيما تكرار التركيب: «ولله آيات»، في توكيد قداسة الشهداء وترسيخهم بوصفهم علاماتٍ دالّة على الحقّ والهداية. وأسهمت الأساليب الإنشائيّة، مثل الاستفهام والنداء والأمر، في إضفاء طابع حواريّ وحجاجي على الخطاب، وفي استنهاض ذاكرة المتلقّي الدينيّة والتاريخيّة. كذلك تؤدي الصورة الشعريّة القائمة على الرمز والمفارقة والتشبيه دوراً بارزاً في تمثيل القائد الشهيد امتداداً لسلسلة الأنبياء والأئمّة والشهداء. وتخلص الدراسة إلى أنّ الشاعر وظّف أدواته الأسلوبيّة لتشييد مرثيّة تجمع بين حرارة العاطفة وقوّة الموقف وجماليّة التعبير.

الكلمات الرئيسة: الرثاء الشعري، الأسلوبيّة، تميم البرغوثي، القائد الشهيد للثورة الإسلامية الإيرانية، الشهادة.

١. المقدمة

تُعَدُّ الأسلوبيّة، بوصفها فرعاً من فروع اللسانيّات الحديثة، منهجاً نقديّاً يتّجه إلى مقاربة الأعمال الأدبيّة من خلال نسيجها اللغوي، والكشف عن مظاهر التعبير فيها، ابتداءً من المستوى الصوتيّ وانتهاءً بالمستوى الدلاليّ . وهي بهذا المعنى لا تقف عند ظاهر اللغة، بل تتوغّل في أعماقها لتستكشف ما تنطوي عليه من طاقات جماليّة وفنيّة، وما تبرزه من خصائص تميّز النصّ الأدبي عن غيره من الخطابات. وقد حازت الأسلوبيّة مكانةً رفيعة في الدراسات النقديّة؛ لما تنهض به من تحليلٍ لبنية النصّ الأدبي، وإبرازٍ لقيمته الجماليّة والفنيّة، من خلال منظور لغويّ يراقب سماته الخاصّة ويستجلي بنياته المميّزة. ولأنّها علمٌ حديث النشأة، فقد تباينت حولها التعريفات وتعدّدت الصياغات، تبعاً لاختلاف مناهج الباحثين ومرجعياتهم اللسانيّة والأدبيّة، الأمر الذي جعلها موضوعاً لإشكاليّةٍ مفهوميّة ظلّت قائمةً في حقل الدرس النقدي. ويرى جيرو أنّ الأسلوبيّة هي «استعمال الكاتب لأدواتٍ تعبيريّةٍ من أجل غاياتٍ أدبيّة، وتتميّز في النتيجة عن القواعد التي تحدّد معنى الأشكال وصوابها» (جيرو، د.ت: ٩). أمّا شارل بالي، الذي يُعَدّ من أوائل المؤسّسين للأسلوبيّة الحديثة، فقد عدّها فرعاً من فروع علم اللغة، ورأى أنّ مهمة اللغوي تتمثّل في الكشف عن القوانين التي تحكم اختيار المبدع اللغوي لوسائله التعبيريّة، في حين تنصرف مهمّة المحلّل الأسلوبي إلى استجلاء القوانين الجماليّة التي تنظّم فعل الإبداع الأدبي وتمنحه فرادته (قاسم، ٢٠٠١: ٤٠).

ومن هذا المنطلق، ارتبطت الأسلوبيّة عند كثير من الدارسين بتحليل البنية اللغويّة للنصّ، واستنطاق أسرارها، وإظهار ما يختبئ فيها من دلالاتٍ وإيحاءات. وقد عُدّ عبد السلام المسدي من أبرز روّادها في الدرس العربي، إذ عرّفها بأنّها «علم تحليليّ تجريديّ يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقلٍ إنسانيّ عبر منهجٍ عقلانيّ يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسنيّ ذا مفارقاتٍ عموديّة» (المسدي، ١٩٧٧: ٣٣). وبذلك أقام المسدي صلةً وثيقةً بين الأسلوبيّة واللسانيّات، وجعل لها امتداداً معرفيّاً ينطلق من أسس لغويّة واضحة. كما ذهب

بعض الباحثين إلى أنّ الأسلوبيّة هي «علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، وتحديد كيفية تشكيله، وإبراز العلاقات التركيبيّة لعناصره اللغويّة» (المصدر نفسه: ٢٣٩).

ومن هنا تبدو الأسلوبيّة علماً معنيّاً لا بوصف اللغة فحسب، بل بتفسير طرائق اشتغالها في النصّ الأدبي، وبيان كيف تتحوّل البنية اللغويّة إلى أثرٍ جماليّ ودلاليّ. ولعلّ اختلاف تعريفات الأسلوبيّة عند الدارسين يعود، في جانبٍ كبيرٍ منه، إلى تباين الرؤى في قراءة النصّ الأدبي، وإلى حداثة هذا العلم وتعدّد منطلقاته ومفاهيمه. غير أنّها، على تنوّع تعريفاتها، تلتقي في كونها علماً يسعى إلى تحليل البنى اللغويّة للنصوص الأدبيّة، واستجلاء خصائصها التعبيريّة، والكشف عن مقوّمات فرادتها الفنية. ويبدو أنّ التعريف الأقرب إلى القبول هو ذاك الذي يذهب إلى أنّ الأسلوب هو «أية طريقة خاصة لاستعمال اللغة، بحيث تصبح هذه الطريقة علامةً مميّزة لكاتبٍ أو مدرسةٍ أو عصرٍ أو جنسٍ أدبيّ معيّن» (أبو العدوس، ١٩٩٩: ١٦١). ومن ثمّ، يمكن القول إنّ الأسلوبيّة هي علمٌ يضع اللغة الأدبيّة موضع التحليل، ليكشف من خلالها عن جماليات النصّ، وطرائق تشكّله، وفرادته التعبيريّة.

يُعَدُّ الرثاء من أعرق الأغراض الشعريّة في الأدب العربي، إذ اقترن منذ نشأته بتجربة الفقد الإنسانيّ، واستطاع أن يستوعب مشاعر الحزن والأسى والحنين والثناء على مناقب المفقود. غير أنّ الرثاء في الشعر العربي المعاصر لم يعد مجرّد بكاء على الغائب أو تعدادٍ لفضائله، بل غدا خطاباً شعريّاً مركّباً تتداخل فيه الذات بالجمع، والعاطفة بالفكرة، والذاكرة التاريخيّة بالواقع، فتتحوّل شخصية المرثيّ إلى رمزٍ تتكثّف فيه قيم الإيمان والبطولة والتضحية والصمود.

تندرج مرثيّة تميم البرغوثي للقائد الشهيد للثورة الإسلاميّة الإيرانية ضمن هذا الأفق الشعري؛ إذ ينهض النص على رؤيةٍ تتجاوز حدود الرثاء الشخصي، لتقدّم الشهيد بوصفه امتداداً لسلسلة من الرموز الدينيّة والتاريخيّة. وتكتسب هذه القصيدة أهميّتها من ثرائها اللغويّ والفنّي، ومن تنوّع وسائلها التعبيريّة التي تتجلّى في التكرار، والتوازي التركيبي، والتناص الديني والتاريخي، فضلاً عن الإيقاع الداخلي الذي يعمّق الأثر الوجداني في نفس المتلقّي. وقد أسهمت هذه العناصر مجتمعة في بناء خطاب رثائي ذي طاقة عاطفيّة ودلاليّة عالية، يجمع بين حرارة اللوعة وجلال الموقف.

ومن هنا، تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أبرز الخصائص الأسلوبيّة في القصيدة، وبيان مدى إسهامها في إنتاج المعنى وإبراز رؤية الشاعر إلى الشهادة والقيادة والفقد. وتعتمد الدراسة المنهج الأسلوبي بوصفه منهجاً يُعنى بتحليل الظواهر اللغويّة والفنيّة في النص، والانتقال من ملاحظة بنيته الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة والتصويريّة إلى استجلاء دلالاتها الجماليّة والإيحائيّة.

وتنطلق الدراسة من سؤالين رئيسين وهما:

– ما أبرز الخصائص الأسلوبيّة التي وظّفها تميم البرغوثي في مرثيّته للقائد الشهيد؟

–كيف أسهمت هذه الخصائص الأسلوبيّة في تشكيل صورة القائد الشهيد وإبراز دلالات الشهادة والخلود في القصيدة؟

وللإجابة عن هذا السؤال، تتناول الدراسة المستويات الأسلوبيّة البارزة في النص، وهي: المستوى الصوتي والإيقاعي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي؛ وصولاً إلى بيان خصوصيّة الخطاب الرثائي في هذه القصيدة.

١–١. خلفية البحث

فيما يتعلّق بشعر تميم البرغوثي وتحليل قصائده، ولا سيّما في سياق أدب المقاومة، أُنجزت في السنوات الأخيرة بحوث ودراسات عدّة، من أبرزها:

–تناولت عزّت ملّا إبراهيمي وبايزيد تاند (١٣٩٤) في مقالهما الموسوم بـ: «تميم البرغوثي من خلال قصيدته المشهورة في القدس» قصيدةَ «في القدس» للبرغوثي بالدراسة والتحليل الأدبي والأسلوبي، وذلك عبر ثلاثة مستويات: الموسيقي، والبلاغي، والتركيبي.

– درس أسامة محمد مصطفى القطاوي (٢٠١٧) في رسالته للماجستير الموسومة بـ: «الصورة الشعرية عند تميم البرغوثي» الصورَ الفنيّة والأدبيّة في أشعار هذا الشاعر.

– تناولت صدّيقة زودرنج وزهرة كوچكي‌نيت (١٣٩٧) في مقالتهما المعنونة بـ: «يقظة فلسطين ومقاومتها في أشعار تميم البرغوثي»، بعد التعريف بهذا الشاعر الفلسطيني، مضامينَ المقاومة في نتاجه الشعري.

– بحثت ريحانة يزدي ورضا ناظميان (١٤٠٣) في مقالتهما الموسوم بـ: «النقد الجمالي للوحات الفنية في شعر المقاومة في إيران وفلسطين: دراسة مقارنة لأشعار نصر الله مرداني وتميم البرغوثي» أشعارَ الشاعرين من منظور جماليّ مقارن.

– ودرس قادر بريز (١٤٠٤) في مقالته المعنونة بـ: «الشعر والرمز: تمثيل الصحوة الإسلامية والمقاومة؛ تحليل سيميائي لقصيدتين لتميم البرغوثي» الرموزَ الموظّفة في قصيدتي «أمير المؤمنين» و«سفينة نوح»، مركزاً على تحليلها الرمزي.

وأمّا بالنسبة للبحوث التي تناولت حول الأسلوبية، فهناك بحوث كثيرة منها كتب ورسائل جامعية ومقالات علمية نذكر أهم ما حصلنا عليه:

– كتاب الأسلوبية والأسلوب، لعبد السلام المسدي (١٩٧٧م). هذا الكتاب تنظير للأسلوبية بين المكتسب والمنشود، وبحث عن المحاولات التنظيرية في العصر الحديث؛

– كتاب الأسلوبية وتحليل الخطاب، لمنذر عياشي (٢٠١٥م). هذا الكتاب عالج التطور التاريخي الذي عرفه هذا العلم في علاقته باللغة والبلاغة القديمة، وعلم الأسلوب والمراحل التاريخية التي قطعها، والاتجاهات المتعددة التي سار فيها، والمدارس اللسانية التي احتضنته، والآفاق التي يمكن أن يحلق فيها في ضوء مستجدات العصر؛

– كتاب علم الأسلوب: مفاهيم وتطبيقات، لمحمد كريم الكوّاز (٢٠٠٤م). هذا الكتاب رصد مفهوم الأسلوب في التراث العربي الإسلامي، ودرس ثوابت الأسلوب في اللغة العربية كما عقد فصلاً لتطبيق الأسلوبية على الرواية والشعر والمسرحية ضمن دراسته ميادين الدراسة الأسلوبية.

– كتاب الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، لموسى سامح ربابعة (٢٠٠٣م). لقد بحث المؤلف فيه عن الأسلوب، وماهيته، وانحراف المصطلح نقدياً، كما خصص فصلاً لدراسة الأسلوب والغرابة لدى عبد القاهر الجرجاني.

– مقالة «دراسة أسلوبية في قصيدة ميدان الشهداء من ديوان انسكابات الربيع العربي للشاعر المصري المقاوم أحمد فرّاج العجمي» لجمال طالبي قره قشلاقي، هذه الدراسة عالجت أبرز المستويات الأسلوبية، أي الصوتية، والنحوية، والبلاغية والدلالية، في قصيدة ميدان الشهداء لأحمد فرّاج العجمي؛ وهي قصيدة أنشدها الشاعر إبّان ثورة الربيع العربي في ٢٥ يناير عام ٢٠١١م بمصر.

وانطلاقاً من هذه الدراسات السابقة، اتّضحت جدّة البحث في كونها الدراسةَ الأولى، في حدود اطّلاع الباحث، التي تتناول مرثيّة البرغوثي في استشهاد قائد الثورة الإسلاميّة الإيرانيّة دراسةً أسلوبيّةً مستقلّة، إذ انصرفت الدراسات السابقة إلى قصائدَ أخرى أو عالجت شعره من زوايا موضوعيّة أو مقارنة أو سيميائيّة. كما تنفرد بمنهجٍ أسلوبيّ شامل يجمع المستويات الصوتيّة والتركيبيّة والبلاغيّة والدلاليّة في قراءةٍ واحدة. وتتجاوز وصفَ الظواهر إلى ربطها بدلالاتها، ببيان كيفيّة تحوّل لغة الرثاء إلى خطاب المقاومة وتشكيل صورة الشهيد ودلالات الشهادة والخلود.

١-٢. المنهج

تعتمد هذه الدراسة المنهجَ الوصفيّ – التحليليّ مستفيدةً من آليّات التحليل الأسلوبيّ، إذ تتعامل مع النصّ الشعري بوصفه بنيةً لغويّةً وفنيّةً متكاملة تتآزر فيها العناصر الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة والتصويريّة. وتقوم على قراءة تطبيقيّة للقصيدة تُعنى برصد أبرز الظواهر الأسلوبيّة ووصفها وتحليلها في سياقها النصّي ووظيفتها التعبيريّة، من دون استقصاء إحصائيّ مجرّد. ولهذا تتناول الدراسة البنية الصوتيّة والإيقاعيّة لدورها في تكثيف النبرة الوجدانيّة، والمستويين المعجميّ والدلاليّ عبر الحقول الدلاليّة المهيمنة، والبنية التركيبيّة لكشف الطابع الحواريّ والحجاجيّ، كما ترصد التناصّات القرآنيّة والنبويّة والتاريخيّة لدورها في إغناء الدلالة ومنح المرثيّة أبعاداً روحيّة ورمزيّة وتاريخيّة.

٢. الإطار النظري

٢-١. تميم البرغوثي وحياته

وُلِد تميم البرغوثي في القاهرة سنة ١٩٧٧م. وكان والده مريد البرغوثي شاعراً فلسطينياً، أمّا والدته رضوى عاشور فكانت روائيّةً مصريّةً. وقد تعرّف البرغوثي منذ سنوات حياته الأولى إلى الوقائع السياسيّة في العالم العربي وإلى آثارها العميقة في حياته الشخصيّة. وأنهى دراسته الابتدائيّة والثانويّة في مصر، ثم حصل على درجة البكالوريوس في العلوم السياسيّة من جامعة القاهرة، ودرجة الماجستير في العلاقات الدوليّة والنظريّة السياسيّة من الجامعة الأمريكيّة بالقاهرة، قبل أن ينال درجة الدكتوراه في العلوم السياسيّة من جامعة بوسطن

في الولايات المتّحدة الأمريكيّة. وقبيل الغزو الأمريكي للعراق سنة ٢٠٠٣م، اضطرّ البرغوثي إلى مغادرة مصر بسبب معارضته لهذا الغزو ولموقف الحكومة المصريّة منه، فضلاً عن اتّهامه بتنظيم تظاهرات جامعيّة مناهضة للهجوم الأمريكي على العراق. وله ديوانان شعريان باللغة العربيّة الفصحى، وأربعة دواوين أخرى باللهجتين الفلسطينيّة والمصريّة العاميّتين.

يُعد تميم البرغوثي أحد أبرز الشعراء الفلسطينيين المعاصرين، واشتهر بقصائده التي تتناول القضية الفلسطينية والهوية العربية، كما عُرف بحضور مواقفه السياسية في عدد من أعماله، الأمر الذي جعل إنتاجه الأدبي محل نقاش مستمر بين من يراه صوتًا شعريًا مقاومًا، ومن يعتبر أن خطابه يقترب أحيانًا من الطرح السياسي المباشر. وقد أدّى تميم البرغوثي، «من خلال قصائده البليغة المتقنة والحماسيّة، دوراً بارزاً في مجال أدب المقاومة الفلسطينيّة» (يزدي وناظميان، ١٤٠٣: ١١٣). وبناءً على ذلك، فإنّ شعره يُعَدّ، من جهة، «صدى لرفض المساومة واستمرار روح المقاومة والصمود الفلسطينيّ في مواجهة ظلم المعتدين وعدوانهم» (زودرنج وكوچكي‌نيت، ١٣٩٧: ١٥٨). ومن جهة أخرى، فإنّ الشاعر يوظّف لكلّ مضمون وعاطفة لغةً خاصّة، ويُحدث بين اللغة والمضمون تناغماً وانسجاماً يفضيان إلى توليد الإحساس بالجمال لدى القارئ وتأثّره بالشعر. فلشعر البرغوثي «مذاقه الحداثوي بإيقاع كلاسيكي، ومظهره الكلاسيكي بإيقاع حداثوي جديد؛ ولهذا تجده حداثوياً مجدداً، وتجده كلاسيكياً مجدداً في شكله الشعري وأسلوبه المتطوّر» (الشرتح، ٢٠١٨: ١٢١).

٢-٢. مفهوم الأسلوبية

الأسلوبية منهج نقدي معاصر، يقوم على مقاربة النص وتفحص آلياته، كما أنها علم لغوي حديث، يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، لكن قبل الولوج في المفهوم الاصطلاحي للأسلوبية، يجب أن نقف عند مفهومها اللغوي. فنجد فيه أنه «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يُقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم الفن، يُقال: أخذ فلان في أساليب من القول. أي: في أفانين منه» (ابن منظور، د.ت: ٤٧١).

ظهر مصطلح الأسلوبية خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين «على اثر تحديد أبحاث اللغة واكتمالها على يد فرديناند دي سوسير الذي تأثر بآراء عالم الاجتماع الفرنسي دور كايم وطبقها على الميدان اللغوي، ذلك لأنّ هذا الأخير رأى أنّ الوقائع الاجتماعية كالشيء المحدد الذي تدرسه العلوم الطبيعية فهي

ذات طبيعة عامة ويمكن دراستها بالخبرة الملاحظة والتجربة، وأنّ اللغة ظاهرة اجتماعية وليست فردية، ولا تتعلق بشخص واحد» (الجرجيسي العطية، ٢٠١٤: ٣).

الأسلوبية في نظر عبد السلام المسدي نتاج تلاقح بين علم اللسان والنقد الأدبي، مشيرا إلى انفصالها عنه (أي علم اللسان)، واستقلالها في مناهج النقد، بوصفها علما قائما بذاته (بدري الحربي، ٢٠٠٣: ٧٠). في حينٍ يحدّد أمّ اعدنان بن ذريل الأسلوبية بأنها علم لغوّي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية فتميزه عن غيره، بمعنى أنها دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة، كما ميز بينها وبين البلاغة ويرى أنها تريد أن تكون علمية تقريرية، تصف الوقائع، وتصنفها بشكل موضوعي، منهجي، بعد أن كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معيارية نقدية صريحة، وتعلّم الأفضل من القول (الجرجيسي العطية، ٢٠١٤: ٣٢).

أمّا عبد القادر عبد الجليل فيرى أنّه ومن خلال (المبدع، الرسالة، المتلقي) تتجه الأسلوبية في مسارها إلى متابعة خيوط العلاقة بين الدال والمدلول عبر محاوراتها المتتابعة سعيا وراء كشف ملف هذا النص في خارطة العمل الأدبي الفني وقدرته على مجاوزة مرحلة التعبير إلى مرحلة التوصيل، التي تحمل قيما جمالية وإثارة وإقناعا وهذا في الواقع جوهر ما تسعى الأسلوبيـــة إلـى تحقيق وجوده في المنتج الأدبي (عبدالجليل، ٢٠٠٢: ١٢٤).

وعلى الرغم من تعدد تعريفات الأسلوبية إلا أنها تبدو متقاربة ويُلاحظ عليها ما يأتي:

ـ الأسلوبية هي دراسة الخصائص الجمالية في النصوص الأدبية باستخدام آليات وأدوات معينة

– الأسلوبية هي صلة اللسانيات بالأدب ونقده، وتنتقل اللسانيات من خلالها لدراسة الجملة لغة إلى دراسة اللغة نصا فخطابا فأجناسا.

– تسعى الدراسات الأسلوبية إلى زيادة الفهم للعمل الأدبي، وتعميقه عن طريق النظر الموضوعي الذي يعتمد اللغة أساسا للتحليل والتفسير.

وعموما «الأسلوبية علم يدرس الخطاب الأدبي لكشف القيم الجمالية فيه، والبحث في طرافة الإبداع، وتميز النصوص مستعينا بآليات اللغة والبلاغة والنقد» (شوراب، ٢٠١٦: ١٥).

٣. المستويات الأسلوبيّة في القصيدة وبناء الدلالة الرثائيّة

تتجلّى الخصوصيّة الأسلوبيّة في مرثيّة تميم البرغوثي للقائد الشهيد للثورة الإسلاميّة في تضافر عناصر لغويّة وفنيّة متعدّدة، أسهمت في تحويل تجربة الفقد من مجرّد تعبير عاطفيّ عن الحزن إلى خطاب شعريّ جامع بين الرثاء والتبجيل واستحضار الذاكرة الدينيّة والتاريخيّة. فقد بنى الشاعر نصّه على لغةٍ موحيةٍ مشحونةٍ بالرموز والإحالات، واستثمر إمكانات الإيقاع والتكرار والتوازي والصورة الشعريّة والأساليب الإنشائيّة، بما ينسجم مع مكانة المرثيّ وطبيعة الحدث الذي تتناوله القصيدة.

ولأجل الوقوف على هذه التجلّيات الأسلوبيّة وتحليل وظائفها الجماليّة والدلاليّة، يُورَد في ما يأتي نصّ القصيدة كاملاً، ثمّ تُدرس أبرز ظواهرها في مستوياتها الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة والتصويريّة والتناصّيّة:

تذكّر إذا ما قيل حقّ وباطـــــل ختـــــام النبيـــــين النبيّ المقاتلُ
رســالته تُمــلى بحــبرين متنها فأسود مطـــــبوع وأحـــمر سائلُ
وآيــاتها أبنـــاؤنا وبنـــــاتنا ومصحفها أحيـــــاؤنا والمـــنازلُ
وقد صدق القول، الرسولُ بنفسه فأبناؤه آيُ الكتـــــاب الأوائـــلُ
لأمّته أهدى بنيه فـــدى، فهم على صدقه فيـــــما يقــول دلائلُ
وأغلى من ابن المــرء أبناء بنته وها هو أهداهم ففـــــيم تجـــادلُ
رجال بالاستشهاد صـــاروا أئمة مناصبهم يوم القـــتال المـــناصلُ
ومَن موته أمـــسى بداية ملكه فذلك ملـــك عهـــده متطاولُ
وكم آية لله ما بين خلـــــقه تحاول من هـــدي الورى ما تحاولُ
ولله آيـــات فدائـــية على سجية عيسى وادعــون بواســـلُ
ولله آيات سباع متـــــى تسر على الأرض تهدأ من خُطاها الزلازلُ
ولله آيات شيوخ إذا ســـروا أضاءت لهم من نفســهِنّ المشاعلُ
إذا أسندوا في منبر بنـــدقيةً فذلك شغل للمنية شاغـــــلُ
وكم آية لله تحت عمـــــامة يرد التحايا في الأســى ويجامـــلُ
ولو حملوا حزن الحسين وجئتهم بحزنك قالوا، هل لحزنك حـــاملُ
وكم من شهيد، من شهيد تواتروا لآلئ نور عقـــدها متواصـــلُ
وكم من عليٍ، من علي أصـوله ويوم التنادي قدرهـــم متعادلُ
فإن الذي ما حاد والنبـل وابلُ شبيه الذي ما حاد والقصف وابلُ
وإنّ علياً أُمّ قاتلـــــه وقـد درى أنه يغتاله ويُخاتـــــلُ

شبيه عليّ ظلّ في صحـــــن داره وما زحزحته خطوتين القـــــنابلُ
ولحيته البيضـــــــــاء لحية جـدّه يمد بأيديهم إليـــــــها الأراذلُ
ويغتاله من وشم لفظـة كـــــافر على زنده، يزهو بها ويخـــــايلُ
أتعرف مَن هذا، لُميت، ألا نعـم فلا هو مجهول ولا أنت جاهـلُ
أتنسون مَن أنتم وتنسون أصـلكم أتنسى قريش شيخها والقبـــائلُ
أيا أيها الناس بن بنت نبيـــــكم لعمري وهذا المشهد المرُّ كامـلُ
هنا الجسم يبقى حيث أحرز مجده وتحدو بعار الساكتين القوافـــلُ
فأكرم بها من لحية وعمـــــــامة لها ألف عام عن حماكم تناضلُ

(www.aldiwan.net/poem١٦٥٥٤.html)

يُفصح هذا النصّ الشعريّ، بفضائه الدلالي المشحون ولغته المكثّفة، عن بنيةٍ أسلوبيّة متماسكة تتعالق فيها المستويات اللغويّة المختلفة لتجسيد ثنائيّة الفقد والخلود، ورسم الملامح القيميّة والجهاديّة للقائد الشهيد. وللكشف عن هذه الهندسة النصّيّة وآليّات إنتاج المعنى فيها، تتدرّج الدراسة في معالجة القصيدة عبر مستوياتها الأسلوبيّة المتعارف عليها، منتقلةً من الإيقاع الصوتيّ الخارجيّ والداخليّ بوصفه المدخل الحسّي الأوّل لتشكيل النبرة الرثائيّة الحماسيّة، وصولاً إلى المستويات التركيبيّة والبلاغيّة والدلاليّة. تجدر الإشارة إلى أنّ هذه المرثيّة قصيدةٌ حديثة النظم لم تُضمَّن بعدُ في ديوان الشاعر، وقد استُقي نصّها من الموقع الإلكترونيّ المذكور. ولذلك اقتصرنا على ذكر الأبيات دون تكرار اسم الموقع، اتّساقاً مع مقتضيات الاختصار وتفادياً للحشو.

٣-١. المستوى الصوتي

تُعدّ دراسة المستوى الصوتي في الشعر من القضايا المركزية في النقد الأدبي واللسانيات الأسلوبية، لما للصوت من أثر بالغ في تشكيل الدلالة وتوجيهها. «فالصوت ليس مجرد أداة للنطق أو مكوناً شكلياً يزيّن البنية الشعرية، بل هو طاقة جمالية ودلالية تؤثّر في المتلقّي، وتُسهم في خلق الانسجام بين الإيقاع والمعنى» (ابن عمار، ٢٠٢٥: ٧٥). يشمل المستوى الصوتي الذي هو من أهمّ مستويات التحليل الأسلوبي، ثلاثة عناوين: هي الموسيقى الخارجية، والقافية، والموسيقى الداخلية، فها هنا ندرس القصيدة التي بين أيدينا على هذه الأنواع الثلاثة:

٣-١-١. الموسيقي الخارجية

تتمثل الموسيقى الخارجية في الوزن الذي له دور أساسي في البناء الشعري وإثارة المشاعر. وإنّ ما يجعل المتلقي متأثرا بالقصيدة هو الإيقاع. والإيقاع يعتمد على الوزن الذي هو معيار قياس الشعر. وقد أعلى ابن الرشيق القيرواني (١٩٨١: ١٣٢) من شأن الوزن الذي اعتبره أهم أركان الموسيقى، وقال: «إنّه أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية».

تقوم القصيدة على البحر الطويل، وهو من أكثر البحور العربية قدرةً على حمل الخطاب الجليل، لما فيه من امتدادٍ صوتي واتساعٍ إيقاعي ينسجم مع الموضوعات ذات الطابع الديني والرثائي والاحتفائي بالبطولة والشهادة. وصيغته الأصلية هي:فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن/ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن؛ ففي كل شطر، مع ما يطرأ عليها من زحافات وعلل مألوفة لا تُخرجها عن هويتها الإيقاعية العامة. وهذا البحر هنا ليس مجرد قالبٍ وزنيّ محايد، بل هو جزء من الدلالة؛ إذ يتيح للشاعر أن يبني نبرةً خطابيةً عالية، وأن يمدّ الجملة الشعرية بما يكفي من النفس لتتحمّل التعداد، والاستحضار التاريخي، والمقابلات الدلالية، والتقرير العقدي. ولذلك فإن اختيار الطويل ينسجم مع طبيعة القصيدة بوصفها نصًا يمزج بين الرثاء والاحتجاج والتأمل الديني.

ويظهر انتظام البنية الوزنية منذ المطلع، في مثل قوله:

تَذَكَّرْ إِذَا مَا قِيلَ حَقٌّ وَبَاطِلُ خِتَامُ النَّبِيِّينَ النَّبِيُّ المقَاتِلُ

فالشطران لا يقدّمان معنى افتتاحيًا فحسب، بل يعلنان منذ البداية عن الإيقاع الحاكم للنص: إيقاع يقوم على التوازن والتوازي والامتداد، بحيث يصبح الوزن حاضنًا لبنية الحجاج الشعري. فالمطلع هنا يشتغل بوظيفة مزدوجة: يثبت البحر من جهة، ويضع القارئ مباشرة داخل أفق دلالي يقوم على ثنائية الحق/الباطل، ثم يربطها بصورة النبي المقاتل، بما يحوّل الوزن إلى وسيلة لتكثيف المعنى لا إلى مجرد زخرف صوتي.

ويزداد هذا الارتباط بين الوزن والدلالة وضوحًا في الأبيات التي تتأسس على أسلوب التقرير والتكثيف الرمزي، مثل:

رِجَالٌ بِالِاسْتِشْهَادِ صَارُوا أَئِمَّةً مَنَاصِبُهُمْ يَوْمَ القِتَالِ المنَاصِلُ

هنا يخدم الطويلُ المعنى خدمةً بالغة الدقة؛ لأن الامتداد الإيقاعي يوازي امتداد المعنى نفسه، فـ"الاستشهاد" لا يُطرح بوصفه حدثًا لحظيًا، بل بوصفه انتقالًا إلى رتبة الإمامة. ومن ثمّ فإن الجملة الشعرية لا تُغلق بسرعة، بل تتقدم في نَفَسٍ متدرج يوافق حركة التحول من الموت إلى المجد، ومن الجسد إلى الرمزية. وهذا من أهم أسرار البحر الطويل في هذا النص: أنه يسمح للمعنى بأن يتولد في مسار متدرج، لا في ومضات متقطعة.

وفي قول الشاعر:

وَلِلهِ آيَاتٌ: سِبَاعٌ مَتَى تَسِرْ عَلَى الأَرْضِ تَهْدَأْ مِنْ خُطَاهَا الزَّلَازِلُ

يتحول الإيقاع من مجرد توازنٍ صوتي إلى إيقاعٍ تصويريّ دلالي. فالبحر الطويل هنا يوازي حركة الصورة: السباع تمشي، والزلازل تهدأ، أي إن الشاعر ينسج مفارقةً كبرى بين القوة والسكينة، بين الهيبة والسكون، وبين البطش الظاهري والأثر الروحي. ولو كان الوزن أسرع أو أقصر لانكسر هذا التمدد التصويري. أما الطويل، فإنه يمنح الصورة مساحةً كافية لتتشكل في الوعي السامع على نحوٍ مهيب.

وعليه، فإن البحر الطويل في هذه القصيدة ليس مجرد اختيار تقني، بل هو اختيار جمالي ودلالي في آنٍ واحد. فطوله الإيقاعي يوازي طول النفس الخطابي، وامتداده العروضي يوافق امتداد الرؤية الفكرية، وجلاله الموسيقي ينسجم مع فخامة الموضوع. ولهذا يمكن القول إن الوزن هنا يشارك في إنتاج المعنى، ويؤدي دورًا بنيويًا في تشكيل الخطاب الشعري، بحيث تصبح الموسيقى الخارجية جزءًا من الرؤية لا مجرد غلافٍ لها.

٣-١-٢. القافية

القافية من المرتكزات المهمة للشعر، خاصة القديم منه، ولا يستغني عنها الشعر الحديث، وإن كانت واحدة من مرتكزاته؛ لكنها ليست المرتكز الأهمّ؛ بينما تحتلّ مكانة سامية في تحليل الشعر القديم، حيث تم تخصيص عنوان لها من بين ثلاثة عناوين مخصصة للموسيقى. يذكر ابن رشيق (١٩٨١: ١٥٩) مكانة القافية في صناعة الشعر، فيقول: «القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»، والقافية تُحسب «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن قبله مع المتحرك الذي قبل ذلك الساكن» (اليازجي، ١٩٩٩: ١٣٩).

تلتزم قصيدة تميم البرغوثي قافيةً موحّدة، يتمثل رويّها في حرف اللام، وغالبًا ما يأتي مضمومًا في نهايات الأبيات، مثل: المقاتلُ، الأوائلُ، دلائلُ، المناصلُ، الزلازلُ، المشاعلُ، القنابلُ، القبائلُ، تناضلُ. وتؤدي هذه القافية وظيفةً أساسية في تحقيق الانسجام الموسيقي وربط أبيات القصيدة بعضها ببعض؛ إذ تمثل القافية، إلى جانب الوزن، أحد مقوّمات الشعر العربي. وتتسم القافية هنا بكونها مطلقة، لأن حرف الرويّ، وهو اللام، متحرّك بالضم، الأمر الذي يمنح نهاية البيت جرسًا ممتدًا وليّنًا، بعيدًا عن الإغلاق الصوتي الحاد. وينسجم هذا الإيقاع مع طبيعة القصيدة الرثائية التي تجمع بين الحزن والوقار والاعتزاز. كما أن تكرار اللام في ألفاظ ذات دلالات قتالية ومقاوِمة، مثل: المقاتل، المناصل، القنابل، تناضل، يجعل القافية ذات وظيفة دلالية، إذ

تسهم في ترسيخ معاني الصراع والشهادة والمقاومة. وبذلك لا تقتصر القافية في القصيدة على توحيد أواخر الأبيات، بل تشارك في بناء نبرتها الحماسية والرثائية، وتمنح النص تماسكًا صوتيًا ودلاليًا واضحًا.

٣-١-٣. الموسيقي الداخلية

لم يعتمد الشاعر العربي في شعره على الموسيقى الموجودة في القافية والوزن فقط، بل كان يتطلع إلى مزيد منها، وقد تنبع الموسيقى فيه من التكرار في الأصوات والألفاظ، وحسن التقسيم، والجناس، والطباق، والتصريع، وغير ذلك، يراها شوقي ضيف (١٩٧٧: ٩٧) أنها هي: «الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وكأنّ الشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كلّ مشكلة وكلّ حرف وحركة بوضوح تام». الموسيقى الداخلية مدارها على التكرار وبعض الفنون البديعية مما له أثر في الموسيقى.

٣-١-٣-١. التكرار

التكرار «ظاهرة أسلوبية وبلاغية في الشعر العربي، ويعدّ أسلوبا من الأساليب التعبيرية التي يستعملها الشاعر، لإيصال دلالات مهمة إلى المتلقي» (كنشلو وآخرون، ١٤٠٢: ٤٦). من هنا كان من أبرز الظواهر الصوتيّة في القصيدة التكرار، وهو ليس تكراراً لفظيّاً فحسب، بل آليّة إيقاعيّة ودلاليّة تؤكّد المعنى وتمنح النصّ وحدةً نغميّة. ويتجلّى ذلك في تكرار التركيب: «ولله آيات»، في قوله:

وكم آية لله ما بين خلـــــــقه تحاول من هـــــدي الورى ما تحاولُ
ولله آيـــــات فدائـــــية على سجية عيسى وادعــون بواســــــلُ
ولله آيات سباع متـــــــى تسر على الأرض تهدأ من خُطاها الزلازلُ
ولله آيات شيوخ إذا ســــــروا أضاءت لهم من نفســـهِنّ المشاعلُ

إنّ ترداد كلمة «آيات» يُحدث نغمةً متصاعدة، ويجعل الشهداء والمقاومين في صورة العلامات الإلهيّة الدالّة على الحقّ والهداية. كما أنّ التكرار يضفي على المقاطع المذكورة طابعاً إنشاديّاً قريباً من الترتيل، وهو ما ينسجم مع الحقل القرآنيّ المهيمن على القصيدة، ولا سيّما في توظيف مفردات مثل: «الرسالة»، و«الكتاب»، و«المصحف»، و«الآيات».

ومن ذلك قول الشاعر:

وكم من شهيد، من شهيد تواتروا لآلئ نور عقـــــدها متواصـــــلُ
وكم من عليٍ، من علي أصـوله ويوم التنادي قدرهـــــــم متعادلُ

فتكرار «من شهيد» و«من عليّ» في قوله «وكم من شهيدٍ، من شهيدٍ تواتروا»، و«وكم من عليٍّ، من عليٍّ أصوله»، يخلق إيقاعاً قائماً على التوالي والتراكم، ويؤكّد أنّ الشهيد ليس حالةً منفردة أو واقعةً عابرة، بل هو حلقة في سلسلة ممتدّة من الشهداء والأبطال. وهكذا، يتجاوز التكرار وظيفته الموسيقيّة ليؤدّي وظيفةً رمزيّة، قوامها إثبات استمراريّة نهج المقاومة والشهادة. فالبناء المتكرّر: «وكم من...، من...» يولّد إيقاعاً متلاحقاً يوحي بالتكاثر والاستمرار، ويجسّد تتابع الشهداء وامتداد النموذج العلويّ في التاريخ. ومن ثمّ، يخدم التوازي الإيقاعيّ فكرةً دلاليّةً مفادها أنّ القائد الشهيد ليس ظاهرةً معزولة، بل حلقةٌ من سلسلة متّصلة من أهل التضحية والمقاومة.

ويظهر التكرار الاشتقاقيّ الذي «يتمّ بين الكلمات المشتقّة من نفس الجذر اللغوي والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها» (الغرفي، ٢٠٠١: ٩٢) في قوله:

إذا أسندوا في منبرٍ بندقيّةً فذلك شغلٌ للمنيّة شاغلُ

إذ يحقّق التقارب بين «شغل» و«شاغل» تناغماً صوتيّاً داخليّاً، ويمنح العبارة حركةً إيقاعيّةً متدفّقة. ويُعزّز هذا التكرار المفارقة الدلاليّة في البيت؛ لأنّ المقاوم لا ينتظر الموت خائفاً، بل يجعل «المنيّة» نفسها مشغولةً به وبمواجهته. وذلك بأنّ التكرار الاشتقاقي «ليس مجانياً وإنما يعمل على تعميق الإحساس بالموقف» (نفس المرجع).

وتتجلّى فاعليّة الإيقاع كذلك في تكرار الأصوات المتقاربة وتجاور الكلمات ذات الجرس المتناغم، كما في قوله: «مناصبهم يوم القتال المناصلُ»، حيث يحقّق التكرار الجزئي بين «مناصبهم» و«المناصل» جرْساً خاصّاً، فضلاً عن المفارقة الدلاليّة بين المنصب المألوف في الحياة المدنيّة، و«المناصل» التي تجعل ميدان القتال مقاماً للشهداء. كما يسهم تكرار بعض الأصوات القويّة، ولا سيّما القاف والطاء والباء والدال واللام، في تكثيف النبرة الحماسيّة في ألفاظ مثل: «المقاتل»، و«مطبوع»، و«المناصل»، و«بندقيّة»، و«القنابل»، و«الزلازل». وتوحي هذه الأصوات، بما فيها من جهرٍ وشدّةٍ وقلقلة، بجوّ المواجهة والصدام والثبات، في حين تُضفي الأصوات الممدودة، وبخاصّة امتداد اللام في القافية، مسحةً من الجلال والاستمرار على التجربة الرثائيّة.

٣-١-٣-٢. التقابل

من صور الإيقاع الداخلي أيضاً التقابل اللفظيّ والصوتيّ، والتقابل هو «أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب (التفتازاني، ١٣٨٥: ٤١٠)؛ كما نرى في قول الشاعر:

رسالته تُملَى بحبرين متنها فأسودُ مطبوعٌ وأحمرُ سائلُ

فالتقابل بين «أسود» و«أحمر»، وبين «مطبوع» و«سائل»، يحقّق توازناً إيقاعيّاً ودلاليّاً. ويبرز من خلاله التباين بين الحبر الأسود، الذي يرمز إلى الكتابة والقول، والحبر الأحمر، الذي يرمز إلى الدم والشهادة؛ وبذلك تتلاحم موسيقى العبارة مع معناها، فيغدو الدم كتابةً أخرى للرسالة.

٣-١-٣-٣. التوازي الصوتي والتركيبي

ويبرز التوازي الصوتي والتركيبي بوصفه عنصراً آخر من عناصر الإيقاع الداخلي؛ من المعلوم أنّ التوازي الصوتي هو «الاشتراك في صوتين فأكثر، مع الأخذ بعين الاعتبار القرب في المخارج الصوتية أو تشابهها في شكل الكتابة» (مفتاح، ١٩٩٦: ١٠٤). ويقصد بذلك ألا يقتصر الإيقاع في الشعر على الوزن فحسب، وإنما يتجلّى أيضاً في عنصر الانسجام الصوتي الذي يساهم في إغناء الطاقة التخيلية في للشعر. في حينٍ كان التوازي التركيبي هو «من أشكال النظام النحوي الذي يتمثّل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي» (فصل، ١٩٩٢: ١٩٨).

يبرز التوازي الصوتي كذلك في قوله:

وَلَوْ حَمَلُوا حُزْنَ الحُسَيْنِ وَجِئْتَهُمْ بِحُزْنِكَ قَالُوا: هَلْ لِحُزْنِكَ حَامِلُ؟

يظهر التوازي الصوتي في هذا الشاهد بوضوح من خلال التكرار المتعاقب للجذر "ح-ز-ن" في ثلاث صيغ متقاربة :حُزْنَ الحُسَيْنِ / بِحُزْنِكَ / لِحُزْنِكَ، وهو تكرار لا يقتصر على إعادة اللفظ، بل يحقق اشتراكًا صوتيًا قائمًا على تقارب المخارج وتجانس البنية المقطعية، إذ تتكرر الحاء والزاي والنون في نسق رخْوٍ يشيع نبرة انكسار وأسى، كما أن الإضافة إلى الحسين ثم إلى ضمير المخاطب تنقل الحزن من بعده التاريخي الجمعي إلى بعده الفردي الحاضر، فتغدو العبارة وكأنها دائرة صوتية مغلقة يُستعاد فيها اللفظ نفسه مع اختلاف طفيف في الإسناد، وهذا ما يمنح البيت إيقاعًا داخليًا متوترًا يجعل الحزن مسموعًا قبل أن يكون مفهومًا.

وللتوازي التركيبي يمكن الاستشهاد بقول الشاعر:

لِأُمَّتِهِ أَهْدَى بَنِيهِ فِدًى، فَهُمْ عَلَى صِدْقِهِ فِيمَا يَقُولُ دَلَائِلُ

ففي هذا البيت تتجاور البنيتان على نحوٍ متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي؛ إذ تقوم الجملة الأولى على تركيب خبري يقدّم المعنى في صيغة تقريرية، ثم تأتي الجملة الثانية لتؤكد هذا المعنى عبر بنية موازية من حيث الإسناد والتركيب. ويتجلى التوازي أيضًا في الانتقال من «لأمته» إلى «على صدقه»، ثم من «أهدى

بنيه» إلى «فيما يقول دلائل»، بحيث تتعادل الوحدات النحوية وتتناغم في نسق واحد، مما يجعل الدلالة أكثر رسوخًا والإيقاع أكثر انتظامًا.

وعليه، فإنّ البنية الصوتيّة في القصيدة لا تُعَدّ زينةً خارجيّة أو إطاراً موسيقيّاً للمعنى، بل تشكّل عنصراً فاعلاً في إنتاجه؛ إذ تسهم القافية الموحدة، والتكرار، والتوازي، والتوافقات الصوتيّة، في إضفاء نبرة احتفائيّة مهيبة على الرثاء، وتحويل الحزن إلى صوتٍ شعريّ يؤكّد العزّة والبطولة وخلود الشهادة.

٣-٢. المستوى التركيبي والنحوي

ارتبطت دراسة النحو بمفهوم التركيب، فجاء علم النحو لإخراج القوانين المتحكمة في تأليف التراكيب والجمل، حتّى تؤدّي دورها في إحراث المعنى، فالمقصود من المستوى النحوي هو «الجانب التركيبي لوحدات الجملة، التي تشكّل بدخولها في هذا التجانس نسقاً اعتدنا على تسميته بالوظائف النحوية» (سلطان، ٢٠٢٢: ٣٢٦). والباحث في هذا المستوى «يتحدّث عن الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية، والمضارعة في شعر ما أو قصّة» (منصوري، ٢١٠: ٤).

تتجلّى الخصائص التركيبيّة والنحوية في مرثيّة تميم البرغوثي من خلال تنوّع الأبنية اللغويّة وتضافرها في نقل تجربة الرثاء من الإحساس بالفقد إلى تثبيت معاني الرسالة والشهادة والامتداد التاريخي. وقد تراوح الشاعر بين الجمل الاسميّة والفعليّة، والتراكيب الشرطيّة، والأساليب الإنشائيّة، فضلاً عن استثمار الصيغ الصرفيّة ذات الحمولة الإيحائيّة؛ بما يمنح النصّ حيويّةً وتماسكاً دلاليّاً.

يظهر البناء الاسميّ في مطلع القصيدة في قوله:

رسالتُه تُملى بحبرين متنُها فأسودُ مطبوعٌ وأحمرُ سائلُ

تبدأ العبارة بالمبتدأ «رسالته»، فتضع الرسالة في مركز الاهتمام، ثمّ يأتي الفعل المضارع المبنيّ للمجهول «تُملى» ليدلّ على الاستمرار والتجدّد. ويُفهم من نائب الفاعل «متنها» أنّ هذه الرسالة لا تُكتب بالحبر المألوف وحده، بل تتداخل في بنائها الكتابة والدم؛ إذ يقابل الشاعر بين «أسود مطبوع» و«أحمر سائل». وتقوم هذه البنية على حذف الموصوف في التركيبين، أي: حبرٌ أسود وحبرٌ أحمر، الأمر الذي يكثّف الدلالة ويجعل اللونين أكثر بروزاً في ذهن المتلقّي.

وفي قوله:

وآياتُها أبناؤنا وبناتُنا ومصحفُها أحياؤنا والمنازلُ

يؤسّس الشاعر بناءً اسميّاً متوازياً قوامه: «آياتها...» و«مصحفها...»، وهو توازٍ يرسّخ فكرة تجسيد الرسالة في الإنسان والمكان. فجعل «أبناءنا وبناتنا» آياتٍ، وجعل «أحياءنا والمنازل» مصحفاً، يمثّل انزياحاً دلاليّاً يوسّع مدلول الآية والمصحف من المجال الدينيّ المجرّد إلى الواقع الحيّ للجماعة. كما يوحي تكرار ضمير الغائب المؤنّث في «آياتها» و«مصحفها» باستمرار الإحالة إلى «الرسالة»، بما يضمن الترابط النصّي بين الأبيات.

وتبرز الجملة الفعليّة في قوله:

لأمّتِه أهدى بنيه فدىً، فهم على صدقه فيما يقول دلائلُ

يحمل الفعل الماضي «أهدى» دلالة التضحية والبذل، وقد تقدّم الجارّ والمجرور «لأمّته» على الفعل لإبراز الجهة التي وُجّه إليها العطاء؛ أي إنّ التضحية بالأبناء لم تكن فعلاً عائليّاً خاصّاً، بل كانت فداءً للأمّة. ثمّ ينتقل الشاعر إلى الجملة الاسميّة «فهم على صدقه... دلائل»، لتقرير حقيقة ثابتة، هي أنّ الأبناء أنفسهم صاروا برهاناً على صدق الرسالة. ومن هنا تتعالق دلالة الفعل الماضي، الدالّ على واقعة التضحية، مع دلالة الجملة الاسميّة، الدالّة على دوام أثرها.

ويعتمد الشاعر التراكيب الشرطيّة لإبراز العلاقة بين الفعل ونتيجته، كما في قوله:

ومَن موتُه أمسى بدايةَ ملكه فذلك ملكٌ عهدُه متطاولُ

تتكوّن البنية من اسم الشرط «من»، وفعل الشرط «أمسى»، وجوابه المقترن بالفاء «فذلك ملك». وتؤدّي هذه الصياغة وظيفةً حِجاجيّة؛ إذ تقيم رابطاً منطقيّاً بين موت الشهيد وبين بدء ملكه المعنويّ. فالموت، الذي يُتصوّر عادةً نهايةً، يصبح في هذا التركيب «بداية»، ويتحوّل الفقد إلى خلودٍ رمزيّ. كما تكتسب كلمة «متطاول» بصيغتها الدالّة على الامتداد والاستمرار قيمةً إيحائيّةً تؤكّد رسوخ هذا الملك.

وفي قوله:

وإنّ عليّاً أمَّ قاتلَه وقد درى أنّه يغتاله ويخاتلُ

تتجلّى طاقة التركيب في الجمع بين التوكيد بالفعل الناسخ «إنّ»، والفعل الماضي «أمَّ»، والفعلين المضارعين «يغتاله» و«يخاتل». فـ«إنّ» تؤكّد الواقعة المستحضرة من سيرة الإمام عليّ عليه السلام، بينما يخلق المضارعان إحساساً بحضور الخطر وتجدّده. كما أنّ اقتران «يغتاله» بـ«يخاتل» يضيء البعد الأخلاقي في المشهد؛ إذ يقابل النصّ بين علم الإمام وثباته من جهة، وبين الغدر والخداع من جهة أخرى.

ويتكرّر هذا النسق الحركيّ في قوله:

شبيهُ عليٍّ ظلَّ في صحن داره وما زحزحته خطوتين القنابلُ

فالفعل الناقص «ظلّ» يفيد الاستمرار والثبات، ويصوّر المرثيّ مقيماً في موضعه رغم الخطر. ويأتي الفعل «زحزحتْه» في سياق النفي بـ«ما» ليؤكّد انتفاء التراجع أو الانسحاب. أمّا إسناد فعل «زحزحت» إلى «القنابل»، فيبرز شدّة التهديد، لكنّ النفي يقلب هذه الشدّة إلى علامة على صلابة المرثيّ ورباطة جأشه.

وعلى المستوى الصرفيّ، يلاحظ توظيف صيغ تؤكّد الثبات والامتداد، مثل: «المقاتل»، و«فدائيّة»، و«بواسل»، و«متطاول»، و«متواصل»، و«الساكتين». فصيغة اسم الفاعل في «المقاتل» و«الساكتين» تجعل الفعل هيئةً ملازمةً لصاحبه، وتُقيم تقابلاً ضمنيّاً بين من يواجه ومن يلوذ بالصمت. كما أنّ صيغة «فدائيّة» تستبطن معنى البذل والتضحية، في حين يُوحي اسم الفاعل «متواصل» في قوله: «لآلئ نور عقدها متواصل» بديمومة سلسلة الشهداء وعدم انقطاعها.

ويظهر كذلك أثر الضمائر في بناء البعد الجماعيّ للقصيدة، ولا سيّما ضمير المتكلّمين في: «أبناؤنا»، و«بناتنا»، و«أحياؤنا». فهذا الضمير لا يحيل إلى جماعة محدودة فحسب، بل يدمج الشاعر والمتلقّي في جماعة وجدانيّة واحدة، تتشارك الرسالة والألم والمسؤوليّة. وفي المقابل، يأتي ضمير المخاطب في: «أتنسون من أنتم وتنسون أصلكم»، ليحوّل الخطاب إلى مساءلة مباشرة تستنهض الذاكرة والهويّة.

وهكذا، تتجاوز البنى التركيبيّة والصرفيّة في القصيدة وظيفتها النحويّة المباشرة، لتصبح وسيلةً لتكثيف الرؤية الرثائيّة؛ إذ تسهم في ترسيخ صورة القائد الشهيد بوصفه رمزاً رساليّاً ثابتاً، وفي تحويل مشهد الشهادة إلى دليلٍ على استمرار نهج المقاومة والكرامة.

٣-٣. مستوى الحقول الدلالية

الحقل الدلالي هو «مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها» (عمر، ١٩٩٣: ٧٩). يتأسّس المستوى الدلالي في هذه المرثيّة على شبكةٍ متماسكة من الحقول المعجميّة والرموز الدينيّة والتاريخيّة، تُخرِج النصّ من دائرة الرثاء الفرديّ إلى أفقٍ جمعيّ تتداخل فيه معاني الرسالة والشهادة والكرامة والامتداد الحضاري. فلا يظهر القائد المرثيّ في القصيدة بوصفه شخصاً غائباً فحسب، بل بوصفه علامةً دالّةً على استمرار مشروعٍ روحيّ وتاريخيّ، تتصل جذوره بالنبوة وأهل البيت وتجارب الفداء في الذاكرة الإسلاميّة.

٣-٣-١. حقل الرسالة والوحي

يفتتح الشاعر مرثيّته باستدعاء شخصية النبيّ ﷺ في قوله:

تذكّر إذا ما قيل حقٌّ وباطلُ ختامَ النبيّين النبيَّ المقاتلُ

يُنشئ هذا الاستهلال تقابلاً دلاليّاً بين «الحقّ» و«الباطل»، وهو تقابلٌ محوريّ يرسم الإطار القيميّ للقصيدة كلّها. فالرثاء هنا لا يُبنى على الحزن الذاتيّ أو الوصف العاطفيّ المباشر، بل ينطلق من ثنائيّة أخلاقيّة كبرى تُقدَّم في ضوئها شخصية المرثيّ. كما أنّ وصف النبيّ بـ«المقاتل» لا يراد به المعنى الحربيّ المنعزل، بل الإيحاء بالثبات في الدفاع عن الرسالة ومواجهة الظلم؛ ومن ثمّ يصبح المرثي امتداداً رمزياً لهذا النموذج الرساليّ.

ويتعمّق هذا الحقل الدلالي في البيتين الآتيين:

رسالتُه تُملى بحبرين متنُها فأسودُ مطبوعٌ وأحمرُ سائلُ

وآياتُها أبناؤنا وبناتُنا ومصحفُها أحياؤنا والمنازلُ

يقيم الشاعر هنا استعارةً كليّة تجعل «الرسالة» كتاباً، غير أنّ هذا الكتاب لا يُدوَّن بالحبر التقليديّ وحده؛ إذ يتكوّن من «حبرين»: حبرٍ أسودَ مطبوع، وحبرٍ أحمرَ سائل. فالحبر الأسود يحيل إلى الكتابة والفكر والتوثيق، أمّا الأحمر السائل فيرمز إلى الدم والتضحية. وهكذا يلتقي القلم بالدم ليؤسّسا معنى الرسالة الحيّة؛ رسالةٍ لا تبقى نصاً مجرّداً، بل تتحقّق في الواقع الإنسانيّ بالفعل والفداء.

وتزداد الصورة عمقاً عندما تتحوّل «الآيات» إلى الأبناء والبنات، ويتحوّل «المصحف» إلى الأحياء والمنازل. وهذه الإزاحة الدلاليّة تمنح الألفاظ القرآنيّة بعداً جديداً؛ فالآية لم تعد لفظاً مقروءاً فقط، بل أصبحت إنساناً حيّاً يدلّ على القيم، كما أنّ المصحف لم يعد مادّةً مكتوبةً فحسب، بل غدا فضاءً اجتماعياً وحياتياً تتجسّد فيه الرسالة. ومن هنا تتحوّل الحياة اليوميّة، بأبنائها وبيوتها، إلى سجلّ دلاليّ للكرامة والاستمرار.

٣-٣-٢. دلالة الفداء والشهادة

تُعَدُّ الشهادة من الموتيفات المتكرّرة في منظومة القائد الشهيد للثورة الإسلاميّة؛ إذ إنّه «مفهَمَ الشهادة بوصفها مسيراً وطريقاً» (طوسي نصرآبادي، ١٤٠٤: ٣٥). فالشهادة في سبيل الله عاقبةٌ مباركةٌ وجزاءٌ عظيمٌ لأولئك الرجال العظام الذين كرّسوا حياتهم كلّها للارتقاء بعزّة الوطن ورفعته. وعلى هذا الأساس، فإنّ «خطاب كثيرٍ من شعراء المقاومة موجَّهٌ إلى الشهداء» (محمدي، ١٤٠٠: ١٥٢)؛ لأنّ الشهيد في هذه الأشعار ليس مجرّد شخصيّة غائبة أو موضوعاً للرثاء، بل يتحوّل إلى نموذجٍ أخلاقيّ وتاريخيّ يستمرّ حضوره في الذاكرة الجمعيّة. ويعمد شاعر المقاومة، من خلال مخاطبة الشهيد، إلى تجاوز فقده حدودَ الحزن الفرديّ، ليجعله مناسبةً لإعادة قراءة مفاهيم من قبيل الإيثار والصمود والعزّة والمسؤوليّة الجماعيّة. ومن ثمّ، لا يكون

الرثاء في أدب المقاومة لغةَ مأتمٍ فحسب، بل يغدو فضاءً لإعادة بناء معنى البطولة، ولإدامة المبادئ التي جسّدتها الشخصيّة المرثيّة.

يبرز حقل الشهادة بوصفه من أكثر الحقول حضوراً في قصيدة البرغوثي، ويتجلّى في قوله:

لأمّته أهدى بنيه فدىً، فهم على صدقه فيما يقول دلائلُ

وأغلى من ابن المرء أبناءُ بنته وها هو أهداهم ففيم تجادلُ

يقوم الفداء هنا على انتقالٍ من المجال الأسريّ الخاص إلى المجال الأمميّ العام؛ إذ إنّ إهداء الأبناء لا يُقدَّم بوصفه خسارةً ذاتيّةً، بل بوصفه برهاناً على صدق الموقف. ولذلك جاءت كلمة «دلائل» ذات حمولة حجاجيّة واضحة: فالتضحية ليست انفعالاً عاطفيّاً، بل دليلٌ عمليّ على حقيقة الإيمان بالمبدأ.

ثمّ يوسّع الشاعر معنى الشهادة في قوله:

رجالٌ بالاستشهاد صاروا أئمّةً مناصبُهم يوم القتال المناصلُ

ومن موتُه أمسى بدايةَ ملكه فذلك ملكٌ عهدُه متطاولُ

إنّ العلاقة بين «الاستشهاد» و«الإمامة» تُحدث تحوّلاً دلالياً بارزاً؛ إذ لا تتحقّق الإمامة هنا بمنصبٍ رسميّ أو سلطةٍ ماديّة، بل بالموقف الفدائيّ. أما «المناصل» فتغدو رمزاً لمقام هؤلاء الرجال ومكانتهم. وبذلك يعيد النصّ تعريف البطولة والقيادة تعريفاً أخلاقياً. وفي البيت الثاني مفارقة دلالية بين «الموت» و«بداية الملك»؛ فالموت، الذي يمثّل في الظاهر نهاية الحياة، يتحوّل في منطق القصيدة إلى بداية مجدٍ دائم. ولفظة «ملك» لا تُفهم بوصفها هيمنةً دنيويّة، بل باعتبارها خلوداً رمزياً في الذاكرة والوجدان. لذلك يوصف عهده بأنه «متطاول»، أي ممتدّ لا تنقطع آثاره بوفاة صاحبه.

٣-٣-٣. التناصّ الدينيّ والتاريخيّ

لطالما حظي التناصّ باهتمام الشعراء، ولا يزال شعراء العصر الحديث يولونه عنايةً خاصّة؛ إذ يلجأ إليه الشاعر بوصفه حجاباً ينسجُه على جسد النصّ، ليدعو القارئ إلى التأمّل والتدبّر. فالتناصّ يُستعمل «أداةً فنّيّةً لتحقيق أهداف موضوعيّة وجماليّة ونفسيّة، تختلف باختلاف التوجّهات الأدبيّة والفلسفيّة للشعراء، فضلاً عن ميولهم الشخصيّة» (حاوي، ١٩٨٣: ١٤٢). وانطلاقاً من ذلك، يُعَدّ توظيف التناصّات الدينيّة والتاريخيّة إحدى الآليّات المهمّة في تشكّل خطاب المقاومة في مرثيّة البرغوثي في استشهاد القائد الراحل

للثورة الإسلاميّة. فالتناصّ في هذه القصيدة ليس مجرّد حليّةٍ جماليّة، بل هو أداةٌ لتكثيف المعنى، وتعميق الدلالة، وربط شخصيّة الشهيد بالذاكرة التاريخيّة والدينيّة والثقافيّة. ومن ثمّ، يرتقي الشاعر، من خلال استثماره للتناصّ، بالحزن من مستوى العاطفة الفرديّة إلى أفقٍ حضاريّ وهويّاتيّ أوسع.

فتستمدّ المرثيّة قوّتها الدلاليّة من استحضارها شخصياتٍ مركزية في الذاكرة الإسلاميّة، مثل عيسى عليه السلام، والإمام الحسين، والإمام عليّ عليه السلام. يقول الشاعر:

ولو حملوا حزن الحسين وجئتَهم بحزنك قالوا: هل لحزنك حاملُ؟

يحضر الحسين عليه السلام هنا بوصفه رمزاً أعلى للمظلوميّة والفداء والثبات على المبدأ. وليس المقصود مقارنة الأحزان مقارنةً كمّيّة، بل استدعاء النموذج الحسينيّ من أجل تأطير الحزن المعاصر داخل ذاكرةٍ دينيّة وتاريخيّة واسعة. فالحزن لا يُقدَّم على أنّه ضعف، بل بوصفه وعياً بفداحة التضحية وامتداداً لآلام الحقّ عبر التاريخ.

ويقول أيضاً:

وكم من شهيدٍ، من شهيدٍ تواتروا لآلئُ نورٍ عقدُها متواصلُ

وكم من عليٍّ، من عليٍّ أصولُه ويوم التنادي قدرُهم متعادلُ

تقوم صورة «لآلئ النور» على تحويل الشهداء إلى حباتٍ مضيئة تنتظم في عقدٍ واحد؛ أي إنّ استشهاد الأفراد لا يعني تفرّقهم أو انقطاعهم، بل يجعلهم جزءاً من سلسلة متّصلة من النور والذكر. كما أنّ تكرار «من شهيد» و«من عليّ» يوحي بالتكاثر والاستمرار، فيتحوّل الاسم من دلالته الفرديّة إلى دلالة نموذجيّة. فعليّ هنا ليس شخصاً تاريخياً منعزلاً، بل رمزٌ متجدّد للشجاعة والوعي والثبات أمام المصير.

ويظهر التناصّ العلويّ بجلاء في قوله:

وإنّ عليّاً أمَّ قاتلَه وقد درى أنّه يغتاله ويخاتلُ

شبيهُ عليٍّ ظلّ في صحن داره وما زحزحته خطوتين القنابلُ

يستدعي الشاعر واقعة الإمام عليّ عليه السلام مع قاتله؛ ليرسم من خلالها صورة المرثيّ بوصفه «شبيه عليّ». وتكمن قيمة هذا التشبيه في أنّه لا يركّز على المشابهة الشكليّة، بل على التشابه في الثبات الأخلاقيّ، ومعرفة الخطر، وعدم التراجع أمامه. وتكتسب عبارة «ما زحزحته خطوتين القنابل» قوةً خاصةً؛ لأنّها تجسّد الرسوخ النفسيّ في مواجهة العنف، وتحوّل المكان، أي «صحن داره»، إلى فضاءٍ رمزيّ للصمود.

٣-٣-٤. دلالة اللحية والعمامة: الهوية والامتداد

تتكرّر في نهاية القصيدة مفردتا «اللحية» و«العمامة» في سياقٍ رمزيّ كثيف:

ولحيتُه البيضاءُ لحيةُ جدّه يمدّ بأيديهم إليها الأراذلُ

فأكرم بها من لحيةٍ وعمامةٍ لها ألفُ عامٍ عن حماكم تناضلُ

إنّ اللحية البيضاء ليست وصفاً خارجيّاً عابراً، بل علامةٌ على الوقار والعلم والانتماء إلى السلسلة النبويّة؛ ويتأكد ذلك بإضافتها إلى «جدّه». أمّا العمامة فتتجاوز وظيفتها الماديّة لتغدو رمزاً للهوية الدينية والعلمية والتاريخية. ولذلك يضفي الشاعر عليها امتداداً زمنياً عميقاً في قوله: «لها ألف عام»، بما يجعلها حاملةً لذاكرةٍ حضاريّة متراكمة.

ويقابل الشاعر هذا الرمز الموقّر بصورة «الأراذل» الذين يمدّون أيديهم إلى اللحية؛ فتتولّد مقابلة بين الكرامة والابتذال، وبين السموّ الروحيّ ومحاولة الإهانة. غير أنّ هذه المحاولة لا تنجح في إفراغ الرمز من قيمته، لأنّ القصيدة نفسها تعيد ترميم دلالته وتكريسه بوصفه عنواناً للمجد والمقاومة.

٣-٣-٥. الحجاج الدلالي واستنهاض الذاكرة

يتحوّل الخطاب في المقطع الأخير إلى أسلوبٍ حجاجيّ مباشر من خلال الاستفهام والنداء:

أتعرفُ من هذا، لُحيتَ، ألا نعمْ فلا هو مجهولٌ ولا أنت جاهلُ

أتنسون من أنتم وتنسون أصلكم أتنسى قريشٌ شيخَها والقبائلُ؟

أيا أيّها الناسُ ابنُ بنت نبيّكم لعمري وهذا المشهد المرُّ كاملُ

لا يراد بالاستفهام في «أتعرف» و«أتنسون» طلبُ الجواب، بل الإنكار والتوبيخ وإيقاظ الذاكرة. فالشاعر يخاطب المتلقّي ليخرجه من موقع المشاهدة الساكنة إلى موقع المشاركة الوجدانيّة والأخلاقيّة. ويؤكّد قوله: «فلا هو مجهول ولا أنت جاهل» أنّ معرفة المرثيّ ليست معرفةً شخصيةً فقط، بل معرفةٌ بتاريخٍ وأصلٍ ورموزٍ مشتركة.

كما أنّ النداء: «أيا أيها الناس» يوسّع دائرة المخاطَب، فيجعل الرثاء خطاباً إنسانياً وجمعيّاً. وفي البيت:

هنا الجسم يبقى حيث أحرز مجده وتحدو بعار الساكتين القوافلُ

تتجسّد مفارقة بين بقاء «الجسم» في المكان، وحركة «القوافل» التي تسير مثقلةً بعار الصمت. فالجسد الغائب يتحوّل، بفعل المجد والشهادة، إلى حضورٍ ثابت، في حين يغدو الصامتون أسرى عارهم المتحرّك معهم. وبذلك يقلب الشاعر معادلة الغياب والحضور: فالشاهد جسداً قد يكون غائباً أثراً، أمّا الشهيد فحاضرٌ بقيمته ورمزيّته.

وخلاصة القول إنّ المستوى الدلالي في المرثيّة يقوم على تفاعل حقول الرسالة والشهادة والآية والذاكرة الدينيّة والهوية. وقد استطاع الشاعر، عبر هذه الحقول، أن يجعل من الرثاء بناءً دلالياً يتجاوز الحزن على فردٍ راحل إلى تثبيت معنى الخلود الرمزيّ، وإبراز قيمة الثبات والكرامة في الوعي الجمعي.

٣-٣-٦. حقل صورة المجرمين

تُعَدُّ رسمُ صورة مرتكبي الجريمة من الآليّات المهمّة في الانتقال من الرثاء إلى خطاب المقاومة في مرثيّة البرغوثي؛ إذ لا يكتفي الشاعر برثاء القائد الشهيد، بل يعمد إلى تصوير الطرف المقابل والكشف عن ماهيّته الأخلاقيّة والقيميّة، وبذلك يبرز التقابل بين الحقّ والباطل.

يمضي الشاعر البرغوثي، بلغةٍ أكثر صراحةً، إلى ربط الجريمة بالوسم التكفيري، فيقول:

ويغتاله من وشم لفظة كافـــــــر على زنده، يزهو بها ويخايـــــلُ
أتعرف مَن هذا، لُحيت، ألا نعــم فلا هو مجهول ولا أنت جاهلُ

في هذين البيتين، يشير البرغوثي إلى وزير الحرب الأمريكي الذي كان قد وشم كلمة «كافر» على ذراعه، مبيّناً أنّ المجرم، قبل أن يغتال ضحيّته جسديّاً، يعمد، من خلال خطاب التكفير، إلى إقصائها ونبذها. وتحيل عبارة «وشم لفظة كافر» إلى وسمٍ مهين يسهم في إضفاء المشروعيّة على العنف وتبريره. ثمّ يرفض الشاعر، بنبرةٍ كاشفة، كلَّ غموضٍ يكتنف هويّة القاتل، ويقدّمه بوصفه شخصيّةً معروفةً ومدانةً أخلاقيّاً.

٣-٤. مستوى الصورة

يقصد بمستوى الصورة هي الصورة البيانية: التشبيه، الاستعارة، والكناية؛ فهذه الصور في النصّ الشعري، تنهض بمهمة التجويد اللفظي والمعنوي، «فهي ليست بهدف التنميق والتجميل الشكلي للنصوص فقط، إنّما يقع على عاتقها أيضاً إنتاج الدلالة وتدعميمها» (فرهاني عرب وآخرون، ٢٠٢٥: ٨٥)، أو كما يقول الجاحظ: «هي الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي» (الجاحظ، ١٩٤٨: ٨٢).

الصورة الشعرية في قصيدة تميم البرغوثي لا تؤدي وظيفة زخرفية فحسب، بل تسهم في بناء الدلالة، وتحوّل الشهادة والبطولة والرثاء إلى منظومة من المشاهد الحسية والحركية. ومن ثمّ، فإن الصورة في النصّ تتجاوز التزيين اللفظي لتصبح وسيلة لإعادة بناء شخصية الشهيد في الوعي الجمعي بوصفه نبيلاً، ومقاتلاً، وامتداداً للرسالة والتاريخ:

٣-٤-١. التشبيه

يظهر التشبيه في القصيدة بوصفه وسيلة للمقارنة بين الشهيد وشخصيات أو عناصر ذات حمولة دينية وتاريخية ورمزية. ومن أبرز نماذجه قول الشاعر:

ولله آياتٌ فدائيةٌ على سجّيةِ عيسى وادعون بواسلُ

في هذا البيت، يربط الشاعر بين الفدائيين و«عيسى» (ع)، ولا يقتصر التشبيه على الجانب الشكلي أو السلوكي، بل يتأسس على الصفات الرمزية المرتبطة بعيسى، مثل التضحية، والطهارة، والصبر، ومواجهة العنف بالقيم الروحية. وتعبير «على سجّية عيسى» يجعل صفات عيسى طبيعةً راسخة في الفدائيين، لا سلوكاً عارضاً أو مكتسباً. فالصورة هنا تؤسس لمعادلة دلالية بين الشهادة والمسيحية الرمزية، وتمنح الفعل الفدائي بعداً قداسياً.

ويقول الشاعر أيضاً:

ولله آياتٌ سباعٌ متى تسر على الأرض تهدأ من خطاها الزلازلُ

لفظة «سباع» تضع الشهداء أو المقاتلين في مقام الوحوش المفترسة، ولا سيما الأسود. وعلى الرغم من أن الصورة تقترب من الاستعارة، فإنها تتضمن بنية تشبيهية واضحة؛ إذ يُقاس المقاتلون على السباع في الشجاعة والقوة والقدرة على إحداث الرعب في الخصم. ويؤدي اقتران «السباع» بالزلازل إلى تضخيم أثرهم؛ فخطاهم لا تُحرّك الأرض فحسب، بل تجعل الزلازل نفسها تهدأ. وهنا تنقلب العلاقة المألوفة: بدلاً من أن يخاف الإنسان من الزلزال، تصبح الزلازل ذاتها خاضعةً لقوة هؤلاء المقاتلين.

ومن أوضح نماذج التشبيه الصريح قوله:

فإنّ الذي ما حادَ والنبلُ وابلٌ شبيهُ الذي ما حادَ والقصفُ وابلُ

تقوم الصورة على تشبيه حالة بحالة، لا على تشبيه شخص بشيء. فالشاعر يقارن بين من ثبت في مواجهة النبال ومن ثبت في مواجهة القصف. ويتأسس التشبيه على عنصر مشترك هو الثبات أمام الخطر. كما أن التوازي التركيبي بين الشطرين يمنح الصورة قوة إيقاعية ودلالية، ويؤكد أن اختلاف أدوات الحرب لا يغير جوهر البطولة. فالنبال والقصف، على اختلافهما، يؤديان الوظيفة نفسها في اختبار صمود البطل.

٣-٤-٢. الاستعارة

تُعدّ الاستعارة أكثر الوسائل التصويرية حضوراً في القصيدة؛ لأن الشاعر يحوّل الأشخاص والأحداث والقيم إلى أشياء محسوسة، أو يمنح الجمادات صفات الأحياء. وبذلك يبني عالماً شعرياً تتحرك فيه الرسالة والآيات والقبور والقنابل والقوافل. يقول الشاعر:

رجال بالاستشهاد صـــاروا أئمة مناصبهم يوم القـــتال المـــناصلُ

تتجلّى الاستعارةُ في البيت من خلال الانزياح الدلالي للفظة «المناصل» (وهي السيوف القاطعة)؛ إذ جَرَّدها الشاعر من مدلولها الحربي كأداة قتال مادية، ونقلها استعارياً لتصبح هي عينَ «المناصبِ» والمقامات الرفيعة التي ينالها هؤلاء الأئمة. فالصورة تقوم على استعارة تصريحية؛ حيث شُبّهت ساحاتُ النزال ولظى السيوف بالرُّتَبِ والمساند القيادية العُليا، ثم حُذِفَ المشبَّه (المقامات والمراتب العالية) وصُرّحَ بالمشبَّه به (المناصل) بجامع الرفعة والهيبة واستحقاق التقديم في كِلَيْهما. ويُسهم هذا التركيب الاستعاري في إعادة تعريف مفهوم «الإمامة والمنصب» في الخطاب المقاوم؛ فالمقام الحقيقي ليس عرشاً سياسياً أو جاهاً دنيوياً زائلاً، بل هو الثبات على حَدّ النَّصْل وخوض غمار الموت، وهو ما يدعمه التجنيسُ الصوتي البديع بين «المناصب» و«المناصل»، حيث يتآزر الإيقاع مع الاستعارة لترسيخ مركزية السيف بوصفه معياراً أصيلاً للسيادة والمجد.

في بين آخر يقول الشاعر:

ومَن موتُه أمسى بدايةَ مُلكِهِ فذلك مُلكٌ عهدُه مُتطاوِلُ

تقوم الصورة هنا على استعارة تصريحية بارعة ذات طابع مفارقي (Paradoxical)؛ إذ استعار لفظ «المُلك» للأثر المعنوي والخلود الرمزي الذي يتركه الشهيد بعد ارتقائه. فالشهادة ليست فناءً أو انكساراً، بل هي لحظة تتويج وانبعاث لسلطة روحية يمتد عهدها عبر الأجيال، بخلاف الممالك الدنيوية الزائلة التي تنتهي بموت أصحابها.

ونرى الاستعارة في البيت التالي للشاعر:

ولله آياتٌ شيوخٌ إذا سَرَوا أضاءتْ لهم من نفسِهنَّ المشاعلُ

تتراءى الاستعارة التصريحية في قوله «أضاءت لهم... المشاعل»؛ حيث استعار «المشاعل» للدلالة على بصائرهم النافذة، وأرواحهم المتوقدة، وتجاربهم الثورية الرائدة. وإسناد الإضاءة إلى «أنفسهنّ» يكشف عن استعارة مكنية أخرى تجعل الذات الإنسانية منبعاً ذاتياً للنور والهداية، فالشيخوخة هنا لا تعني الوهن أو الانطفاء، بل تعني التحول إلى منارة تهدي السائرين في دياجير الظلم.

النتائج

– أظهرت الدراسة أنّ مرثيّة تميم البرغوثي تجاوزت الحدود المألوفة للرثاء الفرديّ، فلم تقتصر على التعبير عن الحزن لفقد القائد الشهيد أو تعداد مناقبه، بل تحوّلت إلى خطابٍ جمعيّ تتداخل فيه دلالات الشهادة والمقاومة والكرامة والخلود. وقد نجح الشاعر في تقديم المرثيّ بوصفه رمزاً رساليّاً وتاريخيّاً يستمرّ حضوره في

الذاكرة الجمعيّة، وبذلك أصبح الفقد منطلقاً لإعادة بناء معاني البطولة والتضحية والمسؤوليّة، وغدا الرثاء وسيلةً لتأكيد استمرار النهج الذي مثّلته الشخصيّة المرثيّة القائد الشهيد للثورة الإسلامية:

-كشف تحليل المستوى الصوتيّ أنّ القافية الموحّدة، والتكرار، والتوازي، والتوافقات الصوتيّة والاشتقاقيّة أسهمت في بناء إيقاعٍ متماسك يجمع بين الأسى والفخر والتبجيل. ولم تؤدِّ هذه العناصر وظيفةً موسيقيّة محضة، بل شاركت في إنتاج المعنى وتعميق الأثر الوجدانيّ؛ إذ أكسبت القصيدة نبرةً جماعيّةً مهيبة، ورسّخت معاني الثبات واستمرار الشهادة والمقاومة. كما أدّى التكرار، ولا سيّما تكرار الألفاظ دوراً بارزاً في تقديم الشهداء بوصفهم علاماتٍ دالّةً على الحقّ والهداية. إذن ينهض المستوى الصوتي في مرثيّة تميم البرغوثي على بناءٍ إيقاعيّ متماسك، ينسجم مع طبيعة الرثاء وموضوع الشهادة، ويؤدّي دوراً مهمّاً في نقل الانفعال الوجدانيّ وتكثيف الأثر الدلاليّ. فالشاعر لا يكتفي بإيراد المعاني المرتبطة بالحزن والبطولة والمقاومة، بل يصوغها في نسيج صوتيّ يضفي على القصيدة نبرةً مهيبةً تجمع بين الأسى والفخر والتعظيم.

- وأبان المستوى التركيبيّ والصرفيّ عن تنوّع الأبنية اللغويّة بين الجمل الاسميّة والفعليّة والشرطيّة والأساليب الإنشائيّة؛ الأمر الذي أضفى على الخطاب حيويّةً وحركةً، وجمع بين تقرير ثبات القيم وتجسيد أفعال التضحية والمواجهة. كذلك أسهمت الصيغ الصرفيّة والضمائر في إبراز معاني البطولة والامتداد، وفي نقل التجربة من نطاقها الفرديّ إلى فضاء الجماعة. وأدّت أساليب الاستفهام والنداء دوراً حجاجيّاً واستنهاضيّاً، فحوّلت المتلقّي من مشاهدٍ سلبيّ إلى طرفٍ معنيّ بالذاكرة والمسؤوليّة الأخلاقيّة والتاريخيّة.

- وبيّن تحليل الحقول الدلاليّة أنّ القصيدة قامت على تفاعل حقول الرسالة والوحي والشهادة والفداء وأهل البيت والهويّة والمقاومة، مستفيدةً من التناصّ الدينيّ والتاريخيّ في ربط القائد الشهيد بسلسلةٍ ممتدّة من الأنبياء والأئمّة والشهداء. كما أدّت الرموز الدينيّة والحضاريّة دوراً في تأكيد أصالة هويّة المرثيّ وامتدادها، في حين أسهم رسم صورة مرتكبي الجريمة في إظهار التقابل القيميّ بين الحقّ والباطل وكشف العلاقة بين التكفير والعنف. وبذلك تضافرت المستويات الصوتيّة والتركيبيّة والصرفيّة والدلاليّة في تشييد مرثيّةٍ متماسكة تجمع بين حرارة العاطفة وقوّة الموقف وجماليّة التعبير، وتحيل تجربة الحزن إلى خطابٍ يؤكّد خلود الشهيد واستمرار الرسالة والمقاومة.

– يُظهر المستوى الصُّوَري في قصيدة تميم البرغوثي أنّ الشاعر لا يكتفي برثاء الشهيد أو تسجيل واقعة استشهاده، بل يعيد بناء التجربة في شبكة كثيفة من الصور الاستعارية والتشبيهية، وقد أسهمت هذه الصور في تجسيد المعاني المجردة، وإخراجها من مجال التجريد إلى مجال الإدراك الحسي والحركة الدرامية. ومن ثمّ، فإنّ المستوى الصُّوَري في القصيدة يؤدي وظيفة جمالية وفكرية في آن واحد؛ فهو يرفع التجربة من حدود الرثاء الفردي إلى أفق الملحمة الجماعية، ويعيد تشكيل الشهادة بوصفها مصدراً للمعنى، واستمراراً للرسالة، وقوةً قادرةً على مواجهة الباطل وإضاءة طريق المستقبل.

المصادر والمراجع

– ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، (١٩٨١م). العمدة، بيروت: دار الجيل.

– ابن عمار، هيثم، (٢٠٢٥). «المستوى الصوتي وأثره في توجيه الدلالة: قصيدة الاستنجاد في الأندلس أنموذجاً»، **مجلة المؤثل**، المجلد٢، العدد٢، صص ٧٤–٨٥.

– ابن منظور، محمد بن مكرم، (د.ت). **لسان العرب**، المجلد١، ط١، بيروت: دار الصادر.

– أبو العدوس، يوسف، (١٩٩٩). **البلاغة والأسلوبية: مقدمات عامة**، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع.

– التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر، (١٣٨٥). **شرح المختصر**، ط ٢، قم: إسماعيليان.

– الجاحظ، أبو عثمان، (١٩٤٨). **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

– الجرجيسي العطية، أبو أيوب، (٢٠١٤). **الأسلوبية في النقد العربي المعاصر**، أربد– الأردن: عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع.

– الشرتح، عصام، (٢٠١٨). **تميم البرغوثي (تجليات المتخيل الجمالي)**، دمشق: دار عقل للنشر والدراسات والترجمة.

– الغرفي، حسن، (٢٠٠١). **حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر**، المغرب: أفريقيا الشرق.

– المسدي، عبد السلام، (١٩٧٧). **الأسلوب والأسلوبية: نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، تونس: الدار العربية للكتاب.

– اليازجي، ناصيف، (١٩٩٩). **دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض**، مراجعة لبيب جريدني، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

– بدري الحربي، فرحان، (٢٠٠٣). **الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

– جيرو، بيير، (د.ت). **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، بيروت: مركز الإنماء القومي.

– حاوى، إيليا، (١٩٨٣). **الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي**، ط ١، بيروت: دار الثقافه.

– زودرنج، صدّيقة، كوچكي‌نيت، زهرة، (١٣٩٧)، «بيدارى و پايدارى در اشعار تميم برغوثى» (اليقظة والصمود في أشعار تميم البرغوثي)، **مجلّة أدب المقاومة**، السنة ١٠، العدد ١٨، صص ١٤٩–١٧٢.

– سلطان، صورية، (٢٠٢٢). «المستويات اللغوية في القصيدة العربية التراثية»، **الممارسات اللغوية**، المجلّد١٣، العدد٢، صص ٣١٢-٣٣١.

– ضيف، شوقي، (١٩٧٧). **في النقد الأدبي**، ط ٧، القاهرة: دار المعارف.

– طوسي نصرآبادي، محمّد رضا، (١٤٠٤). «مفهوم‌سازی استعاری شهادت در گفتمان آیت‌الله خامنه‌ای»، **رهنمون انقلاب إسلامي**، السنة ٢، العدد ٥، صص ٢٥–٤٢.

– عبد الجليل، عبد القادر، (٢٠٠٢). **الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية**، عمّان– الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع.

– عمر، أحمد مختار، (١٩٩٣). **علم الدلالة**، ط ٤، القاهرة: عالم الكتب.

– فرهاني عرب، مسعود؛ آبدان مهدي زاده، محمود؛ عجرش، خيريه، (٢٠٢٥). «السيّد محمد علي العدناني دراسة أسلوبية في ديوانه شهيد الإباء (مستوى الصورة)»، **مجلة ابن المقفع في القص والقصيد**، السنة٢١، العدد١، صص٨١–٩٨.
doi: ١٠,٢٢٠٥٩/jal-lq.٢٠٢٥,٣٨٥٥٥٨,١٤٥٥

– فضل، صلاح، (١٩٩٢). **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة (١٦٤).

– قاسم، عدنان حسين، (٢٠٠١). **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع.

– كنشلو، منصورة؛ عامري، شاكر؛ عسكري، صادق؛ خورشا، صادق، (١٤٠٢). «المستوى الصوتي في قصيدة أبي تمام في رثاء ولده: قراءة أسلوبية»، **بحوث في اللغة العربية**، العدد ٢٠، صص ٢٧–٥٢.
doi: ١٠,٢٢١٠٨/rall.٢٠٢٣,١٣٨٧٢٣,١٤٧٤

– محمّدي، ناهيد، (١٤٠٠). **نخل تا زيتون (مقايسه تطبيقى ادبيات پايدارى در ايران و فلسطين)**، ط ١، آمل: أوديسه.

– مفتاح، محمد، (١٩٩٦). **التشابه والاختلاف**، ط ١، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء.

– منصوري، زينب، (٢٠١٠). **ديوان أغاني أفريقيا لمحمد الفيتوري: دراسة أسلوبية**، رسالة الماجستير، الجزائر، جامعة الحاج لخضر.

– يزدي، ريحانة، وناظميان، رضا، (١٤٠٣). «نقد زيباشناسيک تابلوهای هنری در شعر پايداری ايران و فلسطين (مطالعة تطبيقی اشعار نصرالله مردانی و تميم البرغوثی)»، **مجلّة بحوث نقد الأدب العربي**. السنة ١٥، العدد ٢ (العدد المتسلسل ٢٩)، صص ١١٢–١٢٨.
doi: ١٠,٤٨٣٠٨/jalc.٢٠٢٥,٢٣٥٢١١,١٣١٦

–شوراب، بدر الدين، (٢٠١٦). **السمات الأسلوبية في النص الشعري – دراسة في ديوان أوجاع باردة لمحمد بن جلّول**، مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة.

www.aldiwan.net/poem١٦٥٥٤.html