وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحي فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جماليات الإيقاع في شعر سميح القاسم

– قصيدة سقوط الأقنعة أنموذجا–

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: – نقد حديث ومعاصر–

إعداد الطالبتين:

– أميرة عايد.

– فاطمة بشريرات.

إشراف الأستاذة:

د/ سهام عماد.

السنة الجامعية: 2021/2020م.


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و تقدير

الحمد الله تعالى الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة، و أعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر و الامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل، و تذليل ما واجهناه من صعوبات،

و نخص بالذكر الأستاذة المشرفة سهام عماد التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها و نصائحها القيمة، والتي كانت لنا عونا في إتمام هذا البحث.

كما لا يفوتنا أن نشكر كل أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة يحي فارس-المدية -.

إهداء

أهدي هذا العمل إلى الأسرة العزيزة و الغالية

إلى من قرن الله سبحانه و تعالى رضاه برضاهما

إلى من وصّى بهما ربّ العزة جلّ جلاله من فوق سبع سموات إلى من خلق في نفسي روح التحدي و غرس في قلبي روح العلم إلى من يزيد في عزتي و كبريائي أبي أحمد حفظه الله .

إلى أمثولة التضحية و العطاء إلى القلب الناصع بالبياض أمي نصيرة حفظها الله .

إلى زوجي الحبيب طه محمد شريف عزيز الذي دعمني و وثق بي وكان قدوتي حفظه الله .

إلى جدتي حبيبتي غاليتي رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه .

إلى سندي و قوتي و ملاذي إلى من تقاسموا معي رحم أمي إخوتي (فاروق، مجيد ، محمد عيسى) أخواتي (مزورة ، مريم، رانية)

وأولاد أخواتي أية، زكرياء، أيمن، إلاف جواد

وأولاد إخوتي محمد ،أروى، سرين، أحمد، إبراهيم

إلى زوجات إخوتي زهرة إيمان حسنة

إلى أختي الغالية حكيمة وعائلتها الصغيرة و ابنتها فريال .

إلى رفيقاتي ... توأم روحي وحبيبتي وأختي أسيا , وصديقاتي سمية و زينوبة , و أميرة, ورفيقتي في العمل فاطمة .

إلى عائلتي الثانية عائلة زوجي أمي و أبي أطال الله في عمرهما , و أخواتي ليلى ريمة مونى هدى إلى أخي مروان و زوجته رقية .

طالبة عايد أميرة.

إهداء

الحمد لله الذي وفقني إلى إتمام هذا العمل أهدي ثمرة جهدي و عملي المتواضع إلى

من أحمل اسمه بافتخار إلى سندي في الحياة ، إلى قدوتي أبي الغالي أطال الله في

عمره .

إلى نبع الحنان و العطف ، إلى من كانت سببا في وجودي أمي الغالية ،أطال الله

عمرها .

إلى رفيق دربي ومن دعمني زوجي و أبو ابنتي محمد بربار .

إلى ابنتي الغالية مريم البتول .

إلى كل إخوتي، وعائلتي و عائلة زوجي، و إلى رفقتي في العمل أميرة، و إلى رفيقتي

مريم .

في الأخير أتقدم بجزيل الشكر للأستاذة سهام عماد على إشرافها على هذا العمل.

فاطمة بشريرات.

مقدمة

مقدمة:

لجأت القصيدة الحديثة والمعاصرة إلى التفنن وبلورة ذاتها، وإيصال رسالتها باستحداث متكآت أسلوبية متنوعة، منها الإيقاع الذي يعدّ من أهم ما يميز التشكيل الشعري في اللسان العربي؛ فهو ذلك الانتظام الصوتي أو بمعنى أخر هو توالي الحركات و السكنات في نسق ما تميزه حواس المتلقي، فالإيقاع يعدّ من بين أهم القضايا النقدية التي تسارع الباحثين والنقاد إلى دراستها و الغور في بناها العميقة حتى أصبح مساحة للتجريب

و التنظير.

فنظام الإيقاع الذي يعدّ جديدا بما يتضمنه من أسس ومفاهيم، كان أكثر تداخلا مع نظم التجربة الشعرية الأخرى، ولا يتجلى إلا ضمن نسق يحدد هويته، و هذا ما يمثل جوهر غموضه و تعقده ، فأهمية الإيقاع تكمن في أنه خط عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا خطوطها الأفقية التي هي : الأفكار و الألفاظ، والأصوات والصور، والرموز، والوزن في نقطة مركزية غير محددة هي جدار الفاعلية الإيقاعية فينقلها بذلك من صورتها التراكمية العدمية إلى صورتها التركيبية التكوينية، أو ينقلها من درجتها الصفر في الأداء الشعري إلى درجة الحيوية الشعرية و التركيب الوظيفي .

و من هنا جاء اختيارنا لظاهرة الإيقاع في ديوان سميح القاسم "**سقوط الأقنعة**"؛ فالشاعر تبوأ موقعا متقدما بين مجمل الكتاب و المبدعين على امتداد الوطن العربي، و ساهم في دفع عجلة القضايا الفكرية والفنية؛ فبرز في سماء الفكر والفنّ.

أما فيم يخص سبب اختيارنا لقصيدة "**سقوط الأقنعة**" هو أنّ القصيدة حماسية تناولت القضية الفلسطينية .

ولخوض غمار هذا البحث حاولنا الإجابة عن إشكالية يتمثل منطلقها ومحور اشتغالها في الآتي: كيف يتجلى الإيقاع في قصيدة سقوط الأقنعة لسميح القاسم؟ وما أثره في تبلور وتشكل دلالات ومعاني القصيدة؟

و قد تفرع عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات منها:

- ما المقصود بالإيقاع ؟ و كيف تطور مفهومه عند القدماء والمحدثين ؟
- كيف توزع إيقاع الأصوات والمقاطع الصوتية في قصيدة سقوط الأقنعة لسميح القاسم؟
- ما أبرز الأنماط الإيقاعية التكرارية في قصيدة سقوط الأقنعة ؟
- ما دور المحسنات البديعة في بلورة إيقاع قصيدة سقوط الأقنعة ؟
- تهدف هذه الدراسة إلى استنباط أبرز مواطن الإيقاع في قصيدة سقوط الأقنعة، ومن هذا المنطلق كان بحثنا موسوما بـ: "**جماليات الإيقاع في شعر سميح القاسم** "
- **قصيدة سقوط الأقنعة أنموذجا-.**

ولعل من أهم الدراسات السابقة التي انصبت في هذا الموضوع ما يلي:

- ❖ البنية الايقاعية في سورة الواقعة، نعيمة زواخ، إشراف الأستاذ الأخضر جمعي، رسالة لنيل شهادة الماجستير، السنة الجامعية 2000-2001م.
- ❖ البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مسعود وقاد، إشراف الأستاذ عبد القادر دامخي، مذكرة لينل شهادة الماجستير تخصص الأدب العربي و نقده،2003 - 2004.
- ❖ نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، أمحمد سحواج، إشراف الدكتور العربي عميش، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية و البلاغية، 2007- 2008م.

أما فيم يخص منهج الدراسة فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي؛ إذ أنّ هذا الأخير يساعدنا على كشف مواطن الإيقاع في القصيدة ، ومن ثم وصفها وتحليلها، كما استعنا بالمنهج الأسلوبي، وما يتطلبه من آليات لتحليل النصوص مثل الاحصاء والموازنة .

و للإجابة عن هذه الإشكالات حاولنا تقسيم البحث إلى فصلين مسبوقين بفصل تمهيدي، مقدمة، وفي الأخير خاتمة :

أما الفصل التمهيدي فقد عنوناه بـ: في ماهية الإيقاع، وتعرضنا فيه لمفهوم الإيقاع لغة واصطلاحا - عند القدامى و المحدثين- .

أما الفصل الأول فوسمناه بـ : إيقاع الأصوات والمقاطع الصوتية، وتناولنا فيه مفهوم الصوت وصفاته وأنواعه، وكذا إيقاع الأصوات في قصيدة سقوط الأقنعة، ثم تناولنا مفهوم المقطع الصوتي وأبرز أنواعه في اللغة العربية ثم تحدثنا عن إيقاع المقاطع في القصيدة المدروسة.

أما الفصل الثاني فأفردناه لإيقاع التكرار والمحسنات البديعية؛ بحيث تناولنا مفهوم التكرار وأنواعه، وكذا أبرز الأنماط التكرارية التي حوتها قصيدة سقوط الأقنعة، ثم تناولنا إيقاع المحسنات البديعية – التشبيه، الاستعارة، الكناية و المجاز–.

خاتمة: تضمنت أهم النتائج التي توصلنا إليها في البحث.

أما فيم يخص دوافع وأسباب البحث في هذا الموضوع فيمكن إجمالها في الآتي:

- إعجابنا بالموضوع لعدم تعاملنا مع هذا النوع من الدراسة– من قبل–.
- الميل للشعر المعاصر(الحرّ).
- إبراز المحطات الإيقاعية في القصيدة.

ولإنجاز هذا البحث اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع لعلّ من أهمها الآتي:

- إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو المصرية، ط 4، القاهرة.

- عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، ط1، 2000م.

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات فقد مررنا ببعض المطبات والعراقيل منها:

- شساعة الموضوع.
- كثرة المصادر والمراجع مما أدى إلى سعة المعلومات بسبب اختلاف الباحثين في كيفية تناول ودراسة الإيقاع.
- قلة ترددنا على الجامعة بسبب الوباء المنتشر.

وفي الختام نسأل الله أن نكون قد وفقنا في هذا البحث العلمي، كما نتقدم بالشكر للأستاذة المشرفة سهام عماد على حسن المعاملة و سعة صدرها و طول صبرها و التحفيزات

و الإرشادات التي قدمتها لنا، ونرجو الله عز وجل أن يجازيها خير جزاء .

ونسأل الله التوفيق والسداد والحمد لله.

فصل تمهيدي

يعدّ الإيقاع من أهم ما يميز التشكيل الشعري في اللسان العربي؛ بيد أنّه يعتبر من أكثر المصطلحات المستعصية على الضبط والتحديد؛ فمن الصعوبة العثور على تعريف دقيق يحيط بجوهر الإيقاع وكنهه، وبالتالي يقف عند حدود ملامحه، وذلك منذ عهد اليونان الذين كانوا أول من اجتهد في تحديده لايزال مفهوم الإيقاع محل نزاع ونقاش بين الدارسين القدامى والمحدثين.

الإيقاع لغة:

ورد تعريف الإيقاع في لسان العرب : (مأخوذ من الجذر الثلاثي (و، ق ، ع) وقع على الشيء، و منه يقع وقعا ووقوعا ، سقط : ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره، ووقعت من كذا و عن كذا وقعا ، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط هذا قول أهل اللغة : و أوقع به الدّهر : سطا، و هو منه، و الوقعة : الداهية و الوقعة : النازلة من صروف الدهر ، و الواقعة اسم من أسماء القيامة و قوله تعالى :﴿لَيۡسَ لِوَقۡعَتِهَا كَاذِبَةٌ ۝٢﴾ **الواقعة: ٢)**[1].

وكذلك ورد الإيقاع في قاموس المحيط (إيقاع ألحان الغناء و هو أن يوّقع الألحان

[1]) ابن منظور : لسان العرب مادة (و. ق .ع) ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط3، 2004 ، ص260.

و يبّينها)[1]

وجاء في معجم الوسيط (الإيقاع اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء)[2].

فالمتصفّح للمعاجم العربّية يلاحظ تعاملها مع هذه اللفظة؛ حيث نجدها تستخدم الإيقاع مصدرا للفعل أوقع بمعنى بيّن وأوضح، فكلّ المفاهيم والتحديدات ركزت على علاقة الإيقاع بالطّرب و الغناء و اللحن.

فالإيقاع هو تلك الموسيقى الناتجة عن اتحاد الأصوات الموجودة في الألحان و الأغاني.

الإيقاع اصطلاحا:

الإيقاع عند الدارسين القدامى:

إن الاهتمام بعنصر الإيقاع في الثقافة العربية كان منذ فجرها؛ فقد اهتمّ به العرب و أولوه عناية كبيرة، كما كان اهتمامهم منصبّا على الشعر و الغناء، فالنظام الإيقاعي هو الذي يرسم معالم الصورة التي يتغنى بها الخطاب الشعري، فإذا خلا ذلك الخطاب من الإيقاع (ذهب ماؤه و سقط موضع التعجب) [1].

---

[1]) الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، مادة (و.ق.ع)، دار الجبل (د. ب)، (د. ط)، (د. ت)، ج3، ص 1772.

[2]) مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مادة (و.ق.ع)، المكتبة العلمية، (د. ب)، ط3 ، (د. ت)، ج2، ص1093.

وهذا الاهتمام بعنصر الإيقاع الشعري و الإلحاح على حتمية الاقتران بينهما في الذوق العربي، قد تجاوز الإيقاع في بعده الزمني حدود الشعر حيث قال الجاحظ :(كانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون و الكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها)[2].

و لعلّ أول ناقد عربي استعمل مصطلح الإيقاع هو "ابن طباطبا العلوي" في كتابه عيار الشعر لمّا قال :(و للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه و معقولة من الكدر، تّم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن و صواب المعنى و حسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه) [3].

أي لكي يتوفر الإيقاع في الشعر لاّبد من أن يكون موزونا و يتوفر على ما يلي : حسن التركيب – صحة الوزن و المعنى و صوابه – عذوبة اللفظ ، وهذا يقودنا إلى إيقاع الأصوات وإيقاع المعنى، فالأول يتكوّن من الوزن وعذوبة اللفظ الذي يراعي انسجام التفاعيل

---

[1]) أبو عثمان عمرو بن الجاحظ : الحيوان، تحقيق : عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط3، 1969 ، ص 85.

[2]) المصدر نفسه، ص85.

[3]) ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط2، (د.ت)، ص 412.

وتجاوبها فالحروف و حسن الأخذ بها، ومراعاة اتساق أصوات الكلمات و الحروف فيما بينها .

أما الثاني فيتكون من وزن المعنى و صوابه ، ويؤلف بين الإيقاعين حسن التركيب و اعتدال الأجزاء، و في الاختلاف بين المسموع الذي هو الأصوات و بين المعقول الذي هو المبنى، وفي الاتفاق و الائتلاف تصير الصلة بين الصوت و المعنى صلة وطيدة ووثيقة مثلما هي بين السمع و البصر يقول عبد العزيز الجرجاني: (الكلام أصوات محلها من الإسماع محل النواظر من الإبصار)[1]، بمعنى انسجام الصورة مع الصوت هو الذي يحدث في النفس اهتزازا و شعورا بالمتعة .

و يأتي ذكر الإيقاع عند السجلماسي (الشعر هو الكلام المخيّل المؤلف من أقوال موزونة

و متساوية، وعند العرب مقفاة ، و معنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي و معنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإنّ عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخر و معنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كلّ قول منها واحد)[2].

---

[1]) عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتبني و خصومه، تحقيق : محمد أبو الفضل و على البخاري، (د.ب)، ط2، (د. ت)، ص 412.

[2]) السجلماسي أبو محمد القاسم : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، (د . ط)، 1980 ، ص 257.

و يحذو حازم القرطاجني حذو السجلماسي، و يربط بين الإيقاع و التخيل حيث ركّز عليه في قوله: (إنّ الشعر يتألف من التخاييل الضرورية، و هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ و تخاييل مستحبة و أكيدة، وهي تخاييل اللفظ في نفسه و تخاييل الأسلوب و تخاييل الأوزان و النظم)[1]. فالشعر عنده كلام مخيل موزون .

أما أبو هلال العسكري فيرى (وممّا يفضل به الشعر إن الألحان التي هي أهنأ اللّذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كلّ منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورتها الشريفة)[2].

هنا ربط واضح لفّن الشعر بالموسيقى، إذن مدار الإيقاع في الجمالية عند العسكري

و المرزوقي يتصل بنبض الحركات و السكنات و وقعها في النفس .

أما صفي الدين البغدادي فيذهب لتعريف الإيقاع (إنّه مجموعة نقرات يتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب و أوضاع مخصوصة بأدوار متساوية، يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم)[3].

---

[1]) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د . ط) ،1966، ص 89.

[2]) أبو هلال العسكري : الصناعتين تحقيق : محمد أمين الحانجي، مطبعة محمود بك، 1320هـ، ط1، ص 103.

[3]) خليل أده اليسوعي: الإيقاع في الشعر العربي، مجلة المشرق، العدد 20، أفريل 1900، ص90.

إن نقادنا القدامى تفطنوا لمصطلح الإيقاع ، فربطوا الحديث عنه بالحديث عن العروض و القوافي، و من ثمّ تعريف الشعر بهما .

(و الواقع أن الإيقاع أوسع من العروض و مشتمل عليه؛ فالعروض ليس إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع)[1].

كما ظهر مصطلح الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين مع بداية القرن الثالث الهجري لماّ اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية خاصة كتب أرسطو، فنال كتاب الخطابة قسطا وافرا من العناية، و من ثم انتشر المصطلح بين شراح الفلسفة اليونانية (و الإيقاع في كتب الخطابة اليونانية بمعنى تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى و الموقف الذي يتحدث فيه) [2].

فعن علاقة اللحن بالوزن يقول الفارابي(ت393ه) : (فبعض الأمم يجعلون النغم التي يلحنون بها الشعر أجزاء للشعر، كبعض حروفه ، حتى أن وجد القول دون اللحن بطل وزنه، كما لو نقص منه حرف من حروفه بطل وزنه، و بعضهم لا يجعل النغم كبعض حروف

[1]) محمد ولد عبدي : السياق و الأنساق في الثقافة الموريتانية، دار نينوى، دمشق، (د. ط)، 2009، ص 193.

[2]) أبو الوليد ابن رشد: تلخيص الخطابة، تحقيق : سليم سالم، عين شمس(د. ب)، ط1، (د . ت)، ص592.

القول، بحروفه وحدها و ذلك مثل أشعار العرب، و هذه إذا لحنت ، فربّما خالف إيقاع اللحن إيقاع القول) [1].

و نجد ابن سينا يقول (الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق إن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيا، وأن اتفق إن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا) [2].

لقد ميزّ كلّ من الفارابي و ابن سينا بين الإيقاع الموسيقي و الإيقاع الشعري على أن الشعر مادته الحروف و الكلمات وإن الموسيقى مادتها الأنغام، كما تبين لنا إن العنصر الزمني هو حلقة الربط بين الإيقاعين.

و هذا النّصان _ فيما يبدو _ من أولى النصوص التي أطلق فيها العرب مصطلح الإيقاع.

وهؤلاء الفلاسفة وجدناهم متأثرين بالمنطق اليوناني الذي يعتبر المحاكاة أو التخييل ركنا أساسيا يقوم عليهما الشعر، فهذا الفارابي قد ربط الوزن بالمحاكاة وجعلهما عنصرين

---

[1]) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تحقيق : محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (د. ب) ، (د. ط)، 1971، ص172.

[2]) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفا، تحقيق : عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د. ط)، 1953، ص 75.

أساسين، فيقول: (إن الشعر يعتمد على عنصرين جوهريين هما : المحاكاة و الوزن ، أما الوزن فهو ضروري لكي يتميز الشعر من القول الشعري)[1].

ويقول: والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول الشعري متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، و ليس يبالون كانت مؤلّفة ممّا يحاكي الشيء أو لا،

و القول إذا كان مؤلفا ممّا يحاكي الشيء و لم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدّ شعرا و لكن يقال هو قول شعري، فإذا وزّن مع ذلك و قسّم أجزاء صار شعرا)[2].

لذلك حاول العرب نقادا و فلاسفة، منذ وقت مبكر التمييز بين الإيقاع الشعري و الإيقاع الموسيقي ، بمصطلحات خصوا بها إيقاع الشعر مثل البحر الوزن و النظم على الرغم مما فيها من بعد موسيقي أو غنائي .

ويمكن القول أنهم انقسموا إلى فئتين فئة اعتبرت الإيقاع (الوزن و القافية) هو العنصر الأول في مفهوم الشعر، و الفئة الثانية اعتبرت الإيقاع عنصرا من عناصر الشعر لكنّه ليس بأهمية عنصر التخييل، وهي فئة متأثرة بجهود الفلاسفة المسلمين كحازم القرطاجني

[1]) الفارابي أبو نصر محمد: جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في شعر لابن رشد، تحقيق : محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (د .ب)، (د .ط) ،1971 ، ص 172.
[2]) المصدر نفسه، ص 172.

و السجلماسي ، وقد اعتمدت هذه الفئة الأساس النظري الفلسفي الذي يربط الشعر بالتخييل؛ فيكون بذلك هو جوهر الشعر ثم يأتي الوزن باعتباره نظاما صوتيا .

بصفة عامة وردت كلمة الإيقاع في الثقافة العربية للدلالة على مكّون من مكونات الموسيقى، فظلّ الإيقاع الشعري لصيقا بالإيقاع الموسيقي، و قابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر واستعمل العرب كلمة الوزن لتعني الإيقاع و نسبوه للشعر بشكل خاص ، وقصدوا به الانتظار في الحركة والزمن أي الانتظام النغمي الموسيقي في الشعر، حتى غلب على أذهان الكثيرين إنهما مترادفان ، لكن الواقع يفسر تلك العلاقة الحميمة بينهما، و هي علاقة الأصل بالفرع، و الكّل بالجزء لاشتراكهما في كثير من الميادين : طبيعتهما المتعلقة بالزمن، تعاملهما مع الزمن بنيتهما، نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند السامع و تلاقي مجاليهما في الغناء . فظلّ الشعر إذن مجال القول الإيقاعي، و ظلّ الإيقاع وزنيا حتى أصبح البحر منه بحر التفّرد القولي ، فعل غوص في المعاني عند بعض الشعراء كعبيد بن الأبرص حين قال :[1]

سل الشعراء هل سبحوا كسبحي بحور الشعر أو غاصوا مغاصي.

[1]) عبيد الأبرص : الديوان _ شرح : أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص73.

و قال عنه الفارابي : (نقلة منتظمة على النّغم ذوات الفواصل، و الفاصلة هي توّقف يّوجه امتداد الصوت)[1].

الإيقاع عند الدارسين المحدثين:

أمّا من الناحية الاصطلاحية، و من وجهة نظر حديثة (فهو مشتقّ من اليونانية (RHUTHMOS) بمعنى الجريان والتّدفق، و تطور فيما بعد ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية المعبّرة عن المسافة الجمالية)[2].

وفي معجم اللسانيات هو(الرّجوع المنتظم في السلسلة الكلامية للإحساسات السمعية المتشابهة التي توّلدها العناصر النّغمية المتنوّعة) [3].

و ورد تعريف الإيقاع في القاموس الفرنسي " la ptit Larousse" بأنه: (وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو اختلاف في الزمن بين القوة و الشدة)[4].

---

[1]) الفارابي أبو نصر محمد: الموسيقى الكبير، تحقيق : غطاس عبد المالك، دار الكتاب العربي، (د. ب)، (د . ط)، 1967، ص1085.

[2]) Paul robert dictionnaire de langue française (tome 7) société du nouveau littré – paris 1975 p 213

[3]) Jean dubois dictionnaire de linguistique . 1989 . p 424

[4]) عبد الرحمن تبرماسيين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، القاهرة ، 2003 ، ص 90 . نقلا عن : le petit La rousse،p880

أما الموسوعة العالمية فإنها تعرف الإيقاع تعريفا إجماليا فتقول : (إنه كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها ، من هنا نستطيع تكوين صنفين على الأقل مما يلي :

البنية structure، الزمنية périodicité ، الحركة movement والمعمول به هو البنية و الزمنية)[1].

ويعتبره بعض الدارسين (تتابع منتظم لمجموعة من العناصر، وفي الفنون يتكوّن الإيقاع من حركات الرقص و أصوات الموسيقى أو ألفاظ الشعر)[2].

فمن هذا التّعريف نجد أنّ الإيقاع نوعان هما : إيقاع تجريدي هو تتابع منتظم للنّسق مثل الزّخرفة الهندسية والعمارة ، و هو إيقاع خال من المشاعر، والثّاني إيقاع عقلي أو عاطفي كما هو الحال في الشّعر، وهذا ما يؤكده كلّ من رونيه و أوسطن في كلامهما (هناك إيقاع للطّبيعة وأخر للعمل، و إيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للموسيقى وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية) [3].

---

[1]) عبد الرحمن تبرماسيين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، المرجع السابق، ص90، نقلا عن encyclopédie universalise،p880

[2]) علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية ، مصر، (د. ط)، 1994، ص 18.

[3]) رنيه ويلك و آوستن وارن : نظرية الأدب ، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ،(د . ط) ،1987 ، ص170.

ووجدناه عند عزّ الدين إسماعيل يشمل جميع الفنون فهو :(خاصية أساسية مشتركة في كلّ الفنون) [1].

فالمقصود به عامّة (هو التّواتر المتتابع بين حالتي الصّوت و الصّمت ، أو النّور و الظّلام، أو الحركة و السّكون ، أو القّوة و الضعف ، أو الضّغط و اللين ، أو القصر و الطول ، أو الإسراع و الإبطاء ، أو التّوتر و الاسترخاء ...فهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء الآخر و بين الجزء و الأجزاء الأخرى للأثر الفنّي أو الأدبي ، و يكون ذلك في قالب متحرّك و منتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني) [2]، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفنّ بل هو ظاهرة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة أو المتآلفة المنسجمة كما عرفها في تكوينه العضوي.

فمن خلال هذه التّعريفات كلّها نجد أنّ الإيقاع يقوم على أساس الحركة و الزّمن وفقا لنسّق مطرد يخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة هي : التّناسب و الانتظام و التكرار .

[1]) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، مصر، (د. ط)، 1974، ص 117.

[2]) مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان ، بيروت ، (د . ط) ،1974 ، ص481.

فالإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى و الشّعر، و لا شك أن الشّعر في حقيقته ضرب من الموسيقى (و الإيقاع في الشّعر خاصية جوهرية فيه و ليس مفروضا عليه من الخارج)[1].

فإذا كان الشّعر هو أحد الفنون القولية مادته الأصوات اللّغوية و أقدم تعريف له يقول :(الشّعر عبارة عن كلام موزون مقفى) [2]. فإنّ أول ما يتشكّل في عملية الابتداع الشّعري هو الإيقاع الذي يتمخّض عنه الوزن (فالشّعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام و التّوافق في القصيدة، و يأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام)[3]. فالعلاقة وثيقة بينهما إلى حدّ لا يمكن الفصل بينهما و ربّما هذا يقودنا إلى التّفريق بينهما فيقصد بالإيقاع (وحدة النغمة التّي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت الشعري أي توالي الحركات و السكنات على نحو منتظم في فقرتين أو

[1]) سيد البحراوي : الإيقاع في شعر السياب ، مكتبة شرقيات ، القاهرة ، (د.ب)، (د . ط) , (د . ت)، ص 8.

[2]) السكاكي : مفتاح العلوم، تحقيق :عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط 1، 1982، ص175.

[3]) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، تر : محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1 ، 1986، ص86.

أكثر من فقر الكلام ، أو في أبيات القصيدة)[1]، (والإيقاع الشّعري هو حركة متنامية منتظمة).[2]

كما هو :(تنظيم الأصوات اللّغة بحيث تكرر في نمط زمنّي محدّد)[3].

و من هنا يمكننا القول أنه لا يوجد شعر دون إيقاع فهو الركيزة التي يبنى عليها و القاعدة التي يستند إليها.

ومع اتساع الحركة المعرفية و تشعّب مجالات العمل النّقدي ، برز مجموعة من الباحثين و النقاد العرب ممّن ابدوا اهتمامهم بقضية الإيقاع ، فأرادوا الفصل في إعطاء هذا المصطلح تعريفا دقيقا و شاملا حتّى يتسنّى لهم دراسة ما ينطوي تحته مستعينين أحيانا بآراء المستشرقين من المهتمين بالشعر العربي (لمّا بدا المستشرقون يبحثون في الشعر العربي، عدّوه من الشعر الكمّي و حلّلوا الأبيات إلى مقاطع بدلا من تحليلها إلى تفاعيل كما صنع القدماء من العلماء العرب)[4].

---

[1]) عبد الفتاح صالح :عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، (د .ط)، 1985، ص 47.

[2]) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية ، دار الكتب المصرية، (د. ب)، ط3 ، 1998 ، ص53.

[3]) ت.س. إليوت : الشعر والشعراء، تر : محمد جديد ، دار كنعان، دمشق ، ط 1، 1991، ص 42.

[4]) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي، المكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1965، ص 148.

فانطلقت العديد من المحاولات المتتالية؛ حيث أثمرت فيما بعد عددا من الدراسات المتخصصة و القّيمة من أهمها دراسة محمد مندور في مؤلفه (في الميزان الجديد) و دراسة إبراهيم أنيس في (موسيقى الشعر العربي) و دراسة محمد النويهي في (قضية الشعر الجديد) و دراسة شكري عياد في (موسيقى الشعر العربي) و دراسة كمال أبو ديب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) و علي يونس (النّقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد) و سيد البحراوي (العروض و إيقاع الشعر العربي) .

كانت المحاولات الأولى لمحمد مندور الذي سعى لفم أبعاد الإيقاع فجعله أحد الأساسين الذي يقوم عليها الفنّ الأدبي إلى جانب الكمّ في قوله: (كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمانا ما، و كل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها منقسما إلى تلك الوحدات ، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع و هكذا)[1]. كما عرّف الإيقاع قائلا: (هو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاثة السابقة و كررت عملك هكذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات)[2].

[1]) محمد مندور: في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، (د. ت) ، (د. ط)، ص 233.
[2]) المرجع نفسه، ص234

يعتبر مندور من المتردّدين في قبول الرأي القائل أن الأساس الكمّي هو الأساس الوحيد الذي تتكئ عليه البنية العروضية للشعر العربي إلى أن يخلص في دراسته إن (الشعر العربي يجمع بين الكمّ و الارتكاز و ربما كان هذا سبب تعقد أوزانه) [1].

لم يعط إبراهيم أنيس أهمية بالغة لمفهوم الإيقاع فهو يراه في إنشاد الشعر ليس إلا زيادة في ضغط المقطع المنبور من كلمات السّطر[2] وهو يتفق مع مندور في أنّ الأساس الكمي ليس هو العامل الوحيد الذي يمد الشعر العربي بموسيقاه التي تمّيزه عن النثر ...

و على الرّغم من جزمه بعدم ثبات النبر كنظام صوتي و بعد فاعليته، إلا أنّ هناك من الباحثين من يرى النبر أساسا صالحا لنظام إيقاعي جديد في الشعر العربي أكثر تحرّرا من النّظام (الكمّي) كمحمد النويهي الذي درس النبر ، ووجد فيه أملا حقيقيا في أن يغير إيقاع الشعر العربي تغييرا جذريا .

كان موقف شكري عياد موقفا وسطا بين إبراهيم أنيس والنويهي إذا يرى (إنّ الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم و النبر مهما اختلفت وظيفة كل منهما) [3].

---

[1]) محمد مندور : في الميزان الجديد ، مرجع سابق، ص240.

[2]) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 164.

[3]) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار الكتب المصرية ، ط 3 ، 1998، ص 55.

ومن الذين رفضوا رفضا قاطعا إسناد أي دور إلى الكمية المقطعيّة في تشكيل البنية العروضية في الشعر العربي، كمال أبو ديب الذي تمتاز دراسته عن غيرها من الدراسات ففي وصفه للإيقاع يقول: (هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلّقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معيّنة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة)[1].

كما درس سيد البحراوي في مؤلّفه " العروض و إيقاع الشعر العربي " قائلا : (الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، ومعنى ذلك إن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللّغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدّد)[2].

ومن خلال تتبعنا للإيقاع لدى العرب يمكننا أن نخلص إلى القول إن القدامى قد خلطوا بين الوزن و الموسيقى من ناحية و أكدوا إثبات النظام الموسيقي في صورته التّي استخلصها الخليل من ناحية أخرى ، وبالتالي ابتعدت كلمة الإيقاع و تردّدت كلمات الوزن و القافية فهيمن عندهم مفهوم الوزن على مفهوم الإيقاع ربما الخطأ الذي وقع فيه هؤلاء هو عدم إدراكهم لاتساع ظاهرة الإيقاع و خصيصته .

---

[1]) كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، (د. ط)، 1981 ، ص230.

[2]) سيد البحراوي : العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ب)، (.د ط)، 1993، ص112.

أمّا المحدثون فقد اتخذوا من عيوب علم العروض و قصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية عيوبا للنظام الموسيقي للشعر القديم ، و وفق هذا المنظوم و من خلال ماسبق ذكره نستخلص أن الإيقاع شغل العديد من المفكرين و النقاد العرب و الغرب ، حيث نال مفهوما كبيرا وواسعا ، سواء من الناحية اللغوية أو من الناحية الاصطلاحية ، فهو نظام يسود القصيدة بما فيها من حركات ، كما يقوم بالسيطرة عليها ويربطها و يسلسلها لتعطينا لحنا موسيقيا يؤثر في قلوبنا ويجعلنا نشعر براحة بعد سماعه .

الفصل الأول

الفصل الأول : إيقاع الأصوات و المقاطع الصوتية .

المبحث الأول : إيقاع الأصوات.

استحوذت قضية العلاقة بين الأصوات و دلالتها على اهتمام المفكرين واللغويين منذ القديم و لا تزال حتى عصرنا الحالي، و ذلك لوجود صلة بين الصوت و المعنى فقد يكون لتكرار الصوت و الكلمة دلالة معينة و هذا التكرار يشكل لنا موسيقى و هو ما يمثل لنا الإيقاع داخل القصيدة، و هذا ما تطرقنا إليه في هذا الفصل المتمثل في إيقاع الأصوات و إيقاع المقاطع الصوتية.

1 – تعريف الصوت :

لغة : لقد ورد تعريف الصوت في عدد من المعاجم العربية منها:

ما جاء في لسان العرب (لابن منظور (630 هـ _711هـ) الصوت هو الجرس معرف مذكر، و الجمع أصوات، وقد صات يصوت تصويتا، فهو مصوت ذلك إذا صوت الإنسان فدعاه، ويقال صات يصوت صوتا فهو صائت، ومعناه الصوت صوت الإنسان وغير صائح... كان العباس رجلا صيتا أي شديد الصوت عالية، و أصات القوس : جعلها تصوت، وكل ضرب من الغناء صوت)[1].

[1]) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت (لبنان) ،1968 ، ج2 ، ص57.

ركز ابن منظور في تعريف "الصوت" على اشتقاق المادة " ص. و . ت" مع بيان دلالة هذه الألفاظ المشتقة، وجعلها كلها تدخل في باب نداء لفظ صائت فهي صائح، و تستعمل للدلالة على الصوت الشديد العالي .

معجم الوسيط : ورد تعريف الصوت في معجم الوسيط كما يلي: (الصوت غني الصوت، و رأي تبديه الكتابة أو المشافهة في موضوع يقرر أو شخص ينتخب (ج) أصوات) [1].

ذكر معجم الوسيط في تعريفه للصوت الجانب الفيزيائي له عندما ذكر مصطلحات من صميم الدراسة الصوتية، كما تطرق بعد ذلك للحديث عن بعض المعاني الفرعية المتمثلة في اللحن، وإبداء الرأي متمثلة في الانتخابات.

ابن سنان الخفاجي : (423هـ_466هـ) وقد عرفه في كتابه " سر الفصاحة " بما يلي:

(الصوت مصدر صات الشيء يصوت صوتا في الصائت، و الصوت تقوية فهو مصوت و هو عام لا يختص، يقال : صوت الإنسان، وصوت الحمار وفي كتابه الكريم ﴿إِنَّ أَنكَرَ ٱلْأَصْوَٰتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ ﴿١٩﴾﴾). [2]

[1]) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مرجع سابق، ص 527.

[2]) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، ط1، 1982، ص 15.

اكتفى ابن سنان الخفاجي بذكر التعريف اللغوي، كما أنه لم يقصر الصوت على الإنسان فقط بل تجاوز ذلك إلى أصوات الحيوانات.

اصطلاحا :

الصوت ظاهرة طبيعية تحيط بنا، نحس بها في كل لحظة، وهي جزء أساسي من حياتنا، لا نستطيع أن نتصور ما تكون عليه الحياة من دون صوت، وينشأ الصوت على اهتزاز جسم ما، على أن تلك الاهتزازات لا تدرك بالعين في بعض الحالات، ولاسيما إن كان الاهتزاز سريعا و دقيقا[1].

عرف ابن جني في كتابه : "سر صناعة الإعراب" قائلا: (الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا، حتى يعوض له الحلق و الفم و الشفتين، مقاطع تثنيه من امتداده و استطالته فسمي المقطع ، بينما عرض له حرفا) [2] .

و هو المعني بملامح الصوت اللغوي دون سواه بدليل تحديد مقاطع الصوت التي تثنيه على امتداده واستطالته، تتناولها بالبحث في موضعه ويسمى المقطع عند إنشائه حرفا؛ فالصوت هنا يخص صوت الإنسان الحي.

---

[1]) مسعود بودوخة: محاضرات في الصوتيات، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، (د. ب)، ط1،(د. ت)، ص 27.

[2]) ابن جني : سر صناعة الأعراب، تحقيق حسن الهنداوي، دار القلم ، دمشق، سوريا، ط 1، 1985، ج1، ص 6.

عرفه ابن سينا في رسالته "أسباب حدوث الحرف": (الصوت تموج الهواء ودفعه بقوة وسرعة من أي سبب كان)[1].

فعبارة تموج الهواء، تلقي الضوء على طبيعة الصوت، وتشير إلى أن الصوت هو حركة لجزيئات الهواء التي تندفع بقوة تأثير العامل الذي يحدث بالموجة الهوائية.

وعرف روبن الصوت على أنّه : (اضطراب مادي في الهواء يتمثل في قوة أو ضعف سريعين للضغط المتحرك من المصدر في اتجاه الخارج، ثم في ضعف تدريجي ينتهي إلى نقطة الزوال النهائي)[2].

فالصوت هو ككل ينشأ من ذبذبات مصدرها الحنجرة فتحدث تلك الاهتزازات، ويحدث سماعنا للصوت، إذا اهتزت طبلة الأذن استجابة للاهتزاز لجزيئات الهواء الملامسة لها وهذه الجزيئات تهتز بتأثير الجسم الأصلي المتذبذب؛ فالصوت إذن هو عبارة عن ذبذبات ناتجة عن قوة تنتقل عبر الهواء[3].

2 – أنواع الصوت وصفاته :

ينقسم الصوت إلى قسمين رئيسيين:

---

[1]) ابن سينا : أسباب حدوث الحروف ، مطبعة المؤيد ، القاهرة ، (مصر)، 1932، ص 6.

[2]) خليل إبراهيم بن العطية: في البحث الصوتي عند العرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد ، (د .ط)، (د .ت)، ص6.

[3])المرجع نفسه، ص6 .

- أصوات اللين وهي الحركات، وتعرف بالصوائت، وقد سماها الخليل و الأزهري بالحرف الجوف، وأطلق عليها الخليل اسم الحروف الهوائية؛ وذلك لأنها تخرج من الهواء دون أن تقع في مدارج اللسان أو الحلق أو اللهاة ، أما ابن جني فقد سماها المصوتة.
- الأصوات الساكنة، وهي الحروف وتعرف بالصوامت[1].

3 – الصوائت و دلالتها :

عرف علماؤنا العرب الصوائت منذ القديم؛ حيث يعد الخليل بن أحمد الفراهيدي أول من درس الأصوات العربية وأشار إليها و إلى تقسيمها، في قوله : (في العربية تسعة وعشرون حرفا منها خمسة وعشرون حرفا صحيحا لها انحياز ومدارج، و أربعة أحرف جوف هوائية هي الواو و الياء و الألف اللينة و الهمزة) .[2]

وقد سماها الأزهري (بالحروف الجوف، وعلّل سبب تسمية الخليل لها بالهوائية و تسميته لها بالحروف الجوف لأنها تخرج من الهواء و الجوف)[3]. أما ابن جني فقد اعتبر الحركات أبعاض حروف المد واللين و هي الألف و الياء و الواو فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاثة فهي الكسرة والفتحة و الضمة؛ فالفتحة بعض

---

[1]) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السمرائي، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الحرمين للطباعة ،القاهرة ،(د. ط)، 1967، ص 249.

[2]) ابن جني: سر صناعة الإعراب، مصدر سابق، ص 18.

[3]) المصدر نفسه، ص17.

الألف و الكسرة بعض الياء و الضمة بعض الواو، كما وافق من سبقه من العلماء بتسمية الفتحة بالألف المغيرة و الكسرة بالياء المغيرة، والضمة بالواو الصغيرة، وعلّل ذلك بقوله: (ألا نرى أن الألف و الياء و الواو اللواتي هن حروف توأم كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال أطول و أتم منهن في بعض)[1].

وساق "ابن جني" أدلة كثيرة تبرهن على صحة رأيه، كما فرق بين نطق هذه الحروف، و مواقعها من الحلق و اللسان و الشفتين بما يتناسب و تفريق علماء الأصوات المحدثين؛ حيث يقول : (و الحروف التي اتسعت مخارجها الثلاثة الألف ثم الياء ثم الواو، و أوسعها و ألينها الألف، إلا أن الصوت الذي يجري في الألف مخالف للصوت الذي يجرى في الياء و الواو)[2].

وقد علّل ذلك بأنّ الفم و الحلق لهما ثلاثة أحوال مختلفة؛ حيث يكونان منفتحين مع الألف و الواو، وأما الياء فتكتفي فيها الأضراس جنبات اللسان، وتكون الشفتان في حالة ضم مع وجود بعضالانفراج ليخرج فيه الصوت مع النفس فكلما اختلف شكل الفم والحلق و الشفتين مع هذه الأحرف الثلاثة، اختلف الصدى المنبعث من المصدر، وذلك قولك في الألف (ا) ، وفي الياء (أي) وفي الواو (او)، ولا يستطيع

[1]) ابن جني: سرّ صناعة الإعراب، مرجع سابق، ص 8 .
[2]) المصدر نفسه، ص 8.

أحد أن ينكر مدى سلامة الطبع و السليقة التي تمتع بها " ابن الجني " من خلال وصفه للصوائت [1].

وعليه يمكن تحديد الصوائت العربية كما يلي :

الكسرة : صائت أمامي ضيق منفرج قصير.

الياء : صائت أمامي ضيق منفرج طويل.

الفتحة : صائت أمامي متسع محايد قصير.

الألف : صائت أمامي متسع محايد طويل.

الضمة : صائت خلفي ضيق مضموم قصير.

الواو : صائت خلفي ضيق مضموم طويل.

4- خصائص الصوائت:

تتميز الصوائت عن الصوامت ببعض المميزات التي تجعلها من الصعوبة بمكان على متعلم اللغات الأجنبية أن يجيد نطقها وهي[2]:

[1]) ابن جني: سرّ صناعة الإعراب، المصدر السابق، ص 8.

[2]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 69.

1 – الوضوح التام عند النطق؛ بحيث تسمع بكامل صفاتها خلافا للأصوات الصامتة التي تبدو خافتة، وقد تثقل على السمع [1].

2 – شيوع الصوائت في اللغات المختلفة، الأمر الذي يؤدي إلى تغيير نطقها أو الخطأ فيه.[2]

لا تكاد تشترك لغة من اللغات مع أخرى في كيفية النطق بأصوات اللين، بل أن لهجات اللغة الواحدة لتختلف فيها اختلافا يميز كل لهجة من هذه اللهجات[3].

3 – تمتاز الصوائت بأنها مجهورة، تتحرك الأوتار الصوتية عند النطق بها، أما الصوامت فمنها ما يحرك ومنها ما لا يحرك [4].

4 – تتردد الصوائت في الكلام بنسبة كبيرة، الأمر الذي يؤدي إلى بروز خطأ واضح فيها[5].

5– الأصوات الصامتة و دلالتها :

تعد دراسة الأصوات من أكثر الدراسات اهتماما و اكتمالا عند العرب القدماء، رغم تأخر ظهور المؤلفات في هذا العلم إلى القرن 4 هـ، و لا يعني هذا التأخر إهمالا

---

[1]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، المرجع السابق، ص77.

[2]) المرجع نفسه، ص 88.

[3]) المرجع نفسه، ص 69

[4]) المرجع نفسه، ص 77.

[5]) المرجع نفسه، ص 30.

لهذا العلم بل من المرجح أنه كان محفوظا في صدور العلماء منذ عهد النبي _صلى الله عليه وسلم _ ذلك بفضل علم التجويد الذي عني بأصوات القرءان الكريم وإجادة نطقه و إحكام أصواته مفردة و مركبة[1].

و قد انصبت الدراسات الصوتية عند العرب القدماء على الصوائت من حيث مخارجها و صفاتها العامة والخاصة، دون الإشارة إلى دلالات تلك الأصوات من حيث استحسانهم للشعر و استكراههم إياه، ولا أدل على ذلك من استكراه الجاحظ من قول الشاعر :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر.

حيث وجد فيه صعوبة في النطق بسبب تنافر الأصوات؛ وبالتالي فإن من الصعب على الإنسان أن ينشده ثلاث مرات متتالية دون أن يتتعتع.[2]

و للدراسة الصوتية دور كبير في إبراز الوظيفة الصوتية المتمثلة في التميز بين الوحدات الصوتية، التي يترتب على تغييرها في النظام تغير في الدلالة حيث تهتم الدراسة الصوتية بالوحدات الصوتية من حيث كونها صوامت أو صوائت كما تهتم

---

[1]) محمد حسن با كلا: مساهمة اللغويين المسلمين الأوائل في الدراسات الصوتية، بحيث لم ينشر، كوالا لمبور، ماليزيا، (د. ط)، 1996، ص19.

[2]) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان و التبين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجبل و دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، (د. ط)، (د. ت)، ص 65.

بتحليل الملامح الصوتية؛ كتكرار الصوت بعينه والنظر إليه من حيث كونه ساكنا أو متحركا، وبالنظر إلى صفاته من حيث الجهر و الهمس وغير ذلك من صفات .[1]

حيث يتطلب التحليل الصوتي معرفة الخصائص الصوتية في اللغة العادية، و من ثم رصد الظواهر الخارجية عن النمط و البحث في دلالتها، فيما يفيد دراسة الأسلوب.[2]

6- مخارج الصوامت :

الصوامت أو السواكن هي أصوات اللغة العربية كاملة ما عدا الصوائت و هي الألف و الواو و الياء ، و بذلك يكون عدد الصوامت خمسة و عشرين صوتا، وعند أغلب العلماء ستة وعشرون بالإضافة إلى الألف[3].

أما مخارج الأصوات فهي ستة عشر مخرجا على النحو التالي :

---

[1]) محمد عزام: التحليل الألسني للأدب، دراسات نقدية عربية منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، (د. ط)، 1994، ص 132.

[2]) عبده الراجحي: الأسلوبية: علم اللغة و النقد الأدبي، مجلة فصول- مناهج النقد الأدبي المعاصر-، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981، ص 119.

[3]) محي الدين رمضان، في صوتيات العربية، مرجع سابق، ص88.

مخارج الصوامت.	**الحروف الخارجة منها.**
أقصى الحلق.	**وهو مخرج " الهمزة " ثم " الهاء " يعبر عن الغضب و المفاجأة وهي أصوات الحنجرة.**
وسط الحلق.	**وهو مخرج "العين " و "الحاء " الفرق بينهما الأول مجهور و الثاني مهموس.**
أدنى الحلق.	**و هو مخرج "الغين" و "الخاء" الفرق بينهما الأول مجهور و الثاني مهموس.**
أقصى اللسان.	**ويخرج منه "القاف".**
أسفل أقصى اللسان.	**و هو مخرج " الكاف ".**
وسط اللسان و الحنك الأعلى.	**ويخرج منه "الجيم " و " الشين " و "الياء" – الياء الصامتة و ليست الياء الصائتة– .**
حافة اللسان ومايلي من الأضراس.	**و هو مخرج "الضاد".**
حافة اللسان اللثوي المنحرف.	**و هو مخرج صوت " اللام ".**
طرف اللسان المنحرف.	**و هو مخرج "الراء".**
طرف اللسان الخيشومي.	**و هو مخرج " النون " المتحركة.**
بين طرف اللسان و أصول الثنايا العليا.	**وهو مخرج " الطاء "، " الدال "، "التاء " مخرج أسناني شديد.**
مخرج أسناني الصفير.	**و هو مخرج "الطاء ""الزاء " "السين ".**
مخرج أسناني شفوي.	**و هو مخرج "الفاء "**

المخرج الشفوي.	**و هو مخرج "الباء " "الميم" "الواو " الصامتة.**
المخرج الخيشومي الأنفي.	**وهو مخرج "النون " الخفيفة.**
بين طرف اللسان و أطراف الثنايا.	**وهو مخرج "الظاء" "الذال" "والتاء " مخرج أسناني[1].**

7- صفات الصوامت :

1. **الجهر والهمس:** وهما صفتان نقضيتان؛ فالجهر يحدث حين يقترب الوتران الصوتيان من بعض فتضيق فتحة المزمار ولكنها تسمح بمرور النفس خلالها، وهنا يهتز الوتران اهتزاز منتظم من خلال اندفاع الهواء، محدثا صوتا موسيقيا[2].

أما الهمس فهو عكس الجهر؛ حيث يمر الهواء دون اهتزاز الوتران، و بالتالي فلا نسمع لهما رنين حين النطق.[3]

و الصوامت المهجورة في العربية ثلاثة عشر صوتا كما دلت عليها التجارب الحديثة وهي : (الياء، الجيم، الدال، الراء، الزاي، الضاد، العين، الغين، اللام، الميم ، النون).

[1]) رمضان عبد التواب: مدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1985، ص56.
[2]) محي الدين رمضان: في الصوتيات العربية، مرجع سابق، ص 88 -82.
[3]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 61.

أما الصوامت المهموسة فهي اثنتا عشر صوتا وهي: (التاء، الثاء، الحاء ، الخاء ، السين ، الشين ، الصاد ، الطاء ، الفاء ، القاف ، الكاف الهاء) [1].

2.**الشدة و الرخاوة** : و يقصد بالشدة خروج الصوت فجأة في صورة انفجار للهواء عقب انحباسه عند المخرج؛ حيث يكون اعتراض الزفير عند المخرج اعتراضا تاما، و الأصوات الشديدة هي : (الياء، التاء ، الدال ، الطاء ، الضاد ، الكاف ، القاف)، أما الرخاوة فيقصد بها خروج الصوت مستمرا في صورة تسرب للهواء محتكا بالمخرج، بمعنى أن اعتراض المخرج للهواء الزفير يكون اعتراضا متوسطا .

و الأصوات الرخوة هي : (السين ، الزاي ، الصاد ، الشين ، الذال، الثاء ، الظاء ، الفاء، الهاء ، الحاء ، الخاء ، العين).

وهناك أصوات مائعة تخرج دون انفجار أو احتكاك وهي : (اللام ، النون ، الميم ، الراء)[2].

[1]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، المرجع السابق، ص62.

[2]) المرجع نفسه، ص 64.

3.**الإطباق والانفتاح:** هو إطباق اللسان على الحنك الأعلى عند نطق بعض الأصوات، وحصر الصوت بين اللسان و الحنك، و الأصوات المطبقة هي : (الصاد، الضاد، الطاء، الظاد)[1].

أما الانفتاح فهو عكس الإطباق، و يقصد به عدم رفع مؤخرة اللسان نحو الحنك الأقصى متأخر نحو الجدار الخلفي للحلق عند النطق بالصوت.[2]

4.**الاستعلاء و الاستفال** : إنّ معيار الاستعلاء هو نفس معيار الإطباق، و الاستفال هو نفس معيار الانفتاح، و إنما يفرق بينهما و ضع اللسان؛ حيث يكون في الإطباق متطابقا على الحنك الأعلى، أما في الاستعلاء فيرفع دون أن ينطبق و حروف الاستعلاء هي(الخاء ، الصاد ، الضاد ، الطاء ، الغين ، القاف) [3].

أما الاستفال فهو انخفاض أقصى اللسان عند النطق بالصوت إلى قاع الفم و له باقي الأصوات عدا أصوات الاستعلاء[4].

5.**التفخيم و الترقيق:** التفخيم هو تغليظ الصوت، وتنتج هذه الصفة عن صفتي الاستعلاء و الإطباق، فجميع أصوات الاستعلاء و أصوات الإطباق هي أصوات مفخمة

---

[1]) عبد العزيز الصيغ : المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 2000، ص132- 134.

[2]) كمال بشر: علم اللغة العام ، دار المعارف القاهرة، (د. ط) ، 1980، ص 132- 134.

[3]) المرجع نفسه، ص 126.

[4]) عبد العزيز الصيغ : المصطلح الصوتي في الدارسات العربية، مرجع سابق، ص 143.

وهي : (الطاء، الخاء، الصاد ، الضاد ، الظاء ، الغين ، القاف ، إضافة إلى صوت الواو في مواضع و صوت اللام في مواضع)[1].

أما الترقيق فهو ضد التفخيم، و يضم باقي الأصوات العربية ما عدا أصوات التفخيم[2].

6.**الاذلاق والإصمات:** الاذلاق يطلق على الأصوات التي تخرج من طرف اللسان، و من طرف الشفة و هي : (الباء ، الراء ، الفاء ، اللام ، الميم ، النون)[3].

أما الإصمات فهو ثقل نسبي في النطق بأصوات العربية (الأصوات المتبقية عدا أصوات الاذلاق) ومعروف في اللغة شيوع الأصوات المذلقة أكثر من شيوع الأصوات المصمتة، كما معروف أنه في العربية لا تنفرد كلمة رباعية أو خماسية بأصوات الإصمات ، بل يجب أن يكون فيها صوت من أصوات الاذلاق [4].

7.**الصفير:** وهو صوت يسمع عند النطق بثلاثة أصوات؛ حيث يضيق مجرى الهواء بصورة كبيرة عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيرا عاليا، و أصواته هي:

(الصاد ، السين ، الزاي)[5].

---

[1]) عبد العزيز الصيغ : المصطلح الصوتي في الدارسات العربية، المرجع السابق، ص158.
[2]) المرجع نفسه، ص158.
[3]) المرجع نفسه، ص 185.
[4]) المرجع نفسه، ص186.
[5]) المرجع نفسه، ص 186.

8.**التكرير:** و هو صوت يتكون نتيجة تكرار ضربات اللسان مع اللثة سريعا، و الصوت المكرر هو : (صوت الراء) [1].

9.**الاستطالة و التفشي:** و المقصود بذلك أن في (الضاد ، الشين) استطالة و انبساطا يقربان بهما مخارج غيرهما من الأصوات ، بحيث تصلهما بمخرج (الطاء ، الظاء) و بالتالي يجوز إدغامها فيها[2].

8- إيقاع الأصوات في القصيدة :

من الحروف التي تكررت بكثرة في القصيدة نجد :

1. **الراء:** رايتي – المترعة – قشور – رجلا – رجولة – الرخام – التواريخ – الصخور– عشرين – ضمير – أبراج – الأساطير – الأرض – تكريسا – الأربعة – رب – سيبارك – غفران – ذراعي – الكرش – سمسار – حارس – شراييني – البترول – الجريح – حفرت – بئر – دربي – جدران – عبر – خاصرتي – الرغام – العرب – الرعاع – المدارس – المراعي – الثائرين – الموقر – روايتي– برتقال – أرصفة – خرجت – للشرق – محارب – الحراب – فارغة – المرارة – حمراء – الجريمة – أراك.

[1]) كمال بشر، علم اللغة العام ، مرجع سابق، ص 129.

[2]) عبد العزيز صيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات اللغوية، مرجع سابق، ص 186.

2. **السين :** سقطت – كأسي – سائقا – تماسيح – الأساطير – تكريسا – سيبارك – سمسار – السحاب – حارس – الأسنان – الناس – المدارس – مجلس –أنسوه.

3. **الشين :** قشور – عشرين – شئت – شهوتك – شعبي – الكرش – شراييني – شعبي – للشعاع –أشّد – تشد .

4. **العين :** الأقنعة – المترعة – الزوبعة – عينيك – دموعك – الخادعة – عام – مطيعة – الوضيعة – الأربعة – شعبي – يبيعك – ذراعي – الشعاع – جعلوا – أفاعي – النخاع – عبر – الضياع – العرب – الرعاع – المراعي – المصانع – الدموع – الجياع – عشرين – صواعق.

5. **القاف :** سقطت – أقنعة – تبقى – قشور – سائقا – القبلية – الصقور – ممزقة – القادمين – فوق – القمح – الموقر – قرينتين – برتقال – قافلة – قاتلا – قتيلا – القديم – اللقاء – القدس .

6. **الطاء :** سقطت – الطويلة – الأساطير – المطيعة – تعطيك – النفط – طوال – أطفال.

وظف الشاعر بعض الأصوات بنسبة عالية في القصيدة ومن أمثلة ذلك نجد :

"**صوت القاف و الطاء :** صوتان مفخمان، وهما من حروف القلقلة فهو حرف شديد الاضطراب.

"**صوت الراء** : هو صوت مجهور مكرر واضح سمعيا، وهذا التكرار يعطي ميزة موسيقية خاصة . و فيه إيماءات، تتضمن التمسك وعدم التسارع في الانتهاء، وهذا الصوت يمثل المركز لكلمة " الأرض ".

الأصوات المطبقة المفخمة : "**الصاد، الطاء و الظاء** " و هي من الأصوات التي تحتاج إلى جهد صوتي أكثر من غيرها، و هذا يعني معاناة في نطقها، و ذلك فأولى أن يتحاشى المتكلم الإكثار منها إلا أنها استعملت في القصيدة بنسبة لا بأس بها إذا ما قورنت ببعض الأصوات الأخرى .

أصوات الصفير: " **السين، الصاد، الشين**"، وهذا يعزز موسيقى القصيدة الداخلية،

و يعطيها طابعا خاصا كذلك فإن لهذه الأصوات وظيفة دلالية فكأن الصفير خارج من نفس الشاعر ليدل على تأزم حالته النفسية بشكل يتناسب مع الحزن و التجربة المأساوية العميقة.

أصوات المدّ : (و منها ياء النداء الذي تخدم العرض الموسيقى النفسي، هذه الأصوات تتناغم مع نفسية الشاعر المتأزمة).

ونخلص مما سبق أن عدد الأصوات المجهورة في القصيدة أكثر من المهموسة؛ فالصوت المجهور يتماشى مع قوة القصيدة، كما أن الشاعر تناول قصيدة حماسية

تعبر عن الرفض، وكذلك كشف عن الحقيقة المأساوية التي يعيشها الشاعرو جميع الشعب الفلسطيني.

المبحث الثاني : إيقاع المقاطع الصوتية.

1-تعريف المقطع :

من الناحية النطقية : يعرف المقطع بأنه مجموعة أصوات تنتج بنبضة، أو خفقة صدرية واحدة [1]، و يستطيع الدارس أن يضع كفه على أسفل صدره، و ينطق بكلمة (كتب) هكذا [ك ، ت ، ب]، و سوف يحس بضغطات الحجاب الحاجز على الصدر، و هي ثلاث تقابل مقاطع الكلمة الثلاثة.

من الناحية الفيزيائية : المقطع عبارة عن سلسلة من الأصوات تشتمل على قمة السماع غالبا ما تكون صوت علة [2]، أي أن المقطع يبدو أوضح و أكثر تأثيرا على السمع، فهو يمثل قمة الوضوح لاشتماله على الصائت، والصائت يمثل قمة الوضوح السمعي بالنسبة لسائر الأصوات .

من الناحية الوظيفة : المقطع تتابع صوتي من الصوامت والصوائت، و يتكون عادة من صائت يعد نواة المقطع تحيطه بعض الصوامت، و قد عرّفه عبد الصبور شاهين بقوله: (هو مزيج من صامت و حركة، صائت . يتفق مع طريقة اللغة في

---

[1]) تمام حسان: مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1974، ص 139.

[2]) ماريو باي، أسس علم اللغة، تر أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ، ط2 ، 1983 ، ص 96.

تأليف بنيتها) [1]. ويمكن أن نعرّف المقطع تعريفا شاملا يتلاءم مع النظام المقطعي للعربية بأنّه :

(مجموعة أصوات تنتج بضغطة صدرية واحدة ، تبدأ بصوت صامت يتبعه صائت قصير أو طويل، و يكون الصائت فيه قمة الاسماع) [2].

و يتّكون المقطع عادة من ثلاثة أجزاء هي : عنصر البداية و القمة و نقطة النهاية، و قد وجد المحدثون صعوبة في تحديد بدء المقطع و نهايته، و لكنهم استطاعوا دائما تحديد وسطه أو اظهار جزء فيه [3]، وهي صوائت (الحركات) .

فالمقطع إذا دفقة هوائية له نقطة بداية ونقطة نهاية، و بينهما عنصر صوتي يمثل القمة في الوضوح السمعي، ويشكل نواة المقطع، وربما تكوّن المقطع من عنصرين فقط، و في هذه الحالة فإن نقطة النهاية لابد أن تكون صوتا صائتا، ويسمى الصوت الصائت في الحالتين بالصوت المقطعي، بينما تسمى الصوامت التي تكتنف الصوت

---

[1]) عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، (د .ط)،1980 ، ص 38.

[2]) غانم قدوري الحمد: المخل إلى علم أصوات العربية ، منشورات المجمع العلمي العراقي، 2002، (د .ط) ، ص202.

[3]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 87.

الصائت بالأصوات غير المقطعية (الصوائت) يكون عدد المقاطع التي تتكون منها الكلمة . [1]

2- أنواع المقاطع:

تتعدد المقاطع في اللغة العربية و تتنوع، فمنها القصير و المتوسط و منها الطويل، و منها المفتوح و منها المغلق، وقد تشبع بعض هذه المقاطع في العربية، و يندر استعمال البعض الآخر إلاّ بشروط صوتية خاصة، ويتفق معظم الدارسين العرب على أنّ المقاطع العربية خمسة هي : [2]

1- المقطع الثنائي القصير المفتوح: ونرمز له بالرمز (ص ح)، ويتكون من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) قصيرة، مثل مقاطع الفعل (كتب) الذي يتكوّن من ثلاثة مقاطع قصيرة مفتوحة كما يلي : (ك . ت . ب)، و يعتبر هذا المقطع من أكثر المقاطع شيوعا في اللغة العربية.

2 -المقطع الثنائي المتوسط المفتوح : و نرمز له بالرمز (ص ح ح)، ويتألف من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) طويلة، أي حرف مد و نماذجه الأدوات : لا . ما . يا ...

---

[1]) حامد بن أحمد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللغة العربية، جامعة القاهرة مصر، (د .ط)، 2004، ص207.

[2]) يحي عبابنة: دراسات في فقه اللغة و الفنولوجيا العربية ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، عمان، ط 1 ، 2000 ، ص 16.

و يشكل هذا النوع من المقاطع نسبة لا بأس بها في اللغة العربية .

3 – المقطع الثلاثي المتوسط المغلق : ونرمز له بالرمز (ص ح ص)، ويتكوّن من صوت صائت تتلوه حركة (صائت) قصيرة فصوت صامت، و مثاله : لم ، من ، كم ،... وهذا المقطع بالإضافة إلى المقطعين السابقين من المقاطع الشائعة في الكلام العربي .

4– المقطع الثلاثي الطويل المغلق : ونرمز له بالرمز (ص ح ح ص) ،و يتألف من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) طويلة فصوت صامت، و هذا المقطع قليل الشيوع و نادر الاستعمال، ولا يعمل به في حالة الوقف على المتحرك أو التضعيف، أي أن يكون آخر المقطع ساكن مثل : المقطع (كان)، أو المقطع (ريم) من كلمة كريم، و المقطع (سوق) عند الوقف عليهما.

5 المقطع الرباعي الطويل المغلق : ونرمز له بالرمز (ص ح ص ص) ، ويتألف من صوت صامت تتلوه حركة (صائت) قصيرة فصوتان صامتان ساكنان، ويعتبر هذا المقطع من أقل المقاطع شيوعا في اللغة العربية ، ولا يأتي إلا في أواخر الكلمات الساكنة الوسط في حال الوقف عليها نحو كلمة بنت أو أخت أو لحم ...

و هناك من أضاف مقطعا سادسا يأتي في حالة الوقف هو المقطع المتمادي في الطول [1]، وهو مقفل بصامتين، و رمزه (ص ح ح ص ص) ، و مثاله كلمة (جانّ) في حالة الوقف تصبح : (جانّنّ) ، ووجود هذا المقطع في العربية نادر لذلك لم يشر إليه أغلب الدارسين .

يتضح مما سبق أن المقطع العربي لابد أن يبدأ بصامت، وأن يثنّى بصائت، أي أنه لابد أن يبدأ بمتحرك (ص ح)، و هذا الشكل هو أساس بناء المقاطع العربية، وقد يزيد حجمه بعنصر أو عنصرين، وإذا انتهى المقطع بصائت قصير أو طويل سمّي مقطعا مفتوحا ، لأنّه يقبل زيادة أصوات أخرى، و إذا انتهى بصامت سمّي مقطعا مغلقا، أما سبب تسميته بالقصير و الطويل و المتوسط فيعود إلى طول المقطع و مدة النطق به.

والكلمة العربية مهما اتصل بها من لواحق و سوابق لايزيد عدد مقاطعها على سبعة، نحو ما هو موجود في كلمة (**فسيكفيكهم**) في قوله تعالى: ﴿فَإِنْ ءَامَنُوا۟ بِمِثْلِ مَآ ءَامَنتُم بِهِۦ فَقَدِ ٱهْتَدَوا۟ ۖ وَّإِن تَوَلَّوْا۟ فَإِنَّمَا هُمْ فِى شِقَاقٍ ۖ فَسَيَكْفِيكَهُمُ ٱللَّهُ ۚ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُ ﴿١٣٧﴾﴾ **البقرة:** ١٣٧، أو كلمة (**أنلزمكموها**) في قوله تعالى: ﴿قَالَ يَٰقَوْمِ أَرَءَيْتُمْ إِن

[1]) برتيل مالبرج : علم الأصوات، تعريب عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب ، القاهرة ، (د . ط)، 1988، ص 201.

كُنتُ عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَءَاتَىٰنِي رَحْمَةً مِّنْ عِندِهِۦ فَعُمِّيَتْ عَلَيْكُمْ أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَٰرِهُونَ

﴿٢٨﴾ **هود: ٢٨**

على أن هذا النوع نادر في العربية، و إنما الكثرة الغالبة من الكلام العربي تتكون من مجاميع من المقاطع ، كل مجموعة لاتكاد تزيد على أربعة مقاطع[1].

3 – الكتابة المقطعية لأبيات القصيدة:

سقطت جميع الاقنعة

س /ق / ط ت

ص ح/ ص ح/ ص ح ح.

ج / مي/ ع.

ص ح/ ص ح ح/ ص ح.

أق / ن / عه.

ص ح ص/ص ح/ ص ح ص.

سقطت فإمّا رايتي تبقى

[1]) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 186.

س / ق / ط ت ف / إم / ما.

ص ح / ص ح / ص ح ص ص ح / ص ح ص/ ص ح ح.

را /ي / تي تب / قى

ص ح ح / ص ح / ص ح ح ص ح ص / ص ح ح

و كأسي المترعة

و / كأ / سي

ص ح / ص ح ص / ص ح ح

مت / ر / عه

ص ح ص/ ص ح / ص ح ص.

أو جثتي و الزّوبعة.

أو / ج / ث/ تي.

ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح.

و ز /ز و /ب /عه.

ص ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ص.

سقطت جميع الاقنعة

س / ق / ط ت ج / مي / ع

ص ح / ص ح / ص ح ص ص ح / ص ح ح / ص ح

أق / ن / عه

ص ح ص /ص ح /ص ح ص.

سقطت قشور الماس من عينيك

س / ق / ط ت ق / شو / ر

ص ح / ص ح / ص ح ص ص ح / ص ح ح / ص ح

أل / ما / س من / عي / ني / كي

ص ح ص / ص ح ح / ص ح ص ح ص/ ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ح

يا رجلا يصول بلا رجولة

يا /ر /ج / لا ي /صو /ل

ص ح ح /ص ح / ص ح /ص ح ح ص ح /ص ح ح /ص ح

ب/ لا / ر / جو / له

ص ح /ص ح ح/ ص ح /ص ح ح /ص ح ص

يا سائقا للموت احلام قبيلة

يا / سا / ئ / قا لل /مو / ت

ص ح ح/ ص ح ح/ص ح /ص ح ح ص ح ص/ص ح ص / ص ح

أح / لا /م ق / بي /له

ص ح ص /ص ح ح /ص ح ص ح /ص ح ح /ص ح ص

سقطت تماثيل الرخام

س / ق /ط ت ت / ما /ثي / ل

ص ح /ص ح /ص ح ص ح /ص ح ح /ص ح ح /ص ح

ر ر /خا / م

ص ح ص / ص ح ح/ ص ح ص.

سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة

س / ق / ط ت يا / ت / ما / سي /

ص ح / ص ح / ص ح ص ص ح ح / ص ح / ص ح ح / ص ح ح /

ح / تت /وا / ري / خ.

ص ح / ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح.

ط ط / وي / له.

ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص.

4- إيقاع المقاطع الصوتية في قصيدة سقوط الأقنعة:

المقطع الطويل المقفل (ص ح ص)؛ حيث شكل نسبة عالية في القصيدة، وهذا المقطع يوحي بالإحباط بعد سقوط الأقنعة وانكشاف الحقيقة، وهو يتضمن جهدا صوتيا ولا يعطي الأريحية في النطق، ومن أمثلته قول الشاعر:

ناديت من عشرين عام

من : ص ح ص

المقطع القصير (ص ح) وكانت نسبته عالية في القصيدة؛ إذا توزعت على مفردات القصيدة، إلا أنّ نسبته العالية ظهرت في البداية، وذلك لتكرار كلمة **(سقطت)**.

مثال : جعلوا شراييني أنابيب

جعلوا: ج / ص ح، ع / ص ح .

المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح)، وكانت نسبته أقل من المقطعين السابقين، وهذا المقطع يمثل أريحية في النطق، ويأتي بإطلاقه موحيا بالتأوه والشكوى والأمل والتنفيس عن الهموم.

مثال : جعلوا شراييني أفاعي .

شراييني: (ش / ص ح) ،(را / ص ح ح)، (يي / ص ح ح)، (ني / ص ح ح).

المقطع المديد المقفل والصامت (ص ح ح ص) وكانت نسبته قليلة جدا، إذ إن العربية تتحاشى هذا المقطع بسبب الجهد الصوتي الذي يحتاجه، وقد ظهر هذا المقطع في مواقع توحي بالسلبية التي تتواءم مع النفور من هذا المقطع مثل: **سقطت تماثيل الرخام، وعشرين عام، ولحم شعبي**، وفي دلالة إيجابية مثل: **أبراج الحما**

الفصل الثاني

الفصل الثاني : إيقاع التكرار و المحسنات البديعية.

المبحث الأول : إيقاع التكرار.

1- مفهوم التكرار.

يعدّ التكرار ميزة جوهرية في الشعر المعاصر فهو يبعث الروح في القصيدة؛ حيث يتناغم معها من خلال إضفائه جرسا موسيقيا على إيقاعها، و للتكرار أثر كذلك على الذات المتلقية، إذ يظهر مقاصد الشاعر المبثوثة في القصيدة الشعرية، فهو إذن ينبئ بالحالة النفسية التي تنتابه.

التكرار لغة:

ورد في لسان العرب: (التكرار بفتح التاء : الترداد و الترجيع من كرّ يكر كرّا و تكرارا، و الكر الرجوع على الشيء، و منه التكرار فكرر الشيء و كركره أعاده مرة بعد أخرى، يقال كررت عليه الحديث و كركرته إذا رددته عليه)[1].

[1]) ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، مادة (ك. ر. ر)، ص 135.

أما الزمخشري فنجده يعرف التكرار بقوله : (كرر: انهزم عنه ثم عليه كرورا، وكر عليه و محيه و فرسه كرا، و كرا بعدما فر و هو مكر ، و كرّار فرّار، و كررت عليه الحديث كرّا ، و كررت عليه تكرار ، و كرر على سمعه كذا و تكرّر عليه)[1].

كما نجد لفظة التكرار وردت في القرءان الكريم، و لكن ليست بهذه الصيغة، وإنما وردت بصيغة (كرتين)، وذلك في قوله تعالى: ﴿ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ ۝٤﴾ **الملك: ٤**؛ فنجد كرتين هنا تعني : رجعتين أي رجعة بعد رجعة، و هي مادة كرر أي الإعادة؛ إذا فالتكرار في اللغة لا يخرج عن الإعادة و الترجيع .

اصطلاحا :

تبدو وجهة نظر العلماء القدماء و المحدثين في تعريفهم للتكرار متباينة، إلاّ أن رؤيتهم الحقيقية تصب في قالب واحد، فهذه الحقيقة لا تخرج عن إعادة اللفظ و المعنى ، فعمر البغدادي يعرف التكرار بقوله :(إن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظ الواحدة باللفظ أو المعنى) [2].

---

[1]) الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد) : أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت ، لبنان ، ط1، 2006 ، ص 539 – 540.

[2]) عبد القادر بن عمر البغدادي : خزانة الأدب و لبّ لسان العرب، تر: عبد السلام محمد هارون، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 2 ، 1997 ، ص361.

و يشاركه الرأي ابن الأثير فيعرفه: (هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقولك لمن تستدعيه (أسرع ، أسرع) فإن المعنى مردد و اللفظ واحد)[1].

أما محمد الخطابي فيعده: (شكلا من أشكال الاتساق يتطلب إعادة عنصر معجمي أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف أو عنصر مطلعا أو اسما)[2].

فالتكرار إذا يعد وسيلة من وسائل التماسك و الانسجام النصيين، تعرفه نازك الملائكة بأنه:(إلحاح على جهة هامة من العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، و هو كذلك ذو دلالة نفسية قيمة ينتفع بها الناقد الأدبي الذي يدرس النص و يحلل نفسية كاتبه، إذا يصنع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر)[3]. بمعنى أن الكاتب المبدع يعني بصيغة لغوية معينة فيجعلها ملمحا مهيمنا في نصه الشعري دون سواها، فتعبر عما يكمن في داخله من دلالات نصية.

ويرى البعض الأخر بأن التكرار : (تعدد الانسجام اللغوي لأقسام الكلام في السياق الواحد أو السياقات المختلفة، فيكون على مستوى الصوت أو اللفظ أو الجملة، وهو ما

---

[1]) ضياء الدين ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تر: أحمد الحوفي ، مج 2، دار النهضة ، القاهرة، مصر ، ط2 ،(د ت) ،ص 345.

[2]) أبو القاسم الشابي: الأعمال الكاملة (ديوان الأغاني)، مج 1، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1997 ، ص 401.

[3]) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان ، ط6، 1981، ص27.

يعرف بالترجيع أيضا، و الترجيع مصطلح موسيقي تدرس في ضوئه التشكيلات الإيقاعية لفنّ العمارة و لفن الموسيقي على السواء ... و يكون في القرءان بأسلوبيين مفردا و مركبا؛ فالمفرد مثل ما نجده في سورة الناس التي يرجع فيها صوت السين أكثر من مرة، و تلك في التكرارية الصوتية .

أما المركب الثاني فيتحقق حين يذكر القرءان أولا اللفظ مجردا ثم يرجعه مضيفا إليه حرفا أو حرفيين ثم يعيده ثالثة و قد زاد عليه كلمة أو كلمتين)[1].

ومثاله قوله تعالى: ﴿ٱلۡحَآقَّةُ ۝١ مَا ٱلۡحَآقَّةُ ۝٢ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا ٱلۡحَآقَّةُ ۝٣﴾ **الحاقة: ١ – ٣**

و مما سبق نخلص إلى أن التعريف الاصطلاحي للتكرار قد تجاوز التعريف اللغوي، فلم يقف عند المعاودة و الترجيع، بل أن التكرار ظاهرة مرتبطة بالدواخل تسهم في خلق كلمة فنية تصل أجزاء النص، فتجعله متماسكا.

2- أنواع التكرار:

1. **تكرار الصوت** : يعتبر التكرار الصوتي من الأنماط التكرارية الأكثر شيوعا في الشعر؛ حيث تشترك جملة من الأصوات و تترابط في المستوى الصوتي لغرض خدمة المعنى و تجسيده، فالصوت يشكل وحدة أساسية هامة في خلق إيقاع

[1]) فضيلة مسعودي: التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، قراءة نافع نموذجا، دار أحمد، عمان، الأردن، ط1 ، 2008 ، ص 20.

موسيقي معين يتعلق بالانفعال النفسي، المضمون اللغوي للمبدع، مما يثري العمل الأدبي و يعطيه أثرا جماليا.

وبناءا على ذلك اختلفت أراء العلماء و الدارسين بشأن مفهوم الصوت اللغوي عرّفه كمال بشر بقوله : (إنّه أثر سمعي يصدر طواعية و اختيارا عن تلك الأعضاء المسماة تجاوزا أعضاء النطق، والملاحظ أن هذا الأثر يظهر في صوره ذبذبات معدلة و موائمة لما يصاحبها من حركات الفم بأعضائها المختلفة)[1].

حيث يمكن القول أن التشكيل الصوتي يجسد الإبداع الكامل للشاعر، و الجزء المساعد الذي يتركز عليه الشاعر ليعبر عن تجربته الشعرية يكمن في الصوت، وعليه يتجلى إما مجهورا أو مهموسا، و إما شديدا أو رخوا و ذلك حسب ما يقتضيه موضوع القصيدة و نفسية الشاعر و قضاياه .

2. **تكرار الكلمات** : يعتبر أبسط ألوان التكرار و أكثرها انتشارا و شيوعا في الشعر المعاصر له أهميته و أثره في إيصال المعنى و (وهو تكرار الكلمات التي تتبني من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوّا موسيقيا خاصا يشيع دلالة معينة،

[1]) كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، (د . ط)، 2000، ص 11.

3. و أصبح هذا التكرار على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة)[1].

وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيا لملئ فراغ أو الحشو، وإنما ينبغي توخي الحذر في استعماله، و قد أشارت نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) إلى ذلك بقولها:(لا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة و الجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك أن المعول في مثله لا على التكرار نفسه، و إنما على ما بعد الكلمة المكررة، فإن كان مبتذلا رديئا سقطت القصيدة)[2].

ومعنى ذلك أنه ينبغي على اللفظ المكرر أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام، و إلا كان متكلف لا سبيل إلى القبول .

و أشارت إلى أن : (الكثير من المعاصرين الذين كتبوا هذا اللون رديء تغلب عليه اللفظية، وعلّة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهم سبل التعبير فيلجؤون إلى التكرار، التماسك الموسيقي يحسبون أنه يضفيها تشبها بشاعر كبير أو ملء الفراغ)[3].

---

[1]) مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د . ط) ، (د .ت)، ص 38.

[2]) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 264.

[3]) المرجع نفسه، ص 265.

فاللفظ المكرر يجب أن يكون مشحونا بحمولة دلالية كبيرة تحقق التكثيف و تبعد المعنى عن البساطة فيكون من ذلك التكرار قصدا يستدعي وعيا كاملا من المتلقي .

و عليه فتكرار الكلمة يكون لغاية دلالية لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات (يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى لأي كلمة وظيفتها و دلالتها داخل النص الذي تكونه و تحتويها، فإذا تكررت لفتت إليها الانتباه، و أدت ما جاءت من أجله أول مرة و باتت جديرة بالدراسة)[1].

و هذا النوع من التكرار ينقسم إلى قسمين من حيث اشتماله على الزمن أو عدمه أي اسم و فعل :

أ- **تكرار الاسم** : شغل هذا التكرار حيزا كبيرا، و هو عبارة عن تكرار لاسم (معين في قصيدة ، سواء أكان هذا الاسم علما على شخص أو علما مكان ما فإنه يشي بعلاقة عاطفية خاصة تربط بين الشاعر و هذا الاسم)[2].

---

[1]) عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكفيتيريا " لمحمود درويش، رسالة لنيل شهادة الماجستير، في البلاغة والأسلوبية، إشراف الأستاذ الدكتور علي خذري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والآداب، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012/2011م ص92 .

[2]) محمد مصطفى أبو شوارب : جماليات النص الشعري قراءة في أمالي القالي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، الإسكندرية، ط 1، 2005 ، ص30.

ب- **تكرار الفعل** : ينفرد الشعر المعاصر بتكرار الفعل تأكيدا على الحدث و الزمن (و يعد من مظاهر حداثة اللغة الشعرية عند الشعراء الحداثيين، فإذا عمد الشاعر إلى التكرار فعل ما في المقطع الواحد، أو يوزعه على مقاطع القصيدة ففي ذلك دلالة، و معنى يؤديه هذا النوع من التكرار، و هذه الظاهرة تسجل حضورا لافتا للانتباه في معظم القصائد الحديثة)[1].

3. **تكرار الجملة** : لا يقتصر التكرار في الشعر على الحرف أو الكلمة و إنما يتعداها إلى تكرار عبارة أو جملة معينة، و هي تشكل ملمحا أسلوبيا و مرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر و مصباحا يضيء للقارئ الحالة النفسية و المعاني التي يرمي إليها الشاعر و التي يريد إيصالها .

وتكرار العبارة في صورة جملة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بناءها، (فتسهم هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي، و في رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها : لاسيما إن كانت ممتدة وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجهه إلى القصيدة بالتحليل)[2].

---

[1]) نبيلة تاوريريت : حداثة التكرار و دلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، جامعة الوادي كلية الآداب و اللغات، العدد الرابع، مارس 2012، ص 36.

[2]) فهد ناصر عاشور: جماليات التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، الأردن، (د . ط)، 2004، ص 101.

وهذا يتطلب من الشاعر أن يوفر له السياق المناسب بحيث يصبح التكرار جزءا متماسكا من نسيج القصيدة، و ترى نازك الملائكة أن هذا النوع من التكرار في الشعر الحديث أقل منه في الشعر القديم؛ فتكرار الكلمة يلي (تكرار العبارة و هو أقل في شعرنا المعاصر و تكثر نماذجه في الشعر الجاهلي)[1].

غير أنه مع شعراء زمننا الراهن يمكننا أن ننفي قولها هذا، فاليوم أصبح تكرار العبارة بشكل مكثف في الشعر الحديث يؤدي إلى إحداث نوع من الإيقاع، فالعبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية بفضل اتساع رقعتها الصوتية إضافة إلى إضاءة اللفظة أو العبارة المقترنة به، والمتغيرة في كل مرة، (علاوة على أن هذا الضرب من التكرار يعدّ عاملا مهما من عوامل التماسك النصي و بحيث يمكن المتلقي من الإحاطة التذكيرية بالملفوظات السابقة من الكلام)[2].

3- إيقاع التكرار في قصيدة سقوط الأقنعة:

1. تكرار الصوت :

صوت (عه) : الأقنعه ، الزوبعه، مطيعه، الأربعه.

صوت (ام) : عام ، الرخام ، الحمام ، الظلام ، الأمام ، الرغام ، السلام ، الخيام.

---

[1]) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص233.

[2]) وسيم حميد ناجي القبلاوي، دور التكرار في موسيقى شعر البحتري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة جرش، كانون الأول 2014، نقلا عن أبو زيد عثمان، نحو النص، إطار نظري و دراسات تطبيقية، عالم الكتب، إربد، (د . ط)، 2010، ص 286.

أدت القافية (عه) وظيفتين في القصيدة :

أ- وظيفة إيقاعية خاصة بالمقطوعة نفسها، فتؤدي إلى التناغم الموسيقي .

ب- وظيفة ربطية، تربط بين مقطوعتها، و مقطوعة سابقة و لاحقة .

أما القافية (ام)أدت وظيفة واحدة، وهي وظيفة موسيقية إيقاعية ربطية حيث تربط المقطوعة الأولى مع المقطوعة التي تليها.

تكرار الكلمات :

أ-تكرار الأسماء:

كرر الشاعر عددا من الأسماء في القصيدة، و هذا ما يتضح في الجدول الآتي:

الاسم	عدد التكرار
الأقنعة	4
المترعه	2
عشرين	7
الشعاع	3
الأمام	3
شراييني	3

برتقال	3
الأسنان	2
الضياع	2

كرّرالشاعر في القصيدة كلمة الأقنعة،المترعة، الشعاع، الأمام ... بكثرة في القصيدة ليعزز الإيقاع الذي يرسم الصورة النفسية في تلك اللحظة .

أ- **تكرار الافعال :**

لقد هدف الشاعر الى تكرير جملة من الأفعال في أسطر القصيدة لمعرفة الأثر الذي يتركه ذلك الفعل في كل موضع من القصيدة، وكذلك الأثر الذي يحدثه في نفسية الشاعر.

وفي هذه القصيدة كرر الشاعر جملة من الأفعال نجدها في الجدول التالي:

الفعل	عدد التكرار
سقطت	12
جعلوا	3
أصبحت	2

يجيئك	3
تخاف	3

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر كرّر الفعل (سقط) بكثرة بين المقاطع و كأنها مفتاح الإيقاع بالنسبة للقصيدة كاملة.

2.تكرار العبارة :

كرر الشاعر العديد من العبارات في هذه القصيدة نجد منها :

العبارة	تكرارها
سقطت جميع الأقنعة	4
يامن تخاف من الشعاع	2
يامجلس الأمن الموقر	2
يامجلس الأمن القديم	2
عشرين زهرة برتقال	3

نستنتج من خلال هذا الجدول أن هذه العبارات المكررة أحدثت انسجاما مع الجوّ النفسي و الانفعالي للشاعر أثناء حزنه أو صرامته أو استهزائه .

المبحث الثاني : إيقاع المحسنات البديعية.

يعدّ ديوان سميح القاسم من أروع الدواوين الشعرية في العالم العربي فقد استمر عبر ثلاثين عاما يتجاوب مع تطلعات الناس، و يترجم مشاعرهم ويعبرعن وجدانهم،... فهو شاعر المقاومة الفلسطينية و شاعر الشعب و شاعر فلسطين و العروبة، و شاعر الوطن، فقد حفل هذا الشعر في مرحلته الأولى بمجموعة من القيم من شأنها أن تجعله وحدة مدرسة في الوطنية و الولاء، و الوفاء و الثورة والمقاومة .

وصّل لنا الشاعر المعاناة و المأساة التي عاشها الشعب الفلسطيني بأرقى لغة و أرقى أسلوب لهذا تميز نتاجه بروعة الصورة الفنية، ونبل المعاني الانسانية و عمق الفكر، و غنى الخيال ...

فكان هذا الديوان بالنسبة لنا المثل و النموذج الذي سنحاول من خلاله البحث عن الصورة البيانية (التشبيه، الاستعارة، الكناية ، المجاز) :

1- إيقاع التشبيه :

يقول سميح القاسم :

" **أنا ياضمير الأرض أبراج الحمام** ".

"**جعلوا شرييني أنابيبا**".

"**جعلوا شراييني أفاعي** ".

"**جعلوا شراييني حبالا** ".

"**ووجوه أطفالي صحون فارغة** ". [1]

نرى في البيت الأول أن الشاعر يخاطب العالم ككل؛ بحيث نجد كثرة الضمائر البشرية في قوله : (يا ضمير الأرض) إلى مخاطبة الضمير، أما " الأرض " دلالة العالم كله، فهو تشبيه بليغ من باب إضافة المشبه إلى المشبه به فقد شبه الأرض بالأبراج، و الأبراج تدل على الرفعة والسمو؛ فالشاعر استخدم هذا الأسلوب لإثارة الخيال .

و في البيت الثاني : " **جعلوا شراييني أنبيبا** ".[2]

فهو تشبيه بليغ حيث حذف الأداة ووجه الشبه وذكر المشبه "الشريان "و المشبه به "الأنبوب" فقد شبه الشريان بالأنبوب الذي يسري فيه النفط؛ حيث أن هذا البيت له علاقة مع البيت الذي قبله "**ياحارس النفط المدلل** "، و البيت الذي بعده :" **لبترول الغزاة القادمين من الضباب** ".

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم ، دار العودة، بيروت، (د.ط)،1987، ص 630

[2]) المصدر نفسه ، ص 631.

فالشاعر أراد أن يزيد المعنى و الوضوح من خلال تفسير هذا الغضب الذي جعله يمثل الشريان بالأنبوب، و يكسبه تأكيدا من خلال شعور المتلقي في براعة الشاعر في نقل هاته المأساة و الإحساس بها .

أما البيت الثالث و الرابع :" **جعلوا شراييني أفاعي** "، "**جعلوا شراييني حبالا** "[1].

تشبيه بليغ ؛ حيث حذفت الأداء ووجه الشبه .

أما البيت الثالث نجد أنه تربطه علاقة مع البيت الرابع في إشارة إلى قصة سيدنا موسى عليه السلام مع السحرة (الحبال، الأفاعي).

أما البيت الخامس :" **ووجوه أطفالي صحون فارغة** "[2].

الصورة المجسدة في هذا البيت هي أن الأطفال هم مجرد صفحة بيضاء، وهم رمز البراءة فهو تشبيه بليغ؛ حيث شبه وجوه الأطفال بصحون فارغة، وحذف وجه الشبه و الأداة.

و البيت الأخير : "**صوتي يجيئك زهرة حمراء** " [3]

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق ، ص 631

[2]) المصدر نفسه، ص635

[3]) المصدر نفسه، ص 635.

الزهرة الحمراء تشير هنا إلى الموت و الحب معا، و هو تشبيه بليغ من باب إضافة المشبه إلى المشبه به، وحذف الأداة ووجه التشبيه، وشبه الصورة بالزهرة الحمراء وربط هذه الصورة بالموت.

أراد نقل الحالة التي يعيشها الفلسطيني في هاته الصورة البلاغية للتأثير على القارئ من خلال استعمال لفظة "الصوت "؛ لأنّ الصوت هو لطلب الاستغاثة و المساعدة ... الخ .

2- إيقاع الاستعارة :

" **يا سائقا للموت أحلام القبيلة** ".

" **و الأساطير الذّليلة** "

"**سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة** "

"**جدران الظّلام** "

"**عشرين زهرة برتقال** "

"**من حقل الجريمة** "

في البيت الأول : " **يا سائقا للموت أحلام القبيلة** ".[1]

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق، ص 630.

في هذا البيت استعارة تصريحية فقد شبه المستعمر بسائق الموت الذي ينهي حياة الناس "الشعب الفلسطيني " ويقضي أحلامه كليا.

فالشاعر استطاع التأثير في النفوس من خلال رسم هاته الصورة البلاغية الشعرية التي تنبثق من العاطفة؛ لأنّ القضاء على الأحلام و الآمال لهذا الشعب يؤثر في نفس المتلقي بحيث يستحيل التعبير عن هذه الصورة بطريقة عقلانية و منطقية بحتة .

الصورة البلاغية الثانية: " **و الأساطير الذّليلة** "[1].

لقد سيطرت على الشاعر صفات الحزن الشديد بسبب ما عاشه هو وشعبه من ألم و ذل و استبداد.

و الذل هنا لايخص الأساطير، و إنّما هو صفة في الإنسان؛ حيث حذف الإنسان و صرح بالمشبه به الأساطير فهي استعارة تصريحية .

الصورة البلاغية الثالثة: "**سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويلة** " [2]، هي استعارة مكنية شبه فيها التمساح بالإنسان الباكي، فذكر المشبه التمساح و حذف المشبه به

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم ، المصدر السابق، ص 630.

[2]) المصدر نفسه، ص630.

الإنسان، و ترك قرينة تدل عليه و هو البكاء فإن دلالة التماسيح هي الخداع، أي كل من عادى الشاعر و قومه، و دلالة " **التواريخ الطويلة** " تذكير بعدائهم المزمن له .

"**جدران الظّلام** "[1]

يشير الشاعر هنا إلى صورة الظلام الناتج عن فعل العدو.

وهي استعارة مكنية؛ حيث ذكر فيها المشبه الظلام و حذف المشبه به البيت .

ونستطيع أن نقول إنّها استعارة مطلقة لأنه لا يوجد ما يلاءم المشبه أو المشبه به .

والحقيقة أن هاته الصورة تصدر عن إبداع و روعة خيال، بالرغم من أننا ندرك حجم المأساة التي يمر بها الشاعر و شعبه الفلسطيني التي من الممكن أن تعيق إبداعه الفني الجمالي .

إنّ العواطف الحزينة و المآسي العميقة التي عاشها هذا الشعب، فجسدها الشاعر سميح القاسم في هاته القصيدة في صورة فنية لونت القصيدة بلون قاتم .

سبق أن بينا ما للعاطفة و الشعور من دور في نتاج الصورة الفنية؛ فالشاعر لايرسم صورة إلا إذ عاش أحداثها كاملة، فقد أحس بالمعاناة و الغربة رغم أنه في وطنه وهذا طبعا بسبب الاحتلال و ماترتب عنه من ظلم وسيطرة و اضطهاد ...

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق، ص 632.

"**عشرين زهرة برتقال** "

"**ذبحت على دوار قريتينا المهينة** "[1]

يتضمن هذا البيت صور القهر الذي عاشه الشعب الفلسطيني داخل أرضه.

فالمقطع الذي قبله: الأزهار و البرتقال و حذف المشبه (إنسان ، النساء ، أطفال) يشير الزهر إلى اللين و الطراوة .

والزهر و البرتقال لا تذبح و إنما النساء و الأطفال هم الذين ذبحوا، هاته الصورة جسدت مشهدا قاسيا للأبرياء.

أما الصورة البلاغية الأخيرة : "**من حقل الجريمة** "[2]

الحقل كالعادة هو مكان غرس النبات مكان الزراعة لا تستعمل فيه الجرائم فهاته الصورة الفنية تجاوزت حدود التعبير حيث أن :

المشبه :الحقل ،المشبه به : محذوف و هو مكان زراعي. فهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبه و حذف المشبه به .

و الشاعر هنا يقصد أن هاته الجرائم دائمة غير زائلة وهي تنمو كنمو النبات و كلمة حقل هي التي منحت الاستعارة هذا الخصب، دورها لا يتوقف عند حد وصف الواقع

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق، ص 634.

[2]) المصدر نفسه، ص 636.

المشاهد، و إنما يتعداه إلى وصف حالة الشاعر، و ما يعانيه الشعب الفلسطيني، و ما ينطبع في نفسه من مرارة الحياة المعاشة.

ومن هنا نستنتج أن الاستعارة عملت على توصيل المعنى بطريقة مميزة .

3- إيقاع الكناية :

وظف الشاعر الكناية أكثر من الصور البلاغية الأخرى، وهذا حتى يخص صورته المقاومة :

" **سقطت جميع الأقنعة** "

" **سقطت قشور الماس عن عينيك** "

"**سقطت تماثيل الرخام** "

"**ونابك في ذراعي** "

"**يامن تخاف من الشعاع** "

"**و يجيء نصلك في الظلام** "

" **وأشد خاصرتي و تبقى جبهتي** "

" **وتظلّ تصرخ** ":

"**متمزق القدمين ... من باب لباب** "

"ناديت من عشرين عام "

"من يأت بيتي قاتلا "

يرتد عن بيتي قتيلا "

فإلى اللّقاء ... إلى اللّقاء "

" يامجلس الأمن القديم "

" أراك ... في القدس القديمه "

أكثر الشاعر سميح القاسم توظيف الكناية، و ذلك يتلائم مع ظروف إنشاد القصيدة التي تستدعي التلميح لا التصريح .

" سقطت جميع الاقنعة " [1]

إن الحديث هنا ليس في مدلول لفظة (سقطت) بمعنى الزوال أو الوقوع، و إنما المقصود من الكلام أن القناع لم يعد يجدي نفعا.

والشاعر هنا لم يستعمل عبارة السقوط لا للمدح ولا للتحسر و لا للتعجب، وإنما استعملها ليشعرنا بقوة الذات أمام الآخر .

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق، ص 629.

ففي هذا البيت كناية عن صفة الفشل هاته الصورة الشعرية نقلت لنا أفكارا عميقة مكنى عنها بعبارات أخرى .

"**سقطت قشور الماس عن عينيك** " [1]

القشور غلاف أو قناع، و المعنى سقط ما كان يظهر في عينك من جمال و بريق، فعيون العدو تبدو بعد كشف تلك القشور الراغبة في تملك الأرض. فقد لمح الشاعر بهذه الكناية لصفتين من صفات المستعمر التملك و القسوة، وهدفه هو التأكيد بأن المستعمر أراد أخذ أملاك أرضه بغدر و قسوة، فهي كناية عن صفة التملك و القسوة، وبلاغة هاته الصورة عجيبة تدل على بعد المفهوم و معناها بعيد عن ظاهر لفظها .

"**سقطت تماثيل الرخام** "[2]

هذا المركب اللغوي هو كناية عن موصوف، و تمثل هذه صورتها نموذجا مقدسا ويشير إلى المستعمر؛ لأنّ التماثيل توضع إلى ما يراد تقديسه ورفعته، إلى أن هذه القداسة قد سقطت لزيفها .

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق، ص629.

[2]) المصدر نفسه، ص630

"و نابك في ذراعي " [1]

لفظة الناب : رمز القوة و البطش فهي كناية عن صفة خفية هي صفة القوة .

و استعمل الشاعر هاته الصفة حتى لا يفهم المقصود إلا مع شيء من التأمل

و التفكير و إخفاء اللزوم بين المعني عنه و المكنى عنه، و هذا لإخفاء صورة المقاومة وعدم الإشارة إليها .

الشاعر لم يستعمل هذا المقطع أو هاته الصورة الفنية لإكساب شعره صفة الجمال بل استعملها للتعبير عن مرارة المستعمر، فقد كان العرب لا يعبرون عما لا يحسن ذكره إلا بالكناية .

و الصورة البلاغية التي عبر فيها عن دلالة الرؤية و الوضوح و الانكشاف في :

"يا من تخاف من الشعاع " [2]

فهي كناية واضحة حيث يفهم المقصود ولأول وهلة، فهو لا يخشى من الشعاع كونه ضوء ساطع قوي لا تستطيع النظر إليه، ولكنه يخشى من الوضوح و الانكشاف فهي كناية عن ظهور الحقيقة ووضوح الرؤية.

---

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق، ص 631 .

[2]) المصدر نفسه، ص631 .

" **ويجيء نصلك في الظلام** " [1]

تعبر هاته الصورة عن فكرة غدر اليهود في الظلام، وهي كناية عن صفة الخداع و الغدر و هاته الصفات هي من الصفات التي يمتاز بها العدو .

لقد بعث الشاعر الحياة في الجماد فالنصل لا يأتي، و لكن سميح القاسم يؤكد ذلك .

والصورة السابعة التي نقف عندها هي صورة توحي بشعور إنساني عظيم؛ فإنّ الشاعر في هذا المقطع يرفض الانحاء رغم الموت :

" **وأشد خاصرتي، وتبقى جبهتي** " [2]

جاءت هاته الصورة كرد فعل على صورة بلاغية سابقة ويجيء نصلك، فهو يرفض الرضوخ، وهي كناية عن صفة عدم الإنحاء و الرضوخ و بهذا يبين لنا الشاعر قمة الإنسانية و كأنه يريد أن يقول : سأموت واقفا منتصبا .

رسم سميح القاسم هذه الصورة بأبلغ الألفاظ تعبيرا، و أكثرها تأثيرا من الصور البلاغية الأخرى، ويبرز لنا التفاعل في السياق بين الصورتين البلاغيتين .

---

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق، ص631.

[2]) المصدر نفسه، ص 632.

" **وتظل تصرخ** "[1]. جاءت هذه الصورة البلاغية نتيجة لما فعله المستعمر بالشعب الفلسطيني، فهذا الصراخ هو كناية عن طلب المساعدة و الاستغاثة .

مازال الشاعر يحاول التأثير في المتلقي، و هذا ما سنراه في الصورة البلاغية الآتية:

" **متمزق القدمين ...من باب لباب** " [2]

يريد الشاعر أن يصل بنا إلى سرّ القصيدة، وهو رسم صورة و ديعة لذاته و لقومه و عدم إشارته إلى المقاومة، و هي كناية عن موصوف (الشعب، الشاعر) .

فالشاعر أراد ان يثبت معنى من المعاني لكنه لم يذكر اللفظ الموضوع له، فجاء بمعنى آخر .

" **ناديت من عشرين عام** " [3]

ركز الشاعر في هذا البيت على سلمية شعبه، وهو ينادي منذ البداية بحل القضية الفلسطينية بالطرق السلمية ، وهي كناية عن المبادرة إلى السلم.

---

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر نفسه، ص 632.

[2]) المصدر نفسه، ص 632.

[3]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم ،المصدر نفسه، ص 632.

"من يأت بيتي قاتلا "

" يرتد عن بيتي قتيلا "[1]

لماذا يوصف من قتلني في بيتي بالقتيل ؟

وهنا الشاعر يشير إلى أنّ الوضع في بلده المحتل لن يتغير بل سيبقى في العام القادم نفس الوضع لن يتغير، فهي كناية عن التعجب .

فإلى اللّقاء ... إلى اللّقاء ..."

"يامجلس الأمن القديم "

أراك ...في القدس القديم " [2]

رغم المتعة التي تحصلنا عليها أثناء قراءتنا لهذه القصيدة واكتشاف العلاقات المتبادلة بين ألفاظ القصيدة من أولها لآخرها، و الصور الخيالية الرائعة التي رسمها الشاعر، إلاّ أننا ننفي صورة المأساة و الحزن والتأسف على حال هذا الشعب.

بما أن مجلس الأمن و القضية الفلسطنية أنشأ في وقت واحد (متزامنين)، فإنّ وصف المجلس بالقدم إشارة إلى قدم القضية، فهي كناية عن صفة الاستهزاء و السخرية .

---

[1]) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، المصدر السابق، ص 636.

[2]) المصدر نفسه، ص 636.

فكأنه يقول : كل العالم احتل بلدي فلم لا تكن واحدا منهم وتفكر في احتلال بلدي مثلهم ؟ بل إنك منهم و تأتي لتحتلنا، و هنا الاستهزاء واضح .

أراد الشاعر سميح القاسم أن يصف الحالات المأساوية لشعبه، ويترجم مشاعرهم ويعبر عن ما في وجدانهم، ويدق إنذار الخطر في مسامع النائمين و المتقاعسين، و المتجاهلين و المتناسيين، و يضرب على ضمائر المسؤولين بمطرقة الكلمة، ولكنه لم يصرح بذلك بل عبر عنه بأسلوب الكناية، وهذا ما جعل نتاجه يتميز بسرعة الصور الفنية و نبل المعاني الانسانية ... الخ .

من هذا التحليل لهذه الصور يبدو لنا أنه كان له دورا بارزا في تشكيل صور تفطر القلوب لها ألما و حزنا، فلونت القصيدة بلون الحزن.

4 - إيقاع الطباق :

(المطابقة الجمع بين الضدين عند غالب الناس، سواء كانت من اسمين أو من فعلين أو غير ذلك)[1].

(و هو الجمع بين الضديين أو المعنيين المتقابليين في الجملة)[2].

---

[1]) الحمودي تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الأزراري، خزانة الأدب و غاية الأرب، دار مكتبة الهلال، بيروت ط الأخيرة، 2004، ج1، ص 157.

[2]) محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب: علوم البلاغة " البديع و البيان و المعاني "، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس ، لبنان، ط 1, 2003 ، ص65.

و هو أن يستخدم الشاعر لفظة معينة ترمي إلى غرض ما ثم يأتي بكلمة أخرى تكون ضدها في المعنى فتصير الكلمتان متضادتان في المعنى.

ويقسم علماء البلاغة الطباق إلى نوعين هما طباق الايجاب و طباق سلب ، فطباق الايجاب هو أن يقوم الشاعر بذكر كلمتين مختلفتين معنى وكتابة، و طباق السلب هو الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت و منفي، أو أمر و نهي .

و من خلال دراستنا لقصيدة " سقوط الأقنعة " نجد الطباق في العبارات التالية كما هو مبين في الجدول :

الطباق	نوعه
يارجلا _ بلا رجولة	**طباق السلب**
للكادحين من الصباح إلى المساء	**طباق إيجاب**
للجنوب و الشمال	**طباق إيجاب**
من يأتي _ يرتد عن بيتي	**طباق إيجاب**

فالطباق زاد من جماليات الإيقاع داخل القصيدة؛ حيث وظفه الشاعر في قصيدته بشكل متكرر، و هذا ما أدى إلى تعزيز البنية الإيقاعية للقصيدة.

5 – إيقاع الجناس :

(التجانس في الأصل هو التشابه، يقال جانس الشيء إذا ماثله و شابهه) [1].

من خلال دراستنا للقصيدة نجد الجناس جاء موزعا بصورة شبه منظمة في النهاية كل تفعيلة من القصيدة، وهذا ما أحدث توازنا صوتيا رائعا بين كل مقطع و آخر، و من الأمثلة الدالة على ذلك :

سقطت جميع الأقنعة

أو جثتي و زوبعة

عشرين عام

من أبراج الحمام

من يأتي بيتي قاتلا

يرتد عن بيتي قتيلا .

[1]) أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام و االمنثور، تح : مصطفى جواد ، مط المجمع العلمي، 1385هـ، ص 199.

خاتمة

خاتمة:

أسفرت هذه الدراسة على جملة من النتائج لعلّ من أبرزها الآتي :

- حظي مفهوم الإيقاع باهتمام كبير و واسع من قبل الباحثين والدارسين.
- الإيقاع الصوتي يثري ويؤثر في البنية الدلالية، ويزيد من تماسك البنية الصوتية للنص.
- أدت المقاطع الصوتية دورا كبيرا في تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدة سقوط الأقنعة .
- وظف الشاعر سميح القاسم عدة أنماط تكرارية مما أحدث تنوعا موسيقيا وإيقاعيا ارتبط بحالته النفسية، وأكد في نفس القارئ المعنى المقصود، فكان تكرار الحرف طلبا للألفة و استقرار البيت قصد الإقناع و توكيد المعنى، و تكرار اللفظ لإبراز جوهر قضية ما داخل القصيدة، والبحث عن مكوناتها بالعودة إليها لفظا ومعنى، و تكرار العبارة للتركيز على المعنى و ترسيخه في ذهن المتلقي .
- أدى التشبيه دورا إيقاعيا بارزا ؛ لهذا استعمله سميح القاسم في قصائده، أما الاستعارة فهي صورة من صور التوسع في الكلام ، و هي تقوم أساسا على المتابعة و المماثلة لذا عدّ بعضهم التشبيه أصلا و الاستعارة فرعا .

- أما الكناية فهي الأسلوب الوحيد الذي يستطيع به المرء تجنب التصريح و النطق بالألفاظ، كما وظف الشاعر الجناس والطباق بقوة تتناسب مع موضوع القصيدة، مما أحدث إيقاعات غنية و جرسا متجاوبا.

الملاحق

الملحق رقم01:

التعريف بالشاعر:

يعدّ سميح القاسم أحد أشهر الشعراء الفلسطينيين المعاصرين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والمقاومة.

ولد الشاعر سميح محمد القاسم محمد الحسين يوم **11 ماي 1939م** بمدينة الزرقاء في الأردن، تعلم في مدارس الرامة والناصرة بفلسطين، وخلال دراسته الثانوية بدأت مواهب الإبداع الشعري تتفتح عنده بمقطوعات شعرية يكتبها على دفاتر الدراسة، وفي الرسائل الجميلة التي يرسلها لأصدقائه.

عمل سميح القاسم معلما، لينتقل بعد ذلك إلى النشاط السياسي في الحزب الشيوعي، قبل أن ينتقل إلى العمل الصحفي، ومن ثم تفرغ للكتابة الأدبية.

أسهم القاسم في تحرير صحيفتي "**الغد**" و "**الاتحاد**"، ثم رئيس مجلة "**هذا العالم**" سنة **1966م**، ثم عاد للعمل محررا في صفيحة " **الاتحاد**"، وسكرتيرا لتحرير "**الجديد**"، ثم رئيسا للتحرير، كما أدار " **المؤسسة الشعبية للفنون**" في **حيفا**.

ترأس سميح القاسم " **اتحاد الكتاب العرب**"، كما نال شرف رئاسة " **الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين**"، ورئيس مجلة " **إضاءات**" الفصلية، كما تقلّد رئاسة تحرير جريدة "**كل العرب**" التي تصدر في مدينة الناصرة لعدة سنوات.

عالج سميح القاسم جملة من القضايا النقدية من بينها (الموقف والفن، الشكل الحديث للشعر، ضرورة مواجهة الجماهير، إلى جانب قضية تأثير الأساطير الشعبية والحكايات في شعره وشعر زملائه).

وفاته:

خطف الموت الشاعر سميح السميح بعد صراع طويل مع المرض حال دون شفائه، فوافته المنية مساء يوم **19** أوت **2014م**، عن عمر يناهز **75** سنة، بمستشفى صفد بفلسطين المحتلة تاركا وراءه فراغا كبيرا لعائلته وأبناء وطنه وكل من أحبه من شعوب الأمة العربية المناهضة للاحتلال الإسرائيلي.

من أعماله الشعرية:

- ديوان مواكب الشمس.
- ديوان أغاني الدروب.
- ديوان دمي على كفّي...إلخ.

من أعماله النثرية:

- **قرقاش – مسرحية –.**
- **عن الموقف والفن – نثر–.**
- **إلى الجحيم أيها الليلك – رواية –.**
- **حسرة الزلزال – نثر– ...إلخ.**

الملحق الثاني: قصيدة سقوط الأقنعة.

سقطتْ جميع الأقنعه

سقطتْ. فإمّا رايتي تبقى،

وكأسي المترعه

أو جثّتي والزوبعه

سقطتْ جميع الأقنعه

سقطت قشور الماس عن عينيك

يا رجلًا يصول بلا رجوله

يا سائقًا للموت أحلام القبيلة

سقطتْ تماثيل الرخام

سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويله

..سقطتْ

وأبراج الصقور الخادعت عشرين عام

«أنا يا ضمير الأرض أبراج الحمام»

سقطت أغانيك الحزينةُ

والأساطير الذليله

يا حالمًا بالأرض خادمة مطيعة

تعطيك من أختامها ما شئتَ

تكريسا لشهوتك الوضيعه

سقطتْ ممزّقة على درب الرياح الأَربعه

!سقطت.. جميع.. الأقنعه

فلأيّ ربٍّ بعد هذا اليوم تلجأُ؟

أيُّ ربٍّ،

سيبارك النابالم، والنّصل الممزِّق لحم شعبي؟

منذا يبيعك صكّ غفرانٍ

ونابك في ذراعي

يا من تخاف من الشعاعِ

يا من يعزّ عليك نبض الخصب،

في أرضِ الجياعِ

يا كلب صيد الكرش والغليون

يا سمسار ناطحة السحابِ

يا حارس النفط المدلّل

!بين أحضان الذئابِ؟

. . .

جعلوا شراييني أنابيبًا

لبترول الغزاة القادمين من الضبابِ

جعلوا شراييني أفاعي

جعلوا شراييني حبالًا

كبَّلت شعبي الجريح الى النخاعِ

وحفرتُ من ملكوت بئر النفط

دربي للشعاعِ

يا من تخافُ من الشعاعِ

ونهشتُ بالأَسنان بالأسنان

جدران الظلامِ

:وهتفتُ بالجيل الممزّق عبر بيداء الضياعِ

باسم الحياة الى الأمامِ

..الى الأمام الى الأمام

ويجيئ نصلك في الظلامِ

وأشدّ خاصرتي، وتبقى جبهتي،

فوق الرغامِ

:وتظلّ تصرخُ

يا ضمير الناس! من يحمي من العرب الرعاعِ«

»بيت الحزانى العائدين من الضياعِ؟

وتشدّ نابك في ذراعي

وأنا أُشيّد سدّيَ العالي.. وأحلم

بالمدارس والمصانع والمراعي

يا من تخاف من المدارس والمصانع والمراعي

من حفنة القمح المبلّل بالدموع وبالدماءِ

للكادحين من الصباح إلى المساءِ

!للثائرين من الجياعِ

. . .

سقطتْ جميع الأقنعه

سقطتْ. فإما رايتي تبقى،

وكأسي المترعه

أو جثتي والزوبعه

وروايتي يا مجلس الأمن الموقّر

أصبحت عشرين ليلا

عشرين زهرة برتقال

ذبلتْ على دوّار قريتنا المهينه

عشرين زهرة برتقال

جابت طوال الليل أرصفة المدينه

عشرن قافلة حزينه

خرجتْ مطأطأة الجباه

للشرق–أذكر–للجنوب وللشمال

خرجتْ تفتّش عن إلَه

عشرين زهرة برتقال

ذُبحت هناك..بلا قتال

وأنا ألوب ألوبُ في حمّى عذابي

متمزّق القدمين.. من بابٍ لبابِ

وجهي احتقان محاربٍ

أنسوه تاريخ الحرابِ

ووجوه أطفاي صحون فارغه

. . .

ناديت من عشرين عام

يا مجلس الأمن الموقّر –آه–

من عشرين عام

واليوم، عبر صواعق متربّصات بالسلام

صوتي يجيئك بالبريد

من غابة الدم والحرائق والمرارة والخيام

صوتي يجيئك زهرة حمراء

في العام الجديد:

من يأتِ بيتي قاتلًا

يرتدّ عن بيتي قتيلا!

. . .

يا مجلس الأمن القديم

صوتي يجيئك زهرة حمراء،

من حقل الجريمه

فإلى اللقاء..إلى اللقاء..

يا مجلس الأمن القديم

أراك في القدس القديمه !

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

أوّلا: المصادر:

1. سميح القاسم: ديوان سميح القاسم ، دار العودة، بيروت، (د.ط)،1987،

2.ابن جني: سر صناعة الأعراب، تح حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1985،ج1.

3.عبيد الأبرص :الديوان شرح : أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1994.

4.الفارابي أبو نصر محمد: الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي ،(د.ب)، (د .ط)، 1967.

5.الفارابي أبو نصر محمد : جوامع الشعر ضمن كتاب تلخيص أرسطو في الشعر لابن رشد ، تح : محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، (د. ب)، (د .ط) , 1971.

6.ابن رشد: تلخيص الخطابة، تح : سليم سالم، عين شمس، ط1، (د.ب)، (د.ت)، ص592.

7.ابن سنان الخفاجي: سرّ الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1982.

8.ابن سينا: أسباب حدوث الحروف، (د.ن)، القاهرة، (مصر)، مطبعة المؤيد، 1932.

9.ابن طباطبا : عيار الشعر، تح : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، (د .ت).

10.أبو القاسم الشابي: الأعمال الكاملة، (ديوان الأغاني)، مج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1997.

11.أبو عثمان (عمر بن بحر الجاحظ): البيان و التبين، تح: عبد السلام هارون، دار الجبل، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، (د.ط)، (د. ت).

12.أبو عثمان(عمر بن بحر الجاحظ) : الحيوان، تح : عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969.

13.حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوخة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د. ط)، 1966.

14.أبو هلال العسكري:الصناعتين تح : محمد أمين الحانجي ، مطبعة محمود بك،1320هـ.

15.الحمودي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الأزراري:خزانة الأدب و غاية الأرب، عصام شقو بيروت، دار مكتبة الهلال، دار البحار، ط الأخيرة،ج1، 2004.

16.الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد) : أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

17.السجلماسي أبو محمد القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، (د .ط)، 1980.

18.السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق : عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط 1، 1982.

19. أبو الفتح ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر، تح: أحمد الحوفي، مج 2، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط2، (د . ت).

20. أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير: الجامع في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق: مصطفى جواد، مطبعة المجمع العلمي 1385هـ.

21.عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتبني و خصومه، تح : محمد أبو الفضل و علي البخاري، ط 2، (د.ب)، (د.ت).

ثانيا :المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية:

1.إبراهيم أنيس:الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4،(د.ت).

2.إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، المكتبة الأنجلو مصرية ، مصر، 1965.

3.تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، (د. ط)، 1974.

4.حامد بن أحمد الشنبري: النظام الصوتي للغة العربية، دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللغة العربية ،جامعة القاهرة، مصر، (د. ط)، 2004.

5.خليل إبراهيم بن العطية: في البحث الصوتي عند العرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، (د .ط)، (د .ت).

6.رمضان عبد التواب: مدخل إلى علم اللغة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1985.

7.سيد البحراوي : الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات، القاهرة،(د.ط)،(د .ت).

8.سيد البحراوي: العروض وايقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1993.

9.شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار الكتب المصرية، ط3، 1998.

10.عبد الرحمن تبرماسيين: البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، القاهرة، 2003 ، نقلا عن : petit Larousse، p880

11.عبد الصبور شاهين: المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د. ط) ،1980.

12.عبد العزيز الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1،2000.

13.عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، (د. ط)، 1985.

14.عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب و لبّ لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط 2، (د.ت) .

15.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، (د. ط)، 1974.

17.علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية، مصر، (د.ط)، 1994.

18.غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم أصوات العربية، منشورات المجمع العلمي العراقي،(د.ط)، 2002.

19.فضيلة مسعودي: التكرارية الصوتية في القراءات القرآنية، قراءة نافع نموذجا، دار أحمد، عمان، الأردن، ط1، 2008.

20.فهد ناصر عاشور: جماليات التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، الأردن، (د. ط), 2004، ص 101.

21. محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب: علوم البلاغة " البديع و البيان و المعاني "، طرابلس، لبنان ، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط 1، 2003، ص65.

22.كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، (د. ط)، 1981.

23.كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، (د .ط)، 2000.

24. كمال بشر: علم اللغة العام، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1980. .

25.محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري قراءة في أمالي القالي، دار الوفاء، مصر، الإسكندرية ، ط 1 ،2005.

26.محمد مندور : في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د ت).

27.محمد ولد عبدي : السياق و الأنساق في الثقافة الموريتانية (الشعر نموذجا)، دار نينوى، دمشق ، (د. ط)، 2009.

28.مسعود بودوخة: محاضرات في الصوتيات، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، ط1،(د.ت).

29.مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د .ط)، (د. ت).

30.نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981 .

31.يحي عبابنة: دراسات في فقه اللغة و الفنولوجيا العربية، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، ط 1، 2000.

ب- المراجع باللغة الأجنبية:

Jean dubois: dictionnaire de linguistique، 1989

Paul robert dictionnaire de langue française (tome 7)

société du nouveau littré – paris 1975

ج - المراجع المترجمة:

1.برتيل مالبرج: علم الأصوات، تعريب عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، (د. ط)، 1988.

2.رنيه ويلك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، (د. ط)، 1987.

3.جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

4.**ت.س. إليوت:** الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان، دمشق، ط 1، 1991.

5.ماريو باي: أسس علم اللغة، تر أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ، ط2، 1983.

ثالثا: المعاجم

1.**ابن منظور:** لسان العرب، دار صادر، بيروت (لبنان)،1968، ج2.

2.الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السمراني، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الحرمين للطباعة، دار الرشيد للنشر، العراق، القاهرة ، (د. ط)، 1967.

3.الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة (وقع)، دار الجبل (د .ب) ، (د .ط) ج3، (د.ت).

4. مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (د. ط)، 1974.

5.مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط، المكتبة العلمية، (د.ب)، ط3،ج2،(د.ت).

رابعا: الدوريات والمجلات.

1.خليل أده اليسوعي: الإيقاع في الشعر العربي، مجلة المشرق، العدد 20، أفريل 1900.

2.عبده الراجحي: مقالة علم اللغة و النقد الأدبي، مجلة فصول، مناهج النقد الأدبي المعاصر، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981.

4. نبيلة تاولريريت : حداثة التكرار و دلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، جامعة الوادي، كلية الآداب و اللغات، العدد الرابع، مارس 2012.

البحوث والرسائل الجامعية:

1- عبد القادر علي زروقي: أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكفيتيريا " لمحمود درويش، رسالة لنيل شهادة الماجستير، في البلاغة والأسلوبية، إشراف الأستاذ الدكتور علي خذري، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات والآداب، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012/2011م.

2.محمد حسن با كلا: مساهمة اللغويين المسلمين الأوائل في الدراسات الصوتية , بحيث لم ينشر، كوالا لمبور، ماليزيا ، (د.ط)، 1996.

3. وسيم حميد ناجي القبلاوي: دور التكرار في موسيقى شعر البحتري، رسالة ماجستير كلية الآداب، جامعة جرش، كانون الأول 2014، نقلا عن أبو زيد عثمان ، نحو النص، إطار نظري و دراسات تطبيقية ، عالم الكتب، إربد، (د. ط)، 2010.

الفهارس

فهرس المحتويات

شكر و تقدير.....3

إهداء 4

إهداء 5

مقدمة:.....أ

فصل تمهيدي: في ماهية الإيقاع 7

الفصل الأول : إيقاع الأصوات و المقاطع الصوتية 23

المبحث الأول : إيقاع الأصوات. 23

1- تعريف الصوت : 23

2- أنواع الصوت وصفاته : 26

3- الصوائت و دلالتها : 27

4- خصائص الصوائت: 29

5- الأصوات الصامتة و دلالتها : 30

6-مخارج الصوامت : 32

7-صفات الصوامت : 34

8-إيقاع الأصوات في القصيدة :.....38

المبحث الثاني : إيقاع المقاطع الصوتية. 42

1- تعريف المقطع : 42

2- أنواع المقاطع: 44

3- الكتابة المقطعية لأبيات القصيدة:.....47

4- إيقاع المقاطع الصوتية في قصيدة سقوط الأقنعة: 51

الفصل الثاني : إيقاع التكرار و المحسنات البديعية..... 52

المبحث الأول : إيقاع التكرار..... 52

1- مفهوم التكرار. 52

2- أنواع التكرار:..... 55

3- إيقاع التكرار في قصيدة سقوط الأقنعة: 60

المبحث الثاني : إيقاع المحسنات البديعية..... 64

1- إيقاع التشبيه : 64

2- إيقاع الاستعارة : 67

3- إيقاع الكناية : 71

4- إيقاع الطباق : 78

5 – إيقاع الجناس : 80

خاتمة:..... 81

الملاحق:..... 83

قائمة المصادر والمراجع : 90