الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الموضوع:

دلالة الإيقاع في أدب الطفل "ديوان الأطفال" لسليمان العيسى - أنموذجاً-

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة العربية

تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة :

- آمال غمام علي

إشراف الأستاذ :

- محمد بن يحي

السنة الجامعية: 1435 ـ 1436هـ / 2014 ـ 2015م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الموضوع:

دلالة الإيقاع في أدب الطفل "ديوان الأطفال" لسليمان العيسى - أنموذجاً-

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة العربية

تخصص: علوم اللسان

إعداد الطالبة :

- آمال غمام علي

إشراف الأستاذ :

- محمد بن يحي

السنة الجامعية: 1435 ـ 1436هـ / 2014 ـ 2015م

بسم الله الرحمـــن الرحيم

﴿ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ* مَا أَنتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ﴾

شكر وعرفان

أحمد من لا يليق بسواه الحمد ، و أثني عليه ثناء يليق بتمام عظمته و علو منزلته ، أحمده على مننه الوافدة إليّ ، راجية منه تمام رحمته "عليّ".

و شكر دائم للوالدين الكريمي العطاء الذي لا ينقطع.

شكر خاص إلى أستاذي الكريم "محمد بن يحي" على وقته و جهده و صبره و توجيهه الدائم و مساندته للوصول بهذا العمل إلى بر الأمان.

كما لا أنسى أن أشكر جميع الأساتذة الذين أشعلوا ذواتهم قناديلَ أضاءت طريقنا بلا جزاءاً ولا شكوراً.

و إلى كل من ساعدني وكان لهم الفضل في تذليل صعوبات هذا العمل دون ذكر أسمائهم نزولا تحت رغبتهم ؛لأنهم يأملون الأجر والثواب ممن لا ينقطع جوده.

الإهـــــداء

إلى كل من عشق العلم وقدّس طلبه

واتـخـذ دروبـه مـنـهـجـا وعـنـوانـا.

إلى كل الأطفال لأنهم يستحقون أن ننظم

من أجلهم القصائد ونحلم و نأمل معهم بغد أجمل

و أفضل.أهدي هذا العمل المتواضع.

آمـــــال

مقدمـــــــة

يترك الشعر في النفوس أثرا جميلا، يمكن أن نسميه (حلم الشاعر) ونحن نعلم أن الشغل الشاغل للشاعر هو الإفصاح عن هذا الحلم وإيصاله إلى الآخرين وإذا كان الإفصاح مدينا لأي عنصر بشيء فهذا الدّين مردّه إلى الإيقاع الذي يوّلد ما يسمى السّحر الشعري الذي تستنهض به أحاسيس النفس.

إن القصيدة تبدأ في خيال الشاعر بهمهمات ثم تتخلق وتتخذ لها قالبا من كلمات وصور ومعانٍ، وإن متذوق الشعر –ولا سيما الطفل الذي لا يستهان بذوقه– يعلم جيّدا أن وراء بعض الأصوات والمعاني التي يرتاح إليها ويستجيب لها، يكمن جوهر القصيدة أو الأغنية ،حيث تنشد أو تغنى، وسحر القوافي حيث تنساب.

لقد اقترن الشعر إذًا منذ القديم بالغناء؛ لأنّ الفطرة الإنسانية مجبولة عليه، وقد أدرك المهتمون بأدب الطفل قيمة الموسيقى في الشعر، ورأوا فيه جاذبية قوية تجذب الأطفال إليه بسحر إيقاعها.

لهذا كان موضوع البحث "دلالة الإيقاع في أدب الطفل "ديوان الأطفال " لسليمان العيسى – أنموذجا– ".

ويعود سبب اختيار هذا الموضوع لأسباب عدّة:

- دراسة الإيقاع في هذا الجنس الأدبي ومعرفة دلالته.
- دراسة أدب الطفل ،هذا النوع من الأدب الذي لم يحض باهتمامات تستوفي حقه.
- أما اختياري لأدب الطفل عند سليمان العيسى بالذّات، فهذا راجع إلى أنّه من أبرز من كتبوا في أدب الطفل ونجحوا فيه.
- وقد اقتصر البحث على القصائد الوطنية القومية الموجه للأطفال دون بقية القصائد الأخرى لتكون الدراسة أكثر عمقاً وتركيزاً، بالإضافة إلى أن القصائد الوطنية القومية تغطّي القسم الأكبر من ديوانه؛ إذ يصعب علينا تحديدها، فلم تخلُ أي قصيدة تقريبا من النبرة الوطنية القومية التي يبديها الشاعر.

وبهذا يكون طرح الإشكالات الآتية:

- كيف وظّف الشاعر الإيقاع في أدب الطفل؟

- ما يميّز الشعر الموجه للأطفال عند سليمان العيسى من الناحية الإيقاعية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات اتبعت المنهج الوصفي مع الاستعانة بالإحصاء في تعداد البحور الشعرية التي استخدمها الشاعر والقافية، كذلك الأصوات ...الخ، وكذلك المنهج التاريخي وذلك من خلال الوقوف على المسار التاريخي لأدب الطفل والإيقاع...

وبناء عليه فقد تطلب منهج الدراسة أن تتوزع مادة البحث على مقدمة ومدخل تمهيدي وفصلين وخاتمة، فقد تناولت في المدخل مفهوم الإيقاع وأهميته في صناعة الشعر، ومفهوم أدب الطفل وأهمية الإيقاع فيه، أما الفصلين فقد خصصتهما للإيقاع بشقيه، فالفصل الأول عالجت فيه الإيقاع الخارجي وفيه الأوزان والقوافي وكذلك المقاطع الصوتية والتصريع، أمّا الفصل الثاني فقد تناولت فيه الشق الثاني للإيقاع وهو الإيقاع الداخلي، إذ تضمن دراسة الصوت المعزول والتكرار والسجع، لأذيل هذا البحث بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج المتحصل عليها في الدراسة.

ولا أخفي أن الدراسة في بدايتها كانت صعبة لكنها ذلّلت بتوجيهات أستاذي المشرف إلى مصادر ومراجع تخدم صميم الدراسة منها: إبراهيم أنيس "**موسيقى الشعر**"، عبد الله الطيب "**المرشد إلى فهم أشعار العرب بجزئيه**"، محمد الهادي الطرابلسي "**خصائص الأسلوب في الشّوقيات**" بالإضافة إلى بعض المصادر والمراجع التي تحصلت عليها بمفردي منها: أحمد زلط "**أدب الطفل العربي**"، حسن عبروس "**أدب الأطفال وفن الكتابة**" ، فوزي سعد عيسى "**العروض العربي ومحاولات التطور و التجديد فيه**"، يوسف حسين بكار "**بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**".

ولم يخلُ البحث من صعوبات لعلّ أهمها قلّة الدراسات التي تتناول الجانب التطبيقي لأدب الطفل عند سليمان العيسى .

وأخيرا نحمد الله على إعانته لنا في إنجاز عملنا هذا، ونسأله أن يوفقنا في أعمال أخرى إن شاء الله.

ونقدم شكرا خاصا لأستاذي :محمد بن يحي على التوجيهات القيّمة ونصائحه الثّمينة.

مدخل تمهيدي : الإيقاع وأدب الطفل.

1 – مفهوم الإيقاع .

2– أهمية الإيقاع في بناء القصيدة .

3– مفهوم أدب الطفل .

4– أهمية الإيقاع في أدب الطفل .

1 – مفهوم الإيقاع :

ربما يكون مفهوم الإيقاع من أكثر المفاهيم الشعرية إشكالا؛ لكونه يتعالق مع مفهوم الوزن عند أهل العروض.

وإذا تتبعنا مفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية القديمة، وجدناها تتفق في المفهوم نفسه، فقد جاء في لسان العرب أن الإيقاع مأخوذ "من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[1].

أما الإيقاع في المعاجم الحديثة، فقد ورد في "المعجم الفلسفي" لصاحبه جميل صليب إذ يقول "فالإيقاع في اللغة اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[2].

الإيقاع هو مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق، ثم تطور معناه بتطور العصور حتى أصبح مرادفا لكلمة "mesure " الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية[3]، أما في الاصطلاح فيعرف أنه "تتابع منتظم لمجموعات من العناصر وهذه العناصر التي تكون أصواتا، وقد تكون حركات"[4]، والإيقاع هو ذلك "الانسياب وهو عنصر يتوافر في الشعر أو النثر يتضمن الحركة أو الشعور، أما الحركة فهو يمثل فيها من خلال المقاطع المنبورة وغير المنبورة، وبواسطة مدّة تلك المقاطع، ويعتمد الإيقاع في الشعر على النموذج الوزني، ويكون إيقاعا منتظما، ولكنّه يكون في النثر منتظما وغير منتظمٍ"[5].

كما يعرّف الإيقاع أيضا بأنّه "جرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به والمختلف من بحر إلى آخر (إن وجدت) وهو يأتي من وقفات متكررة أو من علامات الاستفهام أو التّعجب أو من الفاصلة أو من جميع ما في القصيدة من كلام أو حركات"[6].

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مادة (و،ق،ع)، مج8، دار الصادر، بيروت، (د،ط)، ص 408.

[2]– فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، (د،ط)، 2005، ص 234.

[3]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، دار القلم، سوريا، ط1، 1998، ص 21.

[4]– علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ،ط)، 1993، ص 17.

[5]– مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، عدد1، 2007، ص 125.

[6]– المرجع نفسه، ص128.

فالإيقاع إذا يقوم على عناصر يجمع بينها التشابه والتباين في الوقت نفسه، وذلك الجامع بينها هو الانسجام، فالنغمات يكون لها كلٌّ واحد، ويكون فيها تفاصيل متعددة متباينة والسمع يدركها متباينة ثم يجمع بينها وبين كل النغمات، ويدرك ذلك كلّه على أنه كلٌّ واحد[1].

وللانسجام دور أساس في صناعة الإيقاع يتمثل في التكرار والتنويع فالتكرار يمثل البعد الزماني والتنويع يمثل البعد المكاني[2].

وعليه فإذا كان الإيقاع هو تردّد ظاهرة صوتية معينة، ومن مجموع هذا التردّد في البيت الواحد تتكون صورة الوزن الشعري، فالوزن هو الصورة الخاصة للإيقاع وكلاهما يقوم على الشعور من جانب الشاعر والتوقع من جانب المتلقي.

ويتولّد الإيقاع في الشعر العربي من توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحو خاص، بحيث ينشأ عن توالي " وحدة نغمية هي التفعيلة التي تكرر على نحو خاص في الشعر أو في الكلام؛ أي إنّه تلوين صوتي صادر عن الكلام"[3]، ومن ترددها ينشأ الإيقاع، ومن مجموع مرات هذا التردد في البيت الواحد يتكون الوزن الشعري في القصيدة العربية، فالوزن جزء من الإيقاع وهو الطول الثابت للأبيات.

والإيقاع في الدرس العربي القديم، يكاد لا يخرج عن المفهوم الذي يجعله مطابقا للوزن، فعلماؤنا القدماء لم يتنبؤوا جوهر الإيقاع، إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسّد الحركة الإيقاعية، فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي، لأن التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه بالزمن، وأهملت الحركة، ولم يلحظه الدارسون إلاّ من خلال الموسيقى والوزن الشعري من أنّه كان أوضح مظاهر العمارة والزخرف الإسلاميين. كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي"[4].

ولم يرد ذكره أثناء حديثهم إلا نادرًا ولم يستعملوا إلاّ كلمة وزن في دراستهم الشعر. وقد استعمل اللغويون المصطلح نفسه في تقنينهم للأشكال الصرفية، أمّا الإيقاع فهو غائب أو شبه غائب

[1]- ينظر، عبد الله الطبيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ط2، 1970، ج2، ص 489-490.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 491.

[3]- رحمن غركان، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2004، ص 166.

[4]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، ص 25.

من معجم أهل اللغة وأصحاب الشعر وعلماء الكلمة، في حين نجد لدى ابن طباطبا (ت 322 هـ) إحساسا واضحا بوجوده دون أن يميزه كعنصر مستقل، حيث يقول في تعريفه للشعر بأنّه :" كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خصّ به من النظم الذي إذا عدّل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدد، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانيه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذف به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف فيه"[1]، فمن خلال التعريف نلمح أنّ ابن طباطبا يدرك أنّ ارتباط الشعر بالإيقاع أشدّ من ارتباطه بالعروض، فيقول "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ..."[2].

ويؤكد ابن فارس (ت 395 هـ) الفكرة بقوله "إن أهل العروض مجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أنّ الإيقاع تقسيم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسيم الزمان بالحروف المسموعة"[3]، وها هو ابن سينا يقول " تقدير ما الزمان النقرات فان اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنا، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظمة منها كلام، كان الإيقاع شعريا"[4].

وقد قسم علماء الموسيقى الإيقاع إلى نوعين هما[5]:

1. **الإيقاع الموصول**: وهو كل مجموعة من النقرات بينهما أزمنة متساوية.
2. **الإيقاع المفصل**: وهو كل مجموعة من النقرات بينهما أزمنة منفصلة.

إنّ الوزن كما أقرّ النقاد ليس إلاّ جزء من الإيقاع كلّه، والأوزان العروضية هي من وضع الخليل بن أحمد، فهو إذا مكتشف جزء يسير من إيقاع الشعر العربي، فقد استقصى الخليل-واضع علم

[1]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح ،عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 9.

[2]- المرجع نفسه، ص 21.

[3]- ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح، عمر فاروق الطبّاع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 266.

[4]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، ص 28.

[5]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع العربي، دراسة تحليلية تطبيقية، الأيام، الجزائر، ط1، 1996-1997، ص 159.

العروض كما ذكرنا- أشعار العرب فوجدها لا تخرج عن أوزان معينة حدّدها باعتماده الإيقاع الموسيقي الذي يحدثه توالي الحركات والسكنات في البيت الشعري، هذا التوالي الذي يتكرر على شكل مجموعات إيقاعية سمّاها تفعيلات، وقد وجد أنّ الشاعر يلتزم في تكرارها ترتيبا معينا في البيت الشعري، ولا يخرج عنه في قصيدته وهذا ما سماه "بحر القصيدة" فقد استطاع بفضل أذنه الموسيقية المنفردة وحفظه أشعار العرب ودراساته اللّغوية وخاصة الصّوتية منها والصّرفية ودراساته لعلم النّغم وله في ذلك كتاب، كل ذلك ساعده على فهم واستخلاص طبيعة الإيقاع في الشعر العربي القديم، وعليه يمكن القول إنّ العروض الخليلي شكل من أشكال الإيقاع[1].

وبالتالي فموسيقى الشعر العربي، قد تعارفها الشعراء والعرب من زمن بعيد، إذ كان الشاعر قديما يعاب إذا خرج عن الإيقاعات العامة التي توارثها، وعليه فقد كانوا يميّزون بين جيّد الشعر وضعيفه بناء على التربية اللغوية الأصيلة، وهكذا اكتشف الخليل الأوزان الشعرية.

ويمكن القول أنّ العرب القدامى قلّ استعمالهم لمصطلح الإيقاع ربما لغموض المصطلح من جهة أو لارتباطه بالموسيقى من جهة أخرى، واستعاضوا عنه باستعمال مصطلح " الوزن" مرادفًا له.

أمّا في الدرس الحديث فيعرفه فانسان داندي vincent dindy الذي يرى أنّ الإيقاع هو انتظام وتناسب في المسافة، وكان كولردج coleridje في القرن التاسع عشر قد أرجع الإيقاع إلى عاملين أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة تعمل على تشويق المتلقي (القارئ) وثانيهما المفاجأة وخيبة الظنّ التي تنشأ عن نغمة غير متوقعة والتي تولّد الدهشة لدى المتلقي.

بينما ردّه إ.أريتشاردز I.A. Richards إلى عاملي "التّكرار والتّوقع"[2]، فيتشكل نسيج يتألف من التوقعات والإشباعات والاختلافات أو المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع، وهو يرتكز على الحالة النفسية للسامع لا المتكلم، لأنّ الإيقاع هو إيقاع للّنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك ليس فقط صوت الكلمات بل ما فيها من معنى وشعور[3].

---

[1]- ينظر ، برباق ربيعة، الإيقاع الشعري- دراسة لسانية جمالية-، مجلة كلية الأدب واللغة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 8، جانفي 2011، ص 8.

[2]- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي، ص 21.

[3]- ينظر، مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، ص125.

ولقد قسّم الإيقاع إلى قسمين:

1. **الإيقاع الخارجي**: المتمثل في الوزن والقافية، كما اهتم علماء الأصوات بالمقاطع الصوتية.

2. **الإيقاع الداخلي**: ويشمل دراسة الصوت المعزول والجناس والسجع، وكذلك التكرار المعجمي وتكرار الصيغ والعبارة والتراكيب .

2 – أهمية الإيقاع في بناء القصيدة:

الإيقاع عنصر أساسي من عناصر بناء الشعر، وأداة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في قصيدته، فقد اعتبره القدامى القاعدة الأساسية للتمييز بين الشعر والنثر؛ إذ لا يرون في الشعر أمرًا يميّزه عن النثر إلاّ ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي، وقد حظي هذان العنصران عندهم باهتمام بالغ إلى الحدّ الذي احتلا معه نصف المفهوم الذي حدّ به قدامة بن جعفر(ت327هـ) الشعر "إنّه قول موزون مقفى يدل على معنى"[1].

ويؤكد ابن رشيق (ت463هـ)هذا القول، إذ جعل الموسيقى من مرجحات الشعر على النثر لأنّ اللفظ "إذا كان منثورًا يتبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطّباع، أما إذا أخذ سلك الوزن وعقد القافية تآلفت أشتاته، وازدوجت فرائده وبناته .... يقلّب بالألسن ويُخبْأ في القلوب مصوناً باللب، ممنوعاً من السرقة والغصب[2].

هذا فيما يخص الإيقاع الخارجي، في حين حظي الإيقاع ككلّ باهتمام كبير نظرًا لأهميته ودوره البارز في بناء الشعر، إذ لا يمكن إغفاله وغضّ النظر عنه، إذ عدّ الإيقاع "الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم أو على الأقلّ الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها"[3].

فهو كما ذكرنا الأداة الخاصة التي يستخدمها الشاعر في السيطرة على الحسّ وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوم المغناطيسي، عندئذ يكون الجو الشعري الخاص الذي يلتقي فيه الشاعر والقارئ والذي يكشف فيه الشاعر عمّا يريد أن يقول[4] "فالموسيقى إذا أقوى عناصر الشعر، إذ أنّ غاية الشعر التعبير عن التجربة الانفعالية، والإيقاع هو الوسيلة المثلى للتعبير عن هذا الانفعال، فالشعر إذ يعمل الإيقاع في إضفاء طابع خاص على التجربة الشعرية، يجعلها كلاًّ متكاملاً وكيانًا يصهر

[1]– أبو الفتوح قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: د محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د،ط)،(د،ت) ص 64.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981، ص19-20.

[3]– أسامة عبد العزيز جاب الله، العروض والإيقاع الشعر العربي، (د، ن)، (د، ط)، 2005، ص 15.

[4]– مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البّديلة في الشعر العربي، ص129.

العناصر التي تدخل في تكوينه، وهذا يعني أنّ الإيقاع جوهر الشعر وليس قالبًا خارجيًا ، فهو يصهر عناصره لتشكل القصيدة وتنمو كيانها واستقلالها"[1].

فالإيقاع إذا ليس مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرفة، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها. وإذا كان الفن تعبيرًا إحصائيًا من المعاني تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل التعبير لأنّه لغة التواتر والانفعال، ولذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازا في بناء موسيقاه، وعدّ أحد أركانها التي ترتكز أولاً على الانسجام أو تأليف الأصوات، فالشعر يعمل مع عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام[2].

ولعلّ من أكثر صفات الإيقاع أهمية وأكثرها حضورًا وتأثيرًا في تشكيل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي، هو أول ما يدخل ميدان الفعل "لأنّه كأنّما يعطينا إشارة بأن شرارة النشاط التشكيلي قد انطلقت، ثم يهيئنا حالا لموجة معينة، وإذا نظرنا إليه في علاقة الشعر خاصة، فإنّه يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية"[3].

كما قد أولى الشكلانيون الرّوس أهمية قصوى للإيقاع، إذ يرون أنّه مثله مثل الصّورة الرّمزية يقصد به الكشف عن الخط التحتي للحقيقة العليا، أي على غور المعنى الكامن، فمن خلال الإيقاع نستطيع أن نتحسّس الأجواء الشعرية للقصيدة، وربطها بالحالة النفسية للشاعر أثناء صياغته لها فتشكل علاقة بين المتلقي والقصيدة "علاقة إحساس وتذوق وشعور بعالم القصيدة وما يكتشفه من مؤثرات فنيّة وفكرية ومادية وروحية قائمة على أساس النظام"[4].

---

[1]- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، ص 239- 240.

[2]- ينظر، محمد صابر عيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية -حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات- اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2001، ص 17.

[3] - ماجد قاروط، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985- دراسات جمالية- منشوران اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 1999، ص 249.

[4]- بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008-2009، ص 31.

3 – مفهوم أدب الطفل:

لقد تعددت مفاهيم أدب الطفل، وفقًا لذيوعها في كتب المؤلفين، وقبل التعرّض لهذه المفاهيم يجب أن ننبّه إلى أن الأسبقية في هذا المجال كانت للأدب الأجنبي على الأدب العربي، فقد جاء في التعريف بأدب الطفل الذي نشرته جريدة النهار البيروتية بأنّه فن مستحدث ظهرت طلائعه في أواخر القرن السابع عشر في أوروبا مع الأديب الفرنسي شارل برو، الذي ألّف قصصًا للأولاد أشهرها سندريلا، ثم في الفترة بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر زاد رواد هذا الفن، ونذكر منهم على سبيل المثال: الأدبية الفرنسية كونتستة[1]، أمّا في الوطن العربي فقد ظهر في أواخر العشرينيات من القرن الماضي على صفحات صحف بأقلام بعض المبدعين منهم د. زكي مبارك (السيرة الذاتية) وساطع الحصري (دفاع عن العروبة)وأحمد شوقي (الشّوقيات)وكامل الكيلاني(قصص الأطفال) الذي يقول عليه شوقي(البسيط) :

يَا كَامِلَ الفَضْلِ قَدْ أَنْشَأْتَ مَكْتَبَةً يَسِيرُ عَلَى هَدْيِهَا شِبْل وَأَطْفَالُ[2]

ويقول عنه أيضا أحمد نجيب هاشم "هو أول من مهّد الطريق لفن جديد من فنون الأدب العربي وهو أدب الطفل، أدب جديد يحبّب الطفل في لغته، ويتدرّج به تبعًا لسنّه، ويوقظ مواهبه واستعداداته، ويغذّي ميوله وطموحه، وينتهي به إلى حب القراءة والمثابرة عليها"[3].

وفي عام 1968 خرجت إلى النور الطبعة الأولى من كتاب "فن الكتابة للأطفال" لمؤلفه الأستاذ "أحمد نجيب"، الذي طرح أقدم وأول مفهوم في المؤلفات المعاصرة في أدب الطفل العربي، يقول عن أدب الطفل : "هو الإنتاج الفكري الذي يتلاءم مع فئة من الجمهور هم فئة الأطفال الذين يمتازون بعدم القدرة على تذوق شكل الأدب المخصص للكبار[4]، وعلى هذا الأساس يمكن أن نجد لأدب الطفل مفهومين رئيسين هما:

[1] – ينظر، ميخائيل عيد، أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح–آراء– اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 1998، ص 87.

[2] – ينظر ، أحمد زلط، أدب الطفل العربي، دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل، دار الوفا لدينا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 1999، ص 118.

[3] -المرجع نفسه ، ص119.

[4] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

1.أدب الطفل بمعناه العام: يعني الإنتاج الفكري المدوّن في الكتب الموجّهة لهذا الطفل في شتى فروع المعرفة.

2.أدب الطفل بمعناه الخاص: يعني الكلام الجيّد الذي يحدث في نفس الطفل متعة فنيّة سواءً أكان شعرًا أم نثرًا، شفويًا أم كتابيًا[1].

وفي عام 1973 بدأ الدكتور علي الحديدي يؤصل لأدب الطفل العربي من خلال مؤلفه القيّم "في أدب الأطفال"، إذ طرح عدّة تعريفات لأدب الطفل، ميّزه من خلالها عن أدب الكبار. ولعلّ أدقّ التعريفات قوله "أدب الطفل شكل من أشكال التعبير الأدبي له قواعده ومناهجه، سواء ما يتصل بلغته وتوافقها مع قاموس الطفل والحصيلة الأسلوبية التي يؤلف لها، أو ما يتّصل بمضمونه وبمناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة، أو ما يتّصل بقضايا الذوق وطرائق التعبير بصوغ القصة أو في فن الحكاية للقصة المسموعة"[2]. ويقول في موضع آخر "وقد يختلف أدب الصغار عن أدب الكبار في تلك الأمور التي لا مفر من أن تختلف فيها العقليتان والإدراكان"[3]. وتلك الأمور، هي اللغة و المضمون والإيقاع والمستوى ....الخ، وقد أراد من خلال التعريف أن يحدد استقلالية أدب الطفل عن أدب الكبار، إذ يؤكد ذلك في قوله "ظهر أدب الطفل كفن مستقل في القرن السابع عشر في أوربا، وفي الوطن العربي ظهر مع وجود رفاعة الطهطاوي على رأس إدارة التعليم في مصر حيث أمر بنقل أدب الطفل إلى اللغة العربية"[4].

غير أنّنا نجد من التعريفات ما تتناقض مع تعريفات الحديدي، حيث ترى أنّ أدب الطفل لا يمكن أن يكون له تعريف مستقل، بل يندرج تحت إطار الأدب العام، والشيء الذي يتفرد به أدب الطفل هو الجمهور الذي يخاطبه الأديب[5]. لو سلّمنا أن أدب الطفل يندرج تحت إطار الأدب العام أي أدب الكبار، فيمكننا أن نطرح التساؤل الآتي: هل يمكن للطفل تذوق أدب الكبار؟ أنّه لا يمكن

[1]- ينظر، إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، أدب الأطفال وقضايا العصر للأسوياء وذوي الاحتياجات الخاصة، مركز الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 84.

[2]- أحمد زلط، أدب الطفل العربي، ص 120.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- حسين عبروس، أدب الأطفال وفن الكتابة، دار مدني، الجزائر، (د،ط)، 2003، ص 15.

[5]- ينظر ، أحمد زلط، أدب الطفل العربي، دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل، ص 119.

للطفل تذوق أدب الكبار؛ لأنّه بعيدٌ عن إدراكه وخياله؛ إذ يعد أدب الطفل فنا له سماته ومقوماته الفنيّة الخاصة به في البناء واللّغة والأسلوب والإيقاع، إذ يراعي في ذلك مستوى المخاطب فما يكتب للكبار يختلف عمّا يكتب للصغار.

ويعرّف أحمد زلط أدب الطفل بقوله " أدب الطفل هو إبداع مؤسس على خلق فنّي، يعتمد اللّغوي على ألفاظ سهلة ميسرة فصيحة تتفق و القاموس اللّغوي للطفل بالإضافة إلى خيال شفاف غير مركب و مضمون هادف متنوع وتوظيف كل العناصر بحيث تتفق أساليب مخاطبتها وتوجيهها لخدمة عقلية الطفل وإدراكه"[1].

ومهما اختلفت وتضاربت الآراء والمفاهيم حوله، فإنّها تتفق في الهدف من أدب الطفل وهو تنشئته تنشئة صحيحة وتنمية قدراته وملكاته الحسّية والنّفسية والعقلية. فلأدب الطفل أهمية كبيرة ودور في حياته، حتى قيل إنّه : "كالفيتامينات للفكر يحتاج عقل الطفل وخياله منهما إلى أنواع مختلفة، كل نوع يعني جانبًا من تفكيره وشعوره. ويقوي نواحي الخيال فيه، ومن ثَمَّ يجب أن لا يقصِّر الذي يكتب أدب الطفل كتابًا لهم على مجال واحد منه أو نوع بذاته ولا على أدب أمة واحدة"[2].

وعليه يعتبر أدب الطفل " وسيطا تربويا يتيح الفرصة أمام الأطفال لمعرفة الإجابات عن أسئلتهم واستفساراتهم ومحاولة الاستكشاف واستخدام الخيال، وتقبّل الخبرات الجديدة التي يرفدها أدب الأطفال، إنّه يتيح الفرصة أمامهم لتحقيق الثقة بالنفس وروح المخاطرة في مواصلة البحث والكشف وحب الاستطلاع، والدافع للإنجاز الذي يدفع إلى المخاطرة العلمية والاستكشاف من أجل المزيد من المعرفة لنفسه وبيئته، إنّه ينمي سمات الإبداع من خلال عملية التفاعل والتمثيل والامتصاص واستثارة المواهب"[3].

وأخيرًا من خلال استعراض آراء بعض الباحثين حول اصطلاح أدب الطفل، يمكن أن نلاحظ بوضوح أنّ هناك تفاعلاً مختلفًا مع هذا المصطلح، ويعود سبب الاختلاف إلى ثلاثة عوامل رئيسية هي:

[1]- انشراح مشرفي، أدب الأطفال مدخل لتربية الإبداعية، (د، ن)، (د، ط)، (د، ت)، ص 16.

[2]- غنية دومان، أدب الأطفال عند محمد ناصر، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008 -2009، ص 6.

[3]- أحمد زلط، أدب الطفل العربي، ص 85.

أ – كون أدب الطفل جنسًا أدبيًا جديدًا مازال في طور التطور، ويحتاج إلى كثير من الدراسات والأعمال الجادة قصد الكشف عن مواطنه الخفية.

ب – كون أدب الطفل جنسًا أدبيًا غير قائم بذاته فهو يندرج في الأدب العام.

ج – اصطلاح أدب الطفل اصطلاح مطاطي وليس محدودًا كالاصطلاحات العلمية فهو واسع المجال، متعدد الجوانب، متغير الأبعاد.

وأخيرًا يمكن أن نخلص إلى تعريف شامل ومجمل يتمثل في كون أدب الطفل" إبداعًا أدبيًا موجهًا للطفل في صور متعددة: كالقصة والمسرحية والأنشودة ...إلخ، ويشتمل على أفكار وأخيلة للتعبير عن أحاسيس ومشاعر تتفق مع مستويات نموهم المختلفة."

كل هذه التجارب أغنت مكتبة الطفل العربي، حتى وإن غابت تجارب الأدباء في بعض الأقطار العربية الأخرى، وكلما تعمقنا في سبر أغوار الكتابة الموّجهة للطفل في العالم العربي سعدنا ببعض الأعمال وتأسفنا لأخرى نظرًا لطبيعة مواقف وتجارب أصحابها.

وتبقى تجربة الكتابة للطفل في الوطن العربي تتأرجح بين الإهمال والاهتمام عند كتابنا غير أنّنا لا يمكننا أن نمرّ على وطن عربي مثل سوريا التي تسعد بأحد أكبر شعراء العالم العربي الذي حمل على عاتقه مسؤولية الكتابة للطفل بعدما فقد الأمل في الكبار وذلك بعد نكبة حزيران1967 إنّه الشاعر الكبير سليمان العيسى، هذا الشاعر الذي قال مرارًا وتكرارًا إنّه لا يوجد موضوعٌ أجمل ولا أغنى ولا أهم من موضوع الطفل، حيث يقول : هل هناك موضوع أجمل؟ وأغنى؟ وأهمّ؟ وهل شبع أدباؤنا وشعراؤنا الكتابة للصغار حتى أسكت وأطوي هذه الرغبة بين ضلوعي.

ويقول أيضا عن تجربته "أطفالنا محرومون يعيشون كالنبات البري على الجفاف والعطش، وشعراؤنا لم يترجلوا يومًا على خيلهم الخشبية ليداعبوا طفلاً بأنشودة، ويضعوا على ثغره أغنية حالمة وأدبنا العربي يكاد يكون فارغًا محزنًا من أدب الطفل، ولاسيما شعر الأطفال، ومن هذه القناعة بدأت أكتب للصغار" [1].

[1] حسين عبروس، أدب الأطفال وفن الكتابة، ص 23-24.

4 – أهمية الإيقاع في أدب الطفل :

يسعى النّشيد في أدب الطفل بما يحمله من أنغام شجية وألحان موسيقية في تغذية الروحية وإرهاف الوجدان ، وصقل الشخصية وتعميق الانتماء .

وبما أن النّشيد – قصيدة طفولية – نوع من الشعر بما يحويه من موسيقى وإيقاع يثير الخيال والوجدان ويبعث في النفوس مشاعر البهجة والفرح فهو أقرب الفنون الأدبية للفطرة البشرية لما فيه من انفعال وعاطفة وصور جميلة تثير الإحساس بالفن والجمال، والأطفال بطبيعتهم ميالون للموسيقى إذ يهتزون لها طربا ومرحا . لأن " الكلام الموزون ذا النغم الموسيقى يثير فينا انتباها عجيبا "[1] ، كما يثير فيه بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية من لون فريد ، فالموسيقى تملأ النفس بهجة وفرحا وهي أقوى العناصر تأثيرا في النفس ، حيث تدرك الإحساس وتساعد على مخاطبة العواطف وملامستها .

وقصائد الأطفال لها إيقاعاتها التي تستمدها من الأوزان والقوافي والكلمات السهلة الخفيفة .

فقصائد الأطفال كما يبدو ليست مجرد نظم أو تلحين أو موسيقى ، وليست رصفا أو ترتيبا متناظرا للكلمات ، وإنما هي في الواقع إيقاعا جميلا متناغما يثير الإحساس والحلم والخيال ويوفر المتعة والفرح والبهجة للأطفال [2]

وتكمن أهمية الإيقاع من أنه الأسرع إلى نفوسهم قياسا بأركان الشعر الأخرى وعناصره ولذلك يستجيب الطفل لجمال الجرس في الشعر قبل أن يدرك جمال الأخيلة والصور ، فالإيقاع ينساب إلى نفوس الأطفال دون أن يتطلب عناءً أو جهدًا ، فهو جزء من النظام الكوني سواء أكان في داخلنا متمثلا بضربات قلوبنا وتلاحق أنفاسنا أم خارج ذواتنا متجسما في مظاهر الطبيعة حولنا[3] .

---

[1] – د .حاجي الصديق، تجليات التشكيل الجمالي في الأناشيد الوطنية قراءة في جماليات الإيحاء والدلالة ، وأبعاد التأثير والتلقي ، ملتقى الأناشيد الوطنية ودورها التعبوي خلال الثورة، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ملتقى 15–16 ماي 2013، ج1ص 93 .

[2] - ينظر، المرجع نفسه ،ص 96 .

[3] – ينظر، وجدان الصايغ ،الصور الاستعارية في شعر العربي الحديث – رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير – ، ط1 ،2003، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، 237 .

الفصل الأول: دلالة الإيقاع الخارجي في الديوان

تمهيد.

المبحث الأول: دلالة الأوزان.

المطلب الأول: الوزن وقيمته الإيقاعية..

المطلب الثاني: دلالة إيقاع الأوزان في ديوان الأطفال.

المبحث الثاني: دلالة القوافي.

المطلب الأول: مفهومها وأهميتها.

المطلب الثاني: أنواعها في الديوان.

المطلب الثالث: حروفها.

المبحث الثالث: دلالة التصريع.

المطلب الأول : مفهومه.

المطلب الثاني: دلالته .

المبحث الرابع: دلالة المقاطع الصوتية.

المطلب الأول : تعريفها.

المطلب الثاني: أنواعها.

تمـــهيد

من المعلوم أن الشعر ديوان العرب، سجل مآثرهم وكشف أيامهم وصوّر مناحي حياتهم. ولكونه اللّون الفنّي الوحيد القادر على هذه الوظيفة بكيفية توفق بين تقرير الحقيقة والمتعة الفنية، حظي بعناية الناس ؛لأنّه لصيق بحياتهم، يصف آلامهم ويعبّر عن آمالهم، وعليه فإنّ الشعر تعبيرٌ عن الشعور أو تصويرٌ للأحداث التي يتفاعل معها الإنسان، ويعكس هذا التصوير مواقف مختلفة[1].

وما النشيد الوطني إلاّ صورة من صور الشعر، فهو يندرج ضمن فنون الأدب العربي؛ إذ هو عبارة عن قصيدة شعرية حماسية، ألّفت لمواجهة التحديات، فهي عبارة عن ذلك الصوت الذي يؤدى جماعيا تعبيرًا عن آلام وآمال شعب يعاني اضطهاد وويلات المستعمر، إذ يسعى النشيد الوطني إلى بعث الروح النضالية، والنهوض بالشعب إلى العمل والدفاع عن وطنه واسترجاع سيادته وكرامته، إذ يسعى الشاعر أيضا في النشيد الوطني إلى غرس حبّ الوطن لدى المتلقي والإشادة بالأبطال والمجاهدين والشهداء، وعليه الدعوة إلى الجهاد من أجل حماية الوطن والحثّ على الوحدة . وهكذا يرد النشيد الوطني حاملا رسالة مفعمة بالمعاني الحضارية، التراثية، التاريخية، الدينية، الاجتماعية والسياسية ...الخ، معبأة بالفخر والاعتزاز بالهوية الوطنية، رافضة الرضوخ للذلّ والعار الذي يفرضه المستعمر، إذ الهدف منه بعث الروح القومية والحفاظ على الذات والهوية الوطنية[2]، مما حظي بالاهتمام الواسع من طرف الباحثين والشعراء، ومن بين هؤلاء الشاعر الكبير" سليمان العيسى" الذي وجد في هذا النوع من الأدب متنفسًا كبيرًا لتجاربه، فكتب قصائد وطنية لطّفل، كانت بمثابة أناشيد حماسية يتغنى بها في حفلاته وأيامه الوطنية كأنشودة فلسطين داري، وطني ... الخ، إذ يعمق النشيد الوطني في الناشئين الانتماء والمواطنة الصحيحة بما يتمتع به النشيد الوطني من نظم إيقاعي صدوٍ ومفردات رنانة.

---

[1]- بنظر، آمنة شنّوف وفاطمة صغير، الخصائص الفنية في الشعر الثوري الجزائري- نماذج من شعر مفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة- ، ملتقى الأناشيد الوطنية ودورها التعبوي خلال الثورة، ، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ملتقى 15-16 ماي 2013، ج1،ص 181.

[2]- ينظر، شفيقة ليماني، النشيد الوطني من الوظيفية إلى الآفاق- نشيد فريد علي أنموذجا- ، ملتقى الأناشيد الوطنية ودورها التعبوي خلال الثورة، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ملتقى 15-16 ماي 2013، ج2، ص 711.

ولو تصفحنا ديوان الشاعر سليمان العيسى "ديوان الأطفال" لوجدنا صور الوطن راسخة بين قصائده ، إذ للوطن أهمية بالغة وحضور كبير فيه ، وهذا ليس غريب، فالشاعر ينتمي إلى ذلك الجيل الذي ذاق مرارة الاستعمار والقهر كما عرف الأسر والسجن من أجل قضايا التحرر في وطنه وغيره من الأوطان العربية، كما شهد انتصارات انتش لها فؤاده، وعاين انكسارات أدمت روحه وآلمته.

والوطن ليس فقط تلك الرقعة التي نسكنها فتظللنا سماؤه وتنقلنا أرضه، وننعم بخيراته، ونتمتع بهوائه وسمائه، ولكنّه يسكننا ونسكنه ويجري حبه في كياننا كالدّم الذي ينساب بين الشرايين، ولعلّ الشاعر أراد أن يوصل مفهوم الوطن بصورة بسيطة يفهمها الصغار، فتظل مطبوعة دوما في خيالهم وعقولهم .

والشاعر في أدب الطفل يحرص أيّما حرصٍ على الإيقاع، لأنّ الطفل بطبيعته ميال إلى الموسيقى لذلك لا يوجد شيء أهم من الإيقاع في دراسة الأناشيد الموجهة للأطفال، إذ لا يمكن تحليله دون الولوج إلى إيقاعه لمدارسة جماله وهذا ما سنبحث عنه في شعر سليمان العيسى.

المبحث الأول : دلالة الأوزان

المطلب الأول : الوزن وقيمته الإيقاعية

1. الــوزن:

إنّ أهم ما يميز الشعر عن النثر هو الوزن، فهو أهمّ مكون من مكونات الشعر.وقد لقي من العناية والاهتمام ما لم يلقه غيره من عناصر الشعر، وفي ذلك يقول ابن رشيق(ت456هـ)" هو أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة"[1].

1.1 تعريـف الـوزن:

أ. **لغـة:** الوزن في المعاجم اللغوية يعني تقدير الشيء، فقد جاء في لسان العرب، يقال وزنت فلانا ووزنت لفلان ... وهذا يزن درهما ... والميزان المقدار[2]، وأوزان العرب ما بنيت عليه أشعارهما، والواحد منها يسمى وزنا.

ب. **اصطلاحا:** لقد تعددت تعريفات الوزن إلاّ أنّها في مجملها تصب في بحر واحد، فقد عرّفه حازم القرطاجنى (ت 684هـ) بقوله: "أن تكون المقادير تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[3].

ويعرّف أحد الدارسين الوزن العروضي بقوله:" النظام الموسيقي القائم على اختيار مقاطع موسيقية معينة تدعى التفعيلات، فيكون لها نغم خاص نميز به شعر وآخر"[4].

---

[1]- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ج1، ص 134.

[2]- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج13، ص 466-467.

[3]- أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (د ،ط)،(د ،ت)، ص 165.

[4]- نورة فطوش، بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري ، مذكرة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2009-2010-، ص157 .

أما الوزن عند محمد غنيمي هلال، فهو "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[1]، والمعنى نفسه نجده عند محمود فاخوري "هو مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان"[2].

2 – أهميته :

لم يحتل الوزن هذه المكانة من فراغ ،وإنما نظرا لأهميته ودوره في تشكيل القصيدة، إذ يؤكد ريتشاردزI.A. Richardsأهميته بقوله :" الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن. ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملاً.وعلاوة على ذلك فإن فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه"[3].

يرى كولريدج coleridje"أن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر الذي يكون ناقصا معيبا بدونه، لأن الشعر ارتبط بالوزن زمنا طويلا.... كما يرى أيضا أن الوزن بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه الخميرة لا تساوي شيئا ومسيخة المذاق في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف فيه بالقدر المناسب"[4].

أما نازك الملائكة تذهب إلى أنّ الوزن " هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية، وتصيّرها شعرا ،فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقها الوزن"[5].

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د،ط)، 1986، ص 461.

[2]– محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، دمشق، (د ،ط)، 1996، ص 165.

[3]– يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم(في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، (د،ت) ، ص 159.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،مكتبة النهضة ، دار التضامن ، بغداد ، (د،ط) ،1965،ص 193.

وفي الإطار ذاته يصوّر لنا أحد النقّاد الشعر بأنّه "كائن حيّ نابض له قيوده وضوابطه ومنطقه وأنه بناء هندسي ترى نسيجه وروحه، وأن هذه الروح هو الوزن، إن فقدت توقف النبض، وصار الشعر جسدًا بلا روح كأنه الأحجار الصمّاء"[1].

ولذلك عدّ الوزن سحرًا فاعلًا في النص وفي الوظيفة، وفي ذلك تقول نازك الملائكة:" إن الوزن هزّة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة. وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة، ولذلك كان الشعر مؤثرا بحيث كان القدماء يعدونه ضربا من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير..."[2].

3 – مكوناته :

وعليه يمكن القول إنّ الوزن هو نسق من الحركات والسكنات يلتزمه الشاعر عند نظمه الشعر فكلّ بحر يتركب من أجزاء أو تفعيلات، والتفعيلة هي وحدة صوتية موسيقية. والتفعيلات من حيث حروفها نوعان:

1. **خماسية:** وهي ما تكوّنت من خمسة حروف وعددها اثنان: فعولن – فاعلن.
2. **سباعية:** وهي ما تكوّنت من سبعة حروف وعددها ثمان وهي: مستفعلن – مستفع لن – فاعلاتن– فاع لاتن – مفاعيلن – مفاعلتن – متفاعلن – مفعولات[3].

وكل تفعيلة تتألف بدورها من أسباب وأوتاد وفواصل:

أ. **الأسباب:** تتكون من حرفين وهي نوعان:

1. **سبب خفيف:** يتألف من متحرك وساكن نحو منْ /0
2. **سبب ثقيل:** يتألف من حرفين متحركين نحو سَنَحي //

ب . **الأوتاد:** تتكون من ثلاثة حروف وهي نوعان:

1. **وتد مجموع:** وهو اجتماع متحركين فساكن نحو مُتَفَاعِلُنْ.

[1]– يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان– القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص 12.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 194.

[3]– ينظر، حسين عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني(دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)، الدار الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 29.

2. **وتد مفروق:** وهو اجتماع متحركين بينهما ساكن نحو مُسْتَفْعلن.

ج .**الفواصل:** تتكون من أربعة أحرف أو خمسة وهي نوعان:

1. **الفاصلة الصغرى:** وهي اجتماع ثلاثة متحركات فساكن نحو مُتَفَاعِلُنْ.

2. **الفاصلة الكبرى:** وهي اجتماع أربعة متحركات فساكن[1].

ومن اجتماع طائفة من التفعيلات على نسق خاص يتكون البحر، فالبحر هو قالب نسقي ذو نظام محدد[2]، وبحور الشعر العربي ستة عشرة بحرًا، اكتشف الخليل بن أحمد منها خمسة عشرة بحرًا وتدارك الأخفش الأوسط البحر الأخير منها، سماه المتدارك.

4 – الزحــافات والعــلل:

تفعيلات الشعر ليس ضروريا أن تؤدي بصورتها السابقة، فقد يدخلها تغيير في هيئتها أو حروفها كتسكين متحرك أو حذفه أو حذف ساكن أو زيادته أو حذف أكثر من حرف أو زيادته ،وهذا ما يسمى عند علماء العروض (بالزحاف أو العلّة).

وربما يكسب ذلك التغيير للمقاطع الصوتية حسنا في الإيقاع لا يتحقق في أداء التفعيلة بصورتها الأصلية كما أنّ هذه التغيرات في التفعيلات العشر تمنح الشاعر حرية في التلوين الإيقاعي بما يناسب مع موضوعه، وحالته النفسية، ولا شك أنّ في ذلك فسحة للشعراء وتمكينا لهم من صوغ تجاربهم بالتشكيل النغمي المؤثر.

وهذه التغيرات التي تلحق الصورة الأصلية للتفعيلة نوعان:

أ– تغيير يتناول الحشو والعروض والضرب، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من الأبيات ويسمى الزحاف.

ب–تغيير يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط، في كل أبياتها ولا يتناول الحشو ويسمى العلّة[3].

وقد استطاع الخليل أن يحدّد لكل بحر زحافاته وعلله مما يجعل لكل بحر وجوهه الإيقاعية الخاصة به.

---

[1]– ينظر، محمود على السمّان، العروض القديم، أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف ، القاهرة، ط2، 1986، ص 14– 15.

[2]– ينظر، حسين عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني(دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي)، ص 29.

[3]– ينظر، محمد على الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشق، ط1، 1991، ص 126.

وسنتعرض لبعض الزحافات التي كان لها حضور واضح في القصائد الأنموذج، وذلك لما لها من أهمية في دراستنا وخاصة أن الشاعر سليمان العيسى قد تلاعب كثيرًا بتفاعيل الأوزان، وذلك لكسر الرتابة الإيقاعية النابعة من البحور الموحّدة التفعيلة التي نظم عليها قصائده.

1- الزحافات: وتنقسم إلى نوعين:

أ .الزحاف المفرد: وهو الذي يصيب التفعيلة مرة واحدة أي هو التغيير الذي يطرأ على سبب واحد منها كحذف السين من مستفعلن فتصبح متفعلن"[1]، ومن الزحاف التي طرأت على القصائد الأنموذج هي:

1. الخبب: وهو حذف ثاني الساكن (مستفعلن ← متفعلن).
2. الإضمار: وهو تسكين المتحرك منها (متفاعلن ← مُتْفاعلن).
3. الطي: وهو حذف الرابع الساكن (مستفْعلن ← مستعلن).
4. القبض: وهو حذف الخامس الساكن (مفاعيلن ←مفاعلن).
5. العصب: وهو تسكين الخامس المتحرك منه (مفاعلتن ← مفاعلْتن)[2].

ب . الزحاف المزدوج: وهو الذي يصيب التفعيلة مرتين؛ أي الذي يطرأ على سببين منها كحذف السين والفاء من مستفعلن لتصبح متعلن، والزحاف الذي طرأ على القصائد هو:

1. الخبل: وهو اجتماع الطي مع الخبب.

2- العلل: فلم ترد في القصائد إلاّ علّتا الزيادة هما:

1. القطع: وهو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة (فاعلن ←فالن).
2. الحذذ: وهو حذف الوتد المجموع كلّه[3].

[1]- محمد على الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 126.

[2]- ينظر، عبد الرحمن النجدي، دليل الطالب في علوم البلاغة والعروض، مكتبة لبنان ، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 120.

[3]- ينظر، محمد على الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 129.

5 – علاقة الوزن بالموضوع:

في معرض حديثنا عن الوزن ووظيفته وأهميته في تشكيل القصيدة وعن قيمته الإيحائية ودورها في تشكيل الدلالة الشعرية، يجب أن ننبّه إلى قضية لطالما جذبت اهتمام كثيرٍ من النّقاد والدارسين منذ زمنٍ بعيد، ومازالت محلّ جدل إلى يومنا هذا ، فقلّما نجد باحثًا تناول موسيقى الشعر بالدراسة ولم يعرض لهذه القضية، وهي علاقة الوزن بالموضوع، وفي هذا الصددّ نطرح السؤال التالي: هل هناك علاقة بين الوزن والموضوع أم لا؟.

يقال إنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي لم يتنبه إلى هذه القضية وإن ما وصلنا عنه، لا يعد إلاّ إجابة شكلية عن أسباب تسمية بحور الشعر بأسمائها التي أطلقها عليها، ودليل ذلك قول الأخفش عندما سأل الخليل عن سبب تسمية البحور فقال "سألت الخليل بن أحمد بعد أن عمل كتاب العروض لِمَ سمّيت الطويل طويلاً؟ قال لأنّه طال بتمام أجزائه، قلت فالبسيط قال لأنّه أنبسط عن مدى الطويل... قلت فالكامل قال لأنّه فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر، قلت فالهزج؟ لأنّه يضطرب...، وهكذا في سائر البحور، ولم أعثر بشيء غير هذا عن الخليل"[1].

غير أنّ الذين جاءوا بعده ربطوا بين الموضوع والبحر الذي تنظم فيه القصائد الشعرية، أو بين موقف الشاعر في معانيه وبين الوزن الذي اختاره للتعبير عن موقفه.

إذ يعد ابن طباطبا (ت 322هـ) من الأوائل الذين لمحوا لهذه القضية عندما قال "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه"[2].

كما أثار حازم القرطاجني (ت 684هـ) هذه القضية في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء فيقول في ذلك "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة ومنها ما يقصد به البهاء والتفحيم، وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه

[1]– يوسف حسن بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ص 161.

[2]– ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 11.

بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذ قصد في موضع قصدًا هزليًا أو استخفافيًا وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل قصد..."[1].

أمّا نقادنا المحدثون، فهم بين مؤيّد ومعارض لهذه القضية، إذ منهم من سار على نهج القدامى في ربطهم بين البحر والموضوع، فقد كتب عبد الله الطيّب كتابه " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعته"، حيث تطرق إلى موسيقى الشعر العربي والأغراض التي تقال فيها مؤكدًا فكرة الربط إذ يرى أنّ كل وزن يخص غرضًا معينًا فيقول في ذلك: " فهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبّر عن الرقص والنقرات والخفّة"[2].

كما تناول أيضا أحمد الشايب أيضا هذه القضية، إذ يقول: " لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى والغناء، وهي أليق به وأقدر على تعبيره لأنّه صوته الطبيعي، وصورته الحسيّة الدقيقة"[3]. ويقول أيضًا: "فالطويل يشع لكثير من المعاني وإكمالها لذلك يكثر في الفخر والحماسة والوصف والتاريخ، ومنه معلقات امرئ القيس، وزهير وطرفة ولامية الشنفرى، والبسيط يقرب من الطويل وإن كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني ولا يلين لينة للتّصرف بالتراكيب مع تساوي أجزاء البحرين ولكنه يفوقه رقة وجزالة، ... وكامل أتمّ البحور السباعية يصلح لأكثر الموضوعات وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء..."[4].

ثم يقول وهكذا تختلف البحور باختلاف المعاني والأغراض وخير الأوزان ما لازم موضوعه أو عاطفته العامة، وعلى الناقد أن ينظر في هذه الصلة بين المعنى والوزن لعلّه يجد في ذلك تناسبًا يكسب النظم قوةً وجمالاً أو تجافيًا يذهب بروعة الشعر وحسنه"[5].

وبالمقابل نجد أنّ معظم الدارسين يرفضون الرّبط ما بين طبيعة الموضوعات الشعرية والأوزان لأنهم يرون أنّ اختيار الشاعر لإيقاع معين يبقى سرًّا، إذ يرى أحد النقاد أن "حركة الوزن آنية لا انفصال

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 266.

[2]- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (د ،ن)، الكويت، ط3، 1989، ص 93.

[3]- أحمد الشايب، أصول النقد الأديب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1994، ص 322.

[4]- المرجع نفسه، ص 323.

[5]- المرجع نفسه، ص 324.

عن حركة المعنى أو تعقيبها، فالشاعر يفكر في مستويات التجربة وأبعادها تفكيرًا آنيا لا انفصال بين عناصره..."[1] وعليه فالوزن يكسب صفاته وخصائصه من داخل التجربة الشعرية، من خلال علاقات متفاعلة داخل القصيدة الواحدة ... فثمّة قصائد تنتمي إلى وزن واحد ولكنّها تختلف عن بعضها بالإيحاء[2].

وقد تعرض الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "النقد الأدبي الحديث" لهذه القضية إذ يقول: "إنّ القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنًا خاصًّا أو بحرًا من بحور الشعر القديمة وتكاد تتفق المعلقات في موضوعاتها، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل"[3].

وقد تطرّق إبراهيم أنيس لهذه المسألة في كتابه موسيقى الشعر، إذ نجده يتساءل قائلاً "هل اتّخذ القدماء لكل موضوع من هذه الموضوعات وزنًا خاصًا أو بحرًا خاصًا من بحور الشعر التي رويت لنا؟ إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخيير أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحر من بحور الشعر التي شاعت عندهم واستدلّ على ذلك بالمعلقات الذي يرى أنّها نظمت على العديد من البحور"[4].

وبالتالي يمكن القول إنّ تخيير وزن ما لغرض ما غير مطرد، ولا يمكن أن نجعله قاعدة يمكن تعميمها. والمتصفح لديوان الخنساء يدرك ذلك فقد نضمت أشعارها في رثاء أخويها على بحور متنوعة على الرغم من أنّ الموضوع واحد، والجدول التالي يوضح ذلك[5]:

[1]- محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد)، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 1999، ص 358.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 441.

[4]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص 175.

[5]- ينظر، ديوان الخنساء، تح، حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

الوزن	عدد القصائد
البسيط	21
الطويل	24
الوافر	20
الكامل	**15**

الوزن	عدد القصائد
الخفيف	04
المتقارب	03
الرمل	01
المجتث	01

ويواصل إبراهيم أنيس تحليله لهذه القضية حتى يقول: "على أنّنا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر وزنًا طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثّر للانفعال النفسي، وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء قد ينظّم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلاّ في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أمّا تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنّها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع واستكانت النفوس باليأس والهمّ المستمر"[1].

فمن خلال ما تعرضنا له يبدو أنّ الدكتور إبراهيم أنيس يرفض فكرة الربط بين الوزن والموضوع الشعري، وإنّما بالمقابل يؤكد ربط الوزن بالعاطفة، ويرى أيضًا أنّ طول القصيدة وقصرها مرتبطٌ بالعاطفة.

[1]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 176.

المطلب الثاني: دلالة إيقاع الأوزان في ديوان الأطفال

إنّ النّظرة الفاحصة للأوزان الموظّفة في القصائد الأنموذج التي صاغ عليها الشاعر قصائده، تشير إلى أنّ ثمة تفاوتًا في توظيف البحور الشعرية، ولعلّ ذلك دليل على أنّ الشاعر على دراية بما هو أصلح لهؤلاء الأطفال من جهة، وما ترتاح له نفوسهم من إيقاع من جهة أخرى، والجدول التالي يبين نسبة توارد البحور في القصائد الأنموذج في ديوان الأطفال.

الرقم	البحر	عدد القصائد	نماذج من القصائد
1	الرجز	4	وطني – المشاعل- نشيد ابنة الشهيد – المشاعل
2	الوافـر	2	أبطال تشرين – أنشودة ابن الشهيد
3	المتدارك	2	طفل من فلسطين – الشباب يشقون الطرقات
4	الكامل	1	وائل الصغير يتعلّم
5	الرمل	1	نشيد الطفل الجزائري
6	المتقارب	1	فلسطين داري

نلاحظ من خلال الجدول استعمال الشاعر ستة أبحر في قصائده بصورة لافتة للنظر، وقد كانت هذه البحور كلّها بحور صافية أي موحّدة التفعيلة، ولا شك أنّ اختيار الشاعر لهذه الأوزان تريح الطفل، كما تساعد الشاعر أيضًا على إيصال فكرة القصيدة بصورة سهلة بسيطة.

كما يرجع اعتماد الشاعر على البحور الصافية، لما لها من إيقاع سريع ينتج عن خفتها وسلاستها من جهة، ومن جهة أخرى عن تكرار التفعيلة نفسها وهذه البحور على التوالي:

بحر الرجز الذي نظّمت عليه أربعة قصائد، ثم الوافر والمتدارك الذين نظّمت عليهما قصيدتان وفي آخر مرتبة يأتي كل من الرمل والكامل والمتقارب، إذ نظّم على كل واحد منهما قصيدة واحدة.

ولدراسة البنية الوزنية ودورها في إثراء الجانب الإيقاعي وعلاقة كل ذلك بالمعنى، سنختار عينات من القصائد على بحور مختلفة التي اعتمدها الشاعر في الديوان:

1. الرجـز:

ووزنه "مستفعلن مستفعلن مستفعلن×2"[1]

وقد سمّاه الخليل الرجز لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام فقد جاء في "المقاييس في اللغة" لابن فارس "الراء والجيم والزاء أصل يدل على اضطراب"[2].

ويؤكد البستاني سبب التسمية فيقول " والرجز يسمونه حمار الشعر، بحر كان أولى أن يسمّوه عالم الشعر لأنّ نظمه ، وقع عليه اختيار جميع العلماء والذين نظّموا المتون العلمية، وهو أسهل البحور في النّظم ولكنه يقصر عنها جميعًا في إيقاظ المشاعر وإثارة العواطف فيجود في وصف الوقائع وإيراد الأمثال والحكم"[3].

ويشبه جرجي زيدان الرجز بقوله: "بتوقيعه على مقاطعه مشى الجمال الهوينى ، ولو ركبت ناقة ومشت بك الهوينى لرأيت مشيها وزن هذا الشعر تمامًا، فكان العرب يحدونها إذا أرادوا سيرها وئيدًا وربما كان شاعرهم عاشق فيتذكر حبيبته وهو يسوق ناقته فيحدوها بأبيات على وزن الرجز"[4].

يقول الشاعر في قصيدة المشاعل: (الرجز)

لمْ تَسْقط المِشَاعِل

في كَفّنا المِشاعِل

مَرفوعَةٌ إلى السّما

مَزروعَةٌ فوق الحِمى

مَرفوعَة تَبْقينَ باسْم النّصْر يا مَشاعِل[5]

---

[1]- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، (د،ط)، 1998، ص 73.

[2]- الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر،(د ،ط) 1979، ج2 ص 395.

[3]- غازي يموت، بحور الشعر العربي-عروض الخليل- ،دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 121.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، دار الفكر، دمشق ، سوريا ، ط1، 1999، ص 235.

التغيرات الطارئة على القصيدة:

عـددها ونسـبتها / التفعيـلات	عـــــددها	نسبـــــتها
السالمـــــة	25	%65.78
المتغيـــرّة	13	%34.21

احتلّ الرجز المرتبة الأولى في القصائد الأنموذج، وهذه القصيدة من بين القصائد التي نظّمت على بحر الرجز، إذ يجسّد لنا الشاعر فيها الحياة في ظلّ العدوان وعدم الاطمئنان وعليه استدعى استعمال بحر الرجز حتى يجسد لنا تلك الحياة غير مستقرّة إذ يعيش حالة عدوان مع هذا العدو، إذ يصف لنا في هذه الأبيات الألم والحزن على أبيه الذي ضحّى بنفسه دفاعًا عن وطنه من أجل أن تبقى راية بلده مرفوعة، وعليه فعزم الشاعر الدائم على النصر واضح في ثنايا القصيدة، لأنّه يؤكد على ضرورة رفع راية الكفاح والدّفاع عن وطنه المسلوب، وقد وظّف الشاعر ألفاظ تناسبت مع الصورة الشعرية التي رسمها والتي تعكس عزمه وإرادته المستمرة على الاستقرار والنصر، وهكذا فقد كان لاختيار الشاعر إيقاع بحر الرجز لمناسبته معنى القصيدة التي تعكس الحالة المضطربة للشاعر ، ولعلّ ما زاد من إيقاعية هذه الأبيات الزحافات التي طرأت على تفعيلات البحر- زحاف الخبن والطيّ – والتي جسّدت بدورها معنى القصيدة.

ولعلّ اختيار الشاعر لإيقاع بحر الرجز على وجه الخصوص يسهّل على الطفل استيعاب معاني القصيدة القويّة والعميقة لسهولة النّظم عليه، فعلى الرغم من عمق المعنى إلاّ أنّ اختيار الشاعر لإيقاع بحر الرجز يسهّل على الطفل فهم القصيدة والقدرة على استيعابها واستظهارها.

2. الـــوافر:

ووزنه: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن[1]

وقيل إنّ الخليل سمّاه الوافر "لوفور أجزائه وتدًا وتدًا، وقيل لوفور حركاته"[2].

ويرى عبد الله الطيب أنّ هذا البحر "يصلح في الاستعطاف والبكائيات وإظهار الغضب في معرض الهجاء والفخر ،والتعظيم في معرض المدح"[3].

ويمتاز هذا البحر بأنّه "يشتدّ إذا شددته ويرقّ إذا رققته وأكثر ما يجود به النظم في الفخر والحماسة"[4].

ومن القصائد التي نظّمت على بحر الوافر "أبطال تشرين"

يقول الشاعر سليمان العيسى:

نقاتل عن تراب الأنبياء نقاتل عنك يا وطن الفداء

نقاتل عـن ترابـلأنبياء نقاتل عنك يا وطنلفداءي

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

مفاعلتن مفاعَلْتن مفاعـــــل مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

على رايات سَعْدٍ والمثنى تلاقينا على أرج الإخاء

على رايات سعـــدن ولمثنى تلاقينا على أرجلإخاءي

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

وصفًا نستميت وراء صفًّا لتسَلَمَ ياتُراب الأنبياءِ

وصففن نستميت وراء صففن لتسلم ياترابلأنبياءي[5]

---

[1]- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 65.

[2]- غازي يموت، بحور الشعر العربي- عروض الخليل- ، ص 78.

[3]- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص 407.

[4]- عبد العزيز شرف ومحمد عبد المنعم خفاجي، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، (د، ط)، (د، ت)، ص 16.

[5]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 205-206.

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

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

التغيرات والثوابت في القصيدة:

عــددها ونسبتــها / التفعــيــلات	عــددها	نسبتــها
السالمـــــة	**13**	**%46.42**
المتغيـــــرة	زحاف العصب (مفاعلْتن) **15**	**%53.58**

النص نشيد حماسي، تتزايد فيه موجات الانفعال شيئًا فشيئًا، بداية بالفعل "نقاتل" الذي أفاد ما يمليه من معاني النداء والدعوة إلى القتال طلبًا للاستشهاد والموت أو النصر من أجل الوطن، فقد ورد بصيغة الجمع للدلالة على الاتحاد والرّوح الوطنية، لأنّ المعركة معركة الجميع من أجل نيل شيء واحد وممّا زاد من قوة الإيقاع فخره بأبطال العرب الذين اعتبرهم مثالاً للبطولة، من أجل شحذ الهمم وبعث الحسّ الوطني لدى هؤلاء الناشئة، والشاعر في هذه القصيدة يسعى إلى إيقاظ الضمير العربي وذلك بجامع العروبة والدّم والقرآن من أجل تنظيف وطنهم من هؤلاء الغزاة المعتدين، كما وظّف الشاعر في القصيدة الفعل "نستميت" للدلالة على شدّة الحماسة التي تظهر عند هؤلاء الأبطال الذين سوف يفنون أعمارهم من أجل حماية وطنهم، كما يهدّد وينبّه هؤلاء الغزاة المعتدين بأنّهم ينتظرهم يوم موعود هو يوم الملحمة، وهو يوم الحرية والنور، في مقابل الفناء والموت لهم، وقد اختار الشاعر سليمان العيسى بحر الوافر لمناسبة إيقاعه لمثل هذه الموضوعات ، فقد اعتمد في القصيدة تفعيلة " مفاعلتن" كوحدة إيقاعية، ومع ذلك فلم تأت تفعيلات القصيدة كلّها سالمة، وعلى الرغم من أنّ القصيدة من الشعر العمودي غير أنّ الشاعر أكثر من الزحافات التي طغت على القصيدة بنسبة أكبر من التفعيلات السالمة، فقد حاول بذلك كسر الرتابة، الناتجة عن تكرار التفعيلة الواحدة كما أعطت هذه الزحافات إيقاعًا يتناسب مع الجو العام للقصيدة التي طغى عليها الفخر والحماسة

وتناسبت مع سعي الشاعر العجول من أجل الحصول على مراده ومنتظرًا اليوم الموعود وهو يوم الملحمة الكبرى (يوم موتٍ أو حياةٍ).

3. المتقـــــــارب:

ووزنه فعولن فعولن فعولن فعولن×**2**

نظّم الشاعر قصيدة "فلسطين داري" على بحر المتقارب الذي يتبنى استخدام تفعيلة فعولن كوحدة إيقاعية، يقول الشاعر(المتقارب):

فِلَسْطينُ دارِي ودَرْبُ انْتِصَارِي

فِلَسْطِينُ دَارِي و دَرْبُنْتِصَارِي

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

فعولن فعولن فعولـن فعولـن

تَظَلّلُ بِلادِي هَوَى في فُؤَادِي

تَظَلَّلُ بِلادِي هَوَنْ في فُؤادِي

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

فعولن فعولن فعولن فعولن

وَلحْنا أَبِيّا عَلى شَفَتَيّا

وَلحنن أَببينْ عَلَى شَفَتَيْيَا[1]

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

فعولن فعولن فعول فعولن

[1]- سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ، ص48-49.

التغيرات والثوابت في القصيدة:

عـــددها ونسبتـــها / التفعـيـلات	عـــددها	نسبتـــها
السالمـــــة	26	%83.87
المتغيـــرة	فعولُ (القبض) 5	%16.12

إنّ اختيار الشاعر لبحر المتقارب لمناسبته للطّرب والأهازيج والأناشيد، وقد جاء استخدامه له مشطورا وفي ذلك خفّة، وعلى رغم من ثقل بحر المتقارب إلاّ أنّ الشاعر اعتمد في إيقاعه على تنويع القافية وتصريع الأبيات ممّا جعله أقل ثقل ويميل إلى الخفّة، إذ أكسب القصيدة طاقة إيقاعية جميلة ممّا أدّى إلى تردّد هذه الأنشودة إلى يومنا هذا، وقد كان لاختيار الشاعر لإيقاع بحر المتقارب لمناسبته الموقف النفسي المتحمس، فالشاعر في هذه القصيدة يصدر حزنًا عميقًا دون ضعف لما أصاب بلده العزيز فلسطين، وهذه القصيدة بمثابة صيحة في وجه هذا الغريب المحتل أبرز فيها الشاعر حبّه البالغ لفلسطين وتألّمه الشديد للمصيبة التي حلّت به، مؤكدًا حبّه لذلك الوطن العزيز، فهي أرض أجداده وستبقى لأولادهم ولن تكون لغيرهم.

4. المـــــتدارك:

وزنه: فاعلن فاعلن فاعلن × 2[1]

سمّي المتدارك لأنّ الأخفش تدارك به على الخليل الذي أهمله ويسمى أيضا بالمحدث، وقال عنه البستاني " المتدارك بحر أصابوا تسميته الخبب، تشبيها له بخبب الخيل"[2].

ومن القصائد التي نظّمت على بحر المتدارك قصيدة " الشباب يشقون الطرقات " إذ يقول سليمان العيسى:

حَجَرًا حَجَرًا بِسَواعِدَنا يَمْتَدّ الطَريقْ

[1]- غازي يموت، بحور الشعر العربي، -عروض الخليل- ، ص 212.

[2]- المرجع نفسه، ص 211.

حجرن حجرن بسواعدنا يمتدد طريق

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

فعلن فعلن فعلن فعلن فالن فعلن

وَعَلى عَزَمَاتِ قَواعِدَنا الشّمْسُ تَفِيقْ

وعلى عزمات قواعدنا ششمس تفيق

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

اخْضَري حَوْلَ مَعاوِلنا يا أَرْضُ بِلادي واتْصِلي[1]

اخضرري حول معاولنا يا أرض بلادي وتتصلي

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

فالن فالن فعلن فعلن فالن فعلن فالن فعلن

لقد اختار الشاعر بحر المتدارك لما يمتاز به من خفّة وسرعة الناجمة عن تكرار التفعيلة، ومع ذلك فلم يستخدم الشاعر التفعيلة الأصلية "فاعلن" وإنّما جلّ التفعيلات قد دخلها زحاف الخبن والقطع ولعلّ اختياره لهذا البحر لمناسبته مع شعور هؤلاء الشباب الذين يتغنون بهذا الإنجاز العظيم الذي قاموا به، وعندما نتتبع مواضع التفعيلات في القصيدة فمثلا تفعيلة "فالن" التي كان لتكرارها كوحدة إيقاعية في القصيدة للتعبير عن الروح المتفاعلة المسرعة والمفعمة بالانطلاق والتجديد الذي قاموا به فتتناسب بذلك الإيقاع مع الانفعال النابع من أعماق هؤلاء الشباب وهم يعبّرون عن حلمهم الذي تحقق، أمّا إيراد الشاعر لتفعيلة "فعِلَن" والتي تتوالى فيها ثلاث حركات فقد أحدث تكراراها ثقل في إيقاع البيت إذ تتناسب وتعكس لنا عمق المشقة للقيام بهذا العمل، فهو يحتاج إلى الإصرار والعزيمة التي يبديها الشباب من أجل القيام بمثل هذا العمل الشاق.

[1]- سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ، ص251.

5. الكامـــــــــل:

يقول الشاعر في قصيدة وائل الصغير يتعلّم:

أَتَعَلّم مَاذا أَتَعَلّم؟

أتعللم ماذا أتعللم

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

متفاعل متْفاعل متْفا

أَتَعَلّم أَنّي مِنْ وَطَني

أتعللم أنني من وطني

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

متفاعل متفاعل فعلن

يَتَسَلّقُ أَسْوار الزّمَن

يتسللق أسوار ززمن[1]

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

فعلن فعلن متفا فعلن

يوظّف الشاعر في هذه القصيدة الكامل وتفعيلاته :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وقد قيل إنّه سميّ بالكامل لأنّ فيه "ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر"[2]، وعليه فهو كامل لكمال حركاته وهو بحر أحادي التفعيلة يصلح لأكثر الموضوعات، ولهذا كان كثيرًا في كلام المتقدمين والمتأخرين، وهو أجود في الخير منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدّة منه إلى الرّقة، وإذا دخله الحذذ جاد نظمه وبات مطربًا مرقصًا، وكانت له نبرة تهيج العاطفة"[3].

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 183.

[2]- غازي يموت، بحور الشعر العربي- عروض الخليل- ، ص 91.

[3]- المرجع نفسه ، ص 92.

ولقد كان لاختيار الشاعر إيقاع بحر الكامل في هذه القصيدة لتميّزه بالفخامة لأنّ هذا البحر أنسب لإخبار عن الحقيقة التي يرغب الطفل الصغير وائل تعلّمها أو في الأصل معروفة لديه، فمن خلالها يريد تناول الحديث عن هذا الوطن العظيم الضارب في أعماق التّاريخ ،صاحب البطولات العظيمة إلاّ أنّه اليوم يعاني ويئن، ممّا جعل الطفل محرومٌ من الحياة فيه، ويرغب ويأمل بشدّة في استعادة ما سلب منه فجاء بذلك مناسب مع تدفق وانسياب أفكار هذا الطفل الذي يرغب في إخراج كلّ ما لديه إلى المتلقي كما تميّزت أبيات القصيدة بالقوة فجاءت مناسبة لوزن الكامل الذي اعترته زحافات وعلل، إذ طغى على التفاعيل زحاف الإضمار وذلك من أجل كسر الرتابة والملل الناتج عن تكرار نفس التفعيلة بنفس التركيبة وعليه ساهمت هذه الزحافات في التنويع وإثراء الجانب الإيقاعي، وهكذا فقد تناسبت مع الانفعال هذا الطفل الصغير الذي يريد أن يكشف حقيقة وطنه إلى أقرانه من الأطفال، فأعطت بذلك للقصيدة حركية رائعة تناسبت مع عواطف الطفل وائل وانفعالاته الزائدة التي انعكست في القصيدة.

6.الـرمـــــــــل:

نظّم الشاعر سليمان العيسى في "ديوان الأطفال" قصيدة نشيد الطفل الجزائري على بحر الرمل وهو بحر تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة فاعلاتن ووزنه العام:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن × 2[1]

وقيل سمي بالرمل لسرعة النطق به لتتابع فاعلاتن فيه لأنّ الرمل يطلق في اللغة على الإسراع والمشي، وقيل سمي بذلك تشبيها برمل الحصير أي نسجه[2].

والرمل بحر فيه رقّة ويجود نظمه في الأفراح والأحزان والزّهديات[3].

التقطيع العروضي للقصيدة:

[1]- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التّطور والتجديد فيه، ص 72.

[2]- ينظر، غازي يموت، بحور الشعر العربي، عروض الخليل، ص 131.

[3]- ينظر ، عبد العزيز شرف ومحمد عبد المنعم خفاجي ، النغم الشعري عند العرب ، ص16.

مُنْذُ دَقّتْ بَابَنَا أُمّ اللُغَات مُنْذُ غَنَينا نَشيدُ العَاصِفَاتْ

منذ دققت بابنا أمماللغات منذ غنينا نشيدلعاصفات

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

قَسَما بالنازِلات الماحِقَات والدّمَاءِ الزّاكِيات الطّاهِراتْ

قسمن بننازلات لماحقات وددماءززاكياتطاطاهرات

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

صارَلي أَهْل وعُنوان ودَار صَارلي دِيوان شِعْر عَرَبي

صارلي أهلن وعنوانن ودار صارلي ديوان شعرن عربي

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فعلا

أَتَهَجّى اسمي به واسْم أَبي صَارَلي مَدْرَسَتي لي مَلْعَبي[1]

أتهجج سمي به وسم أبي صارلي مدرستي لي ملعبي

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

فعلاتن فاعلاتن فعلا فاعلاتن فعلاتن فاعلا

التغيرات الطارئة على بحر القصيدة

عـــددها ونسبتـــها / التفعـيـلات	عـــددها	نسبتـــها
السالمـــــة	27	% 65.85
المتغيـــــرة	فعلاتن (زحاف الخبن) 14	% 34.14

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 308- 309.

يفتتح الشاعر القصيدة بالحديث عن أمرين مهمين من خلالهما عرفت الجزائر النّور من جديد وهما اللغة العربية وملحمة الجزائر الكبرى التي خاضها رجال الجزائر بروح التّحدي والصمود والكفاح فورد في القصيدة مطلع النشيد الوطني الجزائري الذي افتتحه مفدي زكريا بقسمًا، هذه الكلمة التي نطق بها بعد أن أشتدّ غضبه وتأكّد أن فرنسا لن تفهم إلاّ بلغة السلاح، كما حملت كلمة " قسما" نبرة حماسية شديدة، إذ أقسم بالنازلات الماحقات وهي المصائب التي تنزل فتمحق من تصادفه، كما أقسم بأرواح الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم من أجل الوطن، فقد أراد الطفل الجزائري أن نعيش معه سعادته، فقد أخذ يشيد بملحمة الجزائر، بعدها تغيرت حالة الجزائر، فيختار الشاعر بذلك الفعل "صار" الذي يحمل معنى التحوّل فعكست بذلك حالته قبل الثورة وبعدها، إذ صار يمتلك (الدار، المدرسة، اللعب)، كلّها رموز للحرية والنّور والضياء، وعليه فقد تخطوا العتمة ونشروا الصبح في ليل الجزائر.

وقد وفق الشاعر في اختيار إيقاع بحر الرمل لمناسبته معنى الأنشودة، فقد تميزت أبياتها بجو نغم واضح يبعث الطرب، إذ استخدم الشاعر تفعيلة فاعلاتن كوحدة إيقاعية، التي دخلها زحاف الخبن، ممّا أدّى إلى طغيان التفعيلات المتغيرة على التفعيلات السالمة في القصيدة، إذ ساهمت في كسر الرتابة الإيقاعية التي تقتضيه تكرار الوحدة العروضية، كما زادت الإيقاع خاصة عند ورودها في نهايات الأبيات، إذ أضفت موسيقى عذبة على القافية في نهايات الأبيات التي تناسبت مع حالة الطفل الجزائري المتحمسّة الذي يريد التغني بالحريّة.

وعليه يمكن القول إنّ الإيقاع في هذه الأبيات سريع يحاكي انفعال هذا الطفل، ويكشف لنا عن سعادته وتسارع دقّات قلبه، وإحساسه الذي يفرض حيوية ونشاطًا وفرحة عارمة لأنّه نال أثمن شيء لطالما فقده.

نتائج الدراسة:

من خلال دراسة إيقاع الوزن في "القصائد المختارة" وهي القصائد الوطنية التي احتلت جزءًا هامًا من الديوان ،يظهر أنّ الشاعر لم يقبل على البحور الشعرية كلّها، فقد غاب بحر الطويل مثلا، إذ لا يخفى على القارئ العادي مدى ثقل هذا الوزن، فكيف سيكون وقعه على الطفل، كذلك بحر الطويل يصلح في الموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل، أمّا الموضوعات التي نظّم حولها الشاعر كانت كلّها قريبة من واقع الطفل تحمل معاني واضحة، بالإضافة إلى أنّ الشاعر قد نظّم أشعاره على شكل مقطوعات وقصائد قصيرة وهذا لمراعاة الشاعر نفس الطفل لأن نفسه قصير في الإنشاد، فقد لجأ الشاعر إلى الإيقاع السريع والأوزان الشعرية القصيرة حتى تتناسب مع إدراك الطفل، فقد ظلّت صورة الطفل حاضرة عند سليمان العيسى.

وعليه فقد جاءت أوزانه ذات تفعيلات تحقق للطفل حرية التعبير، كما تتيح له أن يمتلك نفسه ويلتقط أنفاسه من دون إرهاق وتحقق بإيقاعها الفائدة والمتعة والفرح، وتغذي في نفسه الحاجة إلى الانطلاق والغناء.

كما أنّ الشاعر قد تلاعب كثيرًا بتفعيلات الأوزان، إذ كان ورود الزحافات والعلل له وقع حسن في بعض القصائد إذ ساهمت في كسر الرتابة، وإضفاء الخفة والسرعة على الإيقاع، في حين جاءت في قصائد أخرى إلى إضفاء الإيقاع حتى كاد يقترب من النثر وهكذا فقد كان اختيار الشاعر للبحور الخليلية ذات التفعيلات السريعة، نظرًا لما توفره لهم من متعة نفسية وما تحققه من راحة ضرورية حيث تسمح للطفل أن يستظهر القصيدة.

المبحث الثاني : دلالة القوافي

المطلب الأول : مفهومها وأهميتها

يقوم الإيقاع الخارجي على عنصرين أساسيين أولهما الوزن، وثانيهما القافية لذا عدت ركيزة أساسية يقوم عليها إيقاع البيت الشعري ،يقول صاحب العمدة: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى الشعر حتى يكون له وزن وقافية"[1] ويقول في موضع آخر: "الشعر يقوم بعد النّية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية بهذا هو حدّ الشعر"[2]

القافية لغة من قفا يقفو أي تتبع أثره، وسميت بهذا الاسم لأنها تتبع ما بعدها في البيت[3] ومن ذلك قوله تعالى: "ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَارِهِم بِرُسُلِنَا"[4].

أما في الاصطلاح فقد اختلف العروضيون العرب، ولم يستقروا على تعريف موحد لها إذ يعرفها الأخفش(ت615هـ) بأنها "آخر كلمة في البيت، وإنما قيل لها القافية لأنها تقفو الكلام، وفي قولهم قافية دليل على أنها ليست بالحرف لأن القافية مؤنثة والحرف مذكر"5.

في حين يرى البعض* بأن القافية هي حرف الروي لأن الحرف الذي تنتسب إليه القصيدة فيقال دالية أو ميمية6. ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها وهو من باب الاتساع والمجاز، تقول الخنساء (الرمل) :

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1، ص151.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 119.

[3]- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج15، ص 194.

[4]- سورة الحديد، الآية 27.

[5]- أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش، كتاب القوافي، تح :عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة ومطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، (د، ط)، 1970، ص 1.

*الفراء وقطرب

[6]- ينظر،-رأي الفراء- ، فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 87. وينظر- رأي قطرب-التنوخي، كتاب القوافي، تح د/ عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ط2، 1978، ص 66.

(وَقَافِيَةٍ مثْل حَدِّ السِّنَا ... نِ تَبْقَى وَيَذْهَبُ مَنْ قالَهَا)[1]

ويعرفها أبو موسى النحوي• بأنها "ما يلزم للشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات"[2].

أما الخليل بن أحمد الفراهيدي فقد أعطى تعريفا للقافية جعله من أقرب التعاريف و أكثرها قبولا لدى الدارسين المحدثين، إذ يعرّفها بأنها "من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله[3].وبالتالي فقد رسم الخليل حدّا للقافية .

أما الجاحظ فلم يحدد القافية بحركات وحروف كما فعل الخليل، ولا بكلمة كما فعل الأخفش وإنما نظر إليها في إطار أوسع فرأى أنها "خواتم أبيات الشعر"[4].

وانطلاقا من هذه التعريفات فقد تكون القافية كلمة –حسب رأي الأخفش–، أو بعض كلمة – حسب رأي الفراء وقطرب–، أو كلمتين –حسب رأي الخليل–.

حيث جاء في نصيحة بعض العرب بنيه في شأن القافية: "اطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل وأجيدوا القوافي، فإنها حوافر الشعر أي عليها جريانه واطراده، وهي موافقة فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهايته"[5].

أما حديثا فقد أخذت القافية منظورا آخر، إذ تمثل نسقا من الأصوات التي تتكرر في أواخر الأبيات الشعرية وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الإيقاع، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية، يتوقع السامع ترددها و يستمتع به ؛لأنه يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن [6]

---

[1]– أبو الحسن الأخفش، كتاب القوافي، ص 3.

• أبو موسى سليمان بن أحمد الحامض، نحوي وبارع ومشهور من نحاة الكوفيين، له معرفة بالعربية واللغة والشعر، من مؤلفاته "غريب الحديث"، ينظر أبو بركات الأنباري نزهة الألباب في طبقات الأدباء، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة (د، ط)، 1998، ص 214.

[2]– التنوخي، كتاب القوافي، ص 66.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 151.

[4]– أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص 179.

[5]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 271.

[6] - ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص244.

فلم تعد القافية في الشعر لازمة لضبط الوزن وإنما تحولت إلى أداة إيقاعية ولحقيقة يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها، ونظرا لأهميتها البالغة في الشعر العربي، إذ تحرص على التفاعل مع الدّوال الأخرى في بناء القصيدة.

وعلى الرغم من المحاولات الكثيرة التي سعت إلى التحرر الكامل من سطوتها وارتباط الشعر بها إلا أن الأذن العربية لم تستطع استساغة الشعر دون قوافٍ، لأنها ركن هام له علاقة بالإيقاع الذي هو روح الشعر، ولعل اهتمام شعرائنا القدامى بالقافية لم يكن اعتباطا لأنهم "أحسّوا بفطرتهم أن القافية عنصر يكمّل الموسيقى الخارجية للشعر، وأن الوزن وحده لا يكفي لكمال هذه الموسيقى"[1].

فالقافية "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر ،إنها عنصر مستقل وصورة تضاف إلى صور أخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى"[2].

وفي ذلك تقول نازك الملائكة :"تعتبر القافية إذن عنصرا ضروريا في إيقاع الشعر العربي وركنا مهما في موسيقى الشعر الحر نظرا لما تحدثه من رنين وما تثيره في النفس من أنغام وأصداء"[3].

[1]- محمود علي السّمان، العروض القديم أوزانه الشعر العربي وقوافيه، ص 214.

[2]- جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار الغريب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 2000، ص 102.

[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 165.

المطلب الثاني : أنواعها في الديوان

بعد التطرق في الصفحات السابقة لمفهوم القافية وأهميتها ،سنحاول الآن تتبع صور القافية في القصائد الأنموذج بغية الوقوف على دورها في صناعة الإيقاع في شعر سليمان العيسى، وعلاقتهما بمعنى القصيدة، ومن خلال إنشاد القصائد نلتمس تنوعا في القوافي فهي تتنوع بين المطلقة والمقيدة فقد يلتزم الشاعر بنوع واحد من القوافي في حين يزاوج بين النوعين في قصائد أخرى، والجدول التالي يوضح ذلك:

القافية	عدد أبياتها	نسبتها
المقيدة	92	% 59,94
المطلقة	62	% 40,52
المجموع	154	% 100

أما مجرى الروي فقد توزع في القصائد على صورتين إذ يلتزم الشاعر في قصائده حركة واحدة للروي وخاصة مجرى السكون، في حين يمزج في حركة الروي في نماذج أخرى، والجدول التالي يوضح ذلك:

عدد الأبيات ونسبتها	عدد الأبيات	أمثلة	النسبة
مجرى الروي			
السكون	92	مُنْذُ دَقّتْ بابِنا أُمّ اللُغاتْ مُنْذُ غَنّينا نَشيدِ العاصِفاتْ	% 59,94
الكسرة	44	أَنا مِنْ صَفَد سَرقوا بَلَدي	% 28.57
الضمة	11	بَلَدي المحتَل فِلَسْطين لم يَزْهَرْ فيه الليمونُ	% 7.14
الفتحة	7	مِنْ أَرْضِ الخَضْراء طَلَعنا مِنْ وَطَنِ الأَمجادِ سَطَعْنا	% 4.54

وعليه فقد وظف الشاعر في القصائد نوعان من القوافي وهي على التوالي:

أ- **القوافي المقيدة:** وهي التي يكون فيها حرف الروي ساكن أي قيد عند انطلاق الصوت به[1]. وقد احتلت أكبر نسبة في القصائد إذ بلغت 59.94 %. يقول إبراهيم أنيس في حديثه عن "القافية المقيدة في الشعر العربي، وهي في الشعر الجاهلي أقل منه في الشعر العباسي"[2]. ولعل كثرتها في الشعر العباسي لتمييزه بطابع الغنائية، وهذا ما نجده أيضا عند شاعرنا، ويرى أيضا الدكتور أن "القافية المقيدة تكثر في بحر الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر لأنه بحر الغناء الذي يؤثره المغنون"[3]. وقد كان لورود القافية في شعر سليمان العيسى مبررا ،لأنه يدرك جيدا أن القوافي المقيدة أنسب لإنشاده وسنختار قصيدة وردت فيها القافية مقيدة من مجموع قصائده لنكشف عن إيقاعها، يقول الشاعر في قصيدة "نشيد الطفل الجزائري" {بحر الرمل}.

مُنْذُ دَقّتْ بَابُنا أُمّ اللُغَات مُنْذُ غَنّينَا نَشِيدُ العَاصِفَاتْ
قَسَمًا بالنّازِلات المِاحِقَات والدِّمَاء الزَّاكِيات الطَّاهِراتْ
صَارَ لي أَهْل وعُنْوان ودَار صَار لي دِيوان شِعر عَرَبِي
أَتَهجّي اسمي بِه واسم أَبي صَار لي مَدْرَسَتي لي مَلْعَبي[4]

جاءت قافية القصيدة مقيدة، فقد وظف الشاعر في البيتين الأول والثاني روي التاء وهو" صوت مهموس انفجاري شديد"[5] ساهم في إحداث ثراء إيقاعي مع السكون الظاهر عليه ،إذ أضفيا تدفقا وانسيابية وخفة، وعلى الرغم من أن صوت التاء صوت مهموس إلا أن الشاعر أحسن حينما وظف المدّ قبل حرف الروي، مثل: (طاهرات، عاصفات...) ولا يخفى علينا ما لحروف المدّ من وضوح سمعي حالة النّطق بها،إذ أضفت هي الأخرى إيقاعا واضحا في نهاية الأبيات ليتناسب مع الغرض الحماسي والفخر ، وفي هذين البيتين يحاول الطفل الجزائري الذي تكلم الشاعر على

[1]- ينظر،محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 139.
[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 308 – 309.
[5]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة منشورات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 1998، ص 55.

لسانه أن يعيشنا حالة الشعب الجزائري قبل الملحمة الكبرى، هذا الشعب الذي اتخذ قرار الحياة أو الموت من أجل نيل الحرية والاستقلال، فقد وقف وقفة صمود وقوة وشجاعة، كما جاءت كلمات القافية على وزن واحد تمثلت في (العاصفات، الطاهرات ...) مما زاد في إعطاء الإيقاع خفة، ثم ينتقل الشاعر من روي التاء إلى روي الباء، فالشاعر في هذه الحالة أراد الخروج من التقييد القافوي من أجل كسر رتابة الإيقاع وقد جسد هذا التنوع أيضا رغبة الطفل الجزائري الجامحة في الخروج من القيد الذي فرضه المستعمر إلى الحرية ونشر النور في سماء الجزائر.

ب- **القافية المطلقة:** وهي التي يكون فيها حرف الروي متحركا أي أطلق الصوت به[1]، في قصيدة طفل من فلسطين {بحر المتدارك} يقول الشاعر:

أنا من صَفَدِ
سَرَقُوا بَلَدِي
بَلَدِي المحْتَل فِلَسْطين
لم يَزْهَرْ فيه اللّيمُونُ
لم تَضْحَكْ فيه الأَفْيَاءُ
مُنْذُ هَبّتْ رِيْح صَفْرَاءُ
جَعَلت مِن أَرْض الأَزْهَار
مَرْعَى للمَوتِ وللنّار
غُرَباء جَاؤوا بالبَغْض
مِن شَتّى أَنحَاء الأَرْض
جَاؤوا بخَراب المغتَصَب [2].

[1]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 139.
[2]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 126.

جاءت قافية القصيدة مطلقة، إذ اختار الشاعر روي الدال وهو "صوت مجهورا انفجاري شديد"[1] ورد مكسورا لتناسبه مع الحالة التي يعيشها هذا الطفل الفلسطيني الذي يعيش حالة انكسار نفسي سيطر على كيانه جراء انتهاك بلده ، إذ يريد أن يجهر بصوته بأنه من هذه البلدة الجميلة (صفد) التي سرقت منه ويختار لفظة سرقت لأنه يأمل في استرجاعها، ويتوق إلى العودة إليها من جديد، ثم يحاول الشاعر في القصيدة نفسها أن يعيشنا حالة البلد ككل، وليس حالة الطفل الفلسطيني فقط، فيختار روي النون المضموم ليتناسب هذا مع حالة الغضب والحزن، فأرض فلسطين غضبت لوجودهم عليها، والسماء كلحت لقدومهم إليها، وأشجار الليمون لم تضحك أفياءها فهؤلاء الغرباء منذ جاؤوا محملين بأحقادهم وجبروتهم، شاع بذلك جو الحزن في فلسطين، ثم يعود إلى توظيف الروي المكسور من جديد ليجسد لنا أعمال هؤلاء الغرباء، وما قاموا به من انكسارات وقد ساهم تنويع حركة الروي في إثراء إيقاعي ودلالي في نفس الوقت.

يقول الشاعر في قصيدة وائل الصغير يتكلم {بحر الكامل}:

أَتَعَلّم ماذا أَتَعَلّم؟

أَتَعَلّم أَني عَرَبِي

وَلِي تَارِيخٌ أَزَلِي

تَاريخ غَطَى المِعْمُورَة

بِبُطُولات كالأُسْطورَة[2].

نلمس في هذه القصيدة المزاوجة بين القوافي المقيدة والمطلقة لتناسب حالة الطفل الصغير وائل التي تتأرجح بين المعرفة والجهل، إذ يبحث عن معرفة لحقيقة هو على علم بها لكنه يريد الإفصاح عنها وإخراج كل ما لديه إلى المتلقي ليجعله يعيش هو أيضا ما يعيشه، فنلاحظ مثلا كلمات القافية (أتعلم، الحاضر، الأسطورة...الخ) كل هذه الكلمات تحمل دلالة التقيد كما يورد الشاعر في هذه القصيدة القافية المطلقة، إذ يعكس هذا التعدد في القوافي رغبة الشاعر في التحرر، فهو يريد أن يتحرر

[1]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها-دراسة- ، ص 66.

[2]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 183.

من هذا الوضع الذي يعيشه إزاء الوطن الذي يعيش ويلات الاستعمار، فعكست بذلك القافية الواقع المرير الذي يعيشه هذا الطفل الصغير، كما كان لإيقاع القافية وقع على نفسية المتلقي إذ من خلال تكرارها تجعل المتلقي يشعر بحالة الألم والتحسر الذي يشعر به هذا الطفل، فعلى الرغم من أنه في وطنه إلا أنه محروم منه

المطلب الثالث :حروفها

أ. الروي: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وإليه تنسب فيقال قصيدة ميمية أو نونية .. إلخ وهو آخر حرف صحيح في البيت.

والروي وحده هو أقل ما تتألف منه القافية، وذلك لما يكون ساكنا فإذا زاد الشاعر شيئا آخرا فإن لهذه الزيادة اصطلاحات خاصة"[1].

ب.الوصل: وهو حرف مدّ أو هاء ساكنة أو متحركة يتلوان الروي المتحرك ويكون إما حرف لين أو هاء ضمير.

ج.الخروج: وهو حرف مدّ يلي هاء الوصل ناشئ من إشباع حركتها[2].

د.الردف: هو "ألف أو واو أو ياء ساكنة قبل الروي بلا فاصل".[3]

هـ.التأسيس: وهو ألف بينها وبين حرف الروي حرفا متحرك.

و.الدخيل: وهو الحرف المتحرك الواقع بين التأسيس والروي.4

ونظرا لأهمية حرف الروي بالنسبة للقافية، بل الجانب الموسيقي للقصيدة فإنني سأخصه بنوع من التفصيل في ما يأتي:

إذ نلاحظ بالعودة إلى الديوان القصائد الوطنية والقومية، تكرار عدة حروف للروي في القصيدة الواحدة، فلم يلتزم الشاعر حرفا واحد كما نجد الشاعر سليمان العيسى يستخدم لحروف الروي على الأكثر شيوعا ثم المتوسطة ثم منعدمة الشيوع والجدول التالي يوضح ذلك

حروف الروي حسب درجة استعمالها	عدد الأبيات	نسبتها
ن	33	% 21.42
ر	21	% 13.63

[1]- ينظر، أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، تح: د/ حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ط1، 1997، ص 109.

[2]- ينظر، محمود علي السمان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، ص 219.

[3]- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص 136.

4- ينظر، عبد الرحمن النجدي ، دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض ، ص140.

ت	17	% 11.03
ء	16	% 10.38
د	15	% 9.74
ل	14	% 9.09
ب	13	% 8.44
م	12	% 7.79
ح	3	% 1.94
ق	3	% 1.94
ك	2	% 1.29
ي	2	% 1.29
ف	1	% 0.64
خ	1	% 0.64
س	1	% 0.64

لقد وفق الشاعر في اختياره لحروف الروي لتميزها بخصائص صوتية كسهولة المخرج والوضوح في السمع أو القوة والشدة في التعبير خاصة الأصوات المجهورة، نلاحظ مثلا غياب بعض الحروف التي لم يستخدمها الشاعر رويا ك: ذ، ز، ظ... إلخ لثقليها على نطق الطفل، فابتعد بذلك عنها وفي ذلك يرى الباحثين أن هناك حروفا "تصلح للروي فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة ومن ذلك الهمزة والباء والدال والواو والعين واللام وبخلاف التاء والذال والشين والضاد والغين فأنها ثقيلة غريبة الكلمات"[1].

في قصيدة أنشودة ابن الشهيد {الوافر} يقول الشاعر:

لِكَي تَخْضَر يا بَلَدِي

[1]- أحمد الشايب، أصول النقد العربي، ص 325.

وتَخْفَقَ رايَة العَرَب

عَلى الأَرْضِ التي عَاشَت

بِسَاط الهَوى ومَهْد نَبي

لِكَي لا تَطْفَأ البَسَمَا

ت كُنا مَوجَة الغَضَبِ

وقَاتَلْنا وتَحْت بَيَارَق

الشّهَدَاء مَات أبي

أَنا ابْن النّسْر مَدّ جَنَا

حَه وحَمَاك يا وَطَني

أَنا ابْن النّسْر حَمّلَني

جَنَاحيه وَوَدّ عَني[1].

وظف الشاعر في هذه الأبيات الأولى روي الباء وهو "صوت انفجاري مجهور"[2] ثم في الأبيات الأخرى يوظف روي النون وهو صوت أسناني مجهور يتوسط بين الشدة والرخاوة[3].

مما أدى إلى تناوب صوتي بين الباء والنون من أجل كسر الرتابة، إذ أضفى هذا التناوب إيقاعا جسّد المعنى العام للقصيدة الذي دار حول الفخر والرثاء، ففي هذه القصيدة يفتخر الطفل بشجاعة أبيه الذي دفعته قوته للانتقام مقدما روحه فدية للوطن، فشبهه بالنسر في المواجهة، ثم ينتقل إلى توظيف صوت النون وهو من أصوات الغنة التي توحي بالبكاء والنواح، وبالتالي فقد تناسب مع آهات الحزن والألم نتيجة فقدانه لأبيه، كما رافق هذا التنوع كسر الروي ليجسد حرقة الفراق والحزن على أبيه ليعود من جديد ليوظف روي الباء ليتناسب مع مقام الفخر بنفسه وهؤلاء الناشئة (أقرانه) الذين سوف يصنعون وحدة العرب.

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 193- 194.

[2]- سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ، الرياض، (د، ط)، 1998، ص 27.

[3]- المرجع نفسه، ص 102.

وبالتالي فقد انسجمت قافية القصيدة مع عاطفة الطفل، فقد كان لها تأثير على المتلقي ليشاركه حالته ولا سيما إن كان المتلقي ابن شهيد أيضا، وعليه فقد وفق الشاعر في ملائمة القافية مع موسيقى الأبيات والصورة التي رسمها الشاعر.

وبعد دراسة القافية في شعر الأطفال–القصائد الوطنية والقومية– عند سليمان العيسى نخرج بالنتائج التالية :

1–لما كانت القافية بمنزلة المحطة أو الاستراحة التي يلتقط الطفل عندها أنفاسه عند الحفظ والإلقاء، فقد كان لورودها مقيدة أفضل من أي نوع آخر.

2– إن الإيقاع الذي أحدثته القافية في شعر سليمان العيسى تجعل الطفل يتابع القصيدة بتلهف وشوق دون ملل.

3–نوّع الشاعر في استخدامه لحرف الروي من أجل كسر الرتابة.

4–إن ورود الكسرة للدلالة على الانكسار الذي يعانيه الشاعر جراء انتهاك بلده إذ جسد الألم والحزن الذي يعيشه الشاعر تجاه بلده.

المبحث الثالث : دلالة التصريع

يعد التصريع خاصية صوتية وبلاغية استدعت اهتمام الكثير من الشعراء والنقاد باعتباره عنصرا جوهريا يساعد في بناء نسيج النظام العام للقصيدة.

المطلب الأول: مفهومه

أ- لغة:

جاء في لسان العرب "التصريع في الشعر تقفية المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب وهما مصراعان، وإنما وقع التصريع في الشعر دليل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة أو قصيدة"[1].

ب- اصطلاحا:

يعرفه ابن رشيق في كتابه العمدة بأنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربة تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته"[2] ويقصد بذلك أن الشاعر يسعى من خلال التصريع إلى تحقيق التسوية بين عروض البيت وضربه من حيث الوزن.

ولما أقر النقاد ضرورته ولزومه في الشعر، ربطوه بقدرة الشاعر ونجاحه في نضمه للشعر، إذ يرون بأن التصريع "دليل قدرة الشاعر وسعة فصاحته واقتداره في بلاغته"[3].

فقد وقف النقاد طويلا حول توظيف التصريع في القصيدة، إذ اجمعوا على قلته في القصيدة، ورأوا أن كثرته دليل التكلف والتصنع، ويدخل في باب التحسين الشكلي لا غير، وفي هذا المجال يقول أحد النقاد "ما يحسن فيه (التصريع) ما قلّ وجرى مجرى اللّهفة واللمحة كالطراز في الثوب"[4].

و التصريع من الناحية الموسيقية يضفي على القصيدة طلاوة إذ يمنح الشعر جمالا موسيقيا.

ولتتبع أثر الإيقاع من ناحية هذه الظاهرة اخترت قصيدة مصرّعة التي طغت عليها هذه الظاهرة من مطالعها إلى آخر بيت فيها، في حين في بعض القصائد الأخرى لم يصرع إلا ببيتين أو ثلاثة أبيات.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج8، مادة صرع، ص 199.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص 173.

[3]- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ص 174.

[4]- المرجع نفسه، ص 175.

المطلب الثاني :دلالته

يقول الشاعر في قصيدة فلسطين داري {المتقارب}

فِلَسْطينُ دارِي وَدَرْبُ انْتِصَارِي

تَظَلّلُ بِلادِي هَوى فِي فُؤادِي

وَلَحْن أَبِيّا عَلى شَفَتَيـــا

وُجُوه غَرِيبَة بِأَرْضي السّليبَة

تَبيع ثمارِي وتَحْتَل دارِي

وَأَعْرُف دَرْبِي ويَرْجَعُ شَعْبـــي

إلى بَيْت جَدّي إلى دِفء مَهْدي

فِلَسْطينُ دارِي ودَرْبُ انْتِصارِي[1]

جاءت الكلمات المصرّعة في القصيدة كالتالي: (داري/ انتصاري)، (بلادي /فؤادي)، (أبيا / شفتيا)، (غربية/ سلبية)... الخ، فقد وردت متوازنة تركيبيا وصوتيا وصرفيا، كما أن دلالة الكلمة المصرّعة في الشطر الأول تستدعي دلاليا كلمة انتصاري، وكذلك لفظة غربية تستدعي دلاليا سلبية وهكذا.

إن ما يميز التصريع عنده هو أنه بين كلمتين من نفس الجنس، وفي هذه القصيدة وردت الكلمات المصرّعة بين اسمين .

وعليه فقد أسهم التّصريع في بروز الإيقاع الذي لم يحققه بحر المتقارب لوحده، لأنه بحر يتسم بالهدوء والرقّة، كما ساهم التّصريع أيضا في تفعيل انفعالات الشاعر، فجاء مناسبا مع الموقف النفسي المتحمس، فالناظر إذا للقصيدة يدرك مدى أثر التصريع في تهيئة ذهن المتلقي لالتقاط الشحنات العاطفية المرافقة للنص.

كما ساعد التصريع أيضا في ضمان الثبات للقصيدة، فهي ما زالت تردّد ونحفظها إلى يومنا هذا بفضل إيقاعها المميز

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 47 – 48.

المبحث الرابع : دلالة المقاطع الصوتية

لقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض ومكتشف جزء من الإيقاع الشعري يعتمد في تحليله للإيقاع في الشعر العربي "التفعيلة" ولم يعتمد أي خاصية صوتية، في حين يرى المحدثون المهتمون بدراسة الموسيقى والإيقاع في الشعر العربي ضرورة التحوّل إلى دراسة المقاطع الصوتية إذ يرى أحد الدارسين بأن" لا جرم أنّ تحول الدارسون المحدثون إلى دراسة المقاطع، ورأوا أنّ هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية، على اختلاف اللغات هي أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل، وقد هيأ لهم اعتبار المقاطع أساس الأوزان العربية وضعًا جديدًا للعروض العربي يكشف عمّا فيه من مراعاة النسب"[1]، أي أنّ العروض الخليلي لا يفي بيان الأساس الموسيقي للأوزان الشعرية وعليه يجب الاعتماد في تحليل البيت على نظام المقاطع.

المطلب الأول : مفهومها

المقطع في أبسط صوره هو عبارة عن تتابع للفونيمات في لغة ما أو بعبارة أخرى "هو أصغر وحدة صوتية يمكن النّطق بها ويستطيع المتكلّم أنّ ينتقل منها إلى غيرها من الكلمات"[2].

يقول كونينيوcounino في تحديده للمقطع الصوتي "إنّ الفترة الفاصلة بين عمليتين من عمليات غلق جهاز التصويت سواء أكان الغلق كاملاً أو جزئيًا هي التي تمثل المقاطع"[3].

ويعرّفه رمضان عبد التّواب أنّه عبارة عن كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة يمكن الابتداء بها والوقوف عليها[4].

ويضيف الأستاذ محمد الأنطاكي في تعريفه لمقطع قوله: "هو مجموعة من الأصوات المفردة تقع بين كل انفتاح من انفتاحات الفم أثناء الكلام وبين الانفتاح الذي يليه"[5].

---

[1]- معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى أنموذجا مذكرة ماجستير، 2006 ،الجامعة الاسلامية ،غزة ص186.

[2]- محمد علي عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العلم، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، (د،ط)، 2002، ص 173.

[3]- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومنهاج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1997، ص 101.

[4]- المرجع نفسه، ص 103.

[5]- حسين عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني(دراسة نظرية وتطبيقية في شعر الجاهلي)، ص 14.

أمّا أغلب الموسيقيون فينظرون إلى المقطع باعتباره خفقة صدرية[1].

المطلب الثاني :أنــواعها

يمكن تقسيم أنواعها على أساسين هما :

1 نهاية المقطع: وينقسم إلى نوعين:

1.1- المفتوح: وهو الذي يفتح الفم حالة النطق به[2]، أي بحركة، ويضم بدوره نوعين هما:

1.1.1- المقطع المفتوح القصير: وهو كل حرف صامت يحرك بحركة قصيرة، مثل: كَتَبَ.

1.1. 2 – المقطع المفتوح الطويل: وهو ما يبدأ بصامت ثم تليه حركة طويلة، مثل: قال.

1. 2 – المغلق: وهو الذي يغلق الفم حال النطق به[3]، أي ينتهي بصوت ساكن، مثل: مِنْ.

2حجم المقطع: وينقسم إلى نوعين:

1.2 – المقطع القصير: وهو المقطع المكوّن من صامت + صائت قصير.

2.2 – المقطع الطويل: ويتكون من صامت وصائت طويل.

3.2 – المقطع الزائد الطول: ويتكون من صامت وصائت طويل وصامت[4].

وعليه يصبح لدينا التراكيب التالية:

- صوت ساكن + صوت لين قصير ⟵ مقطع قصير مفتوح
- صوت ساكن + صوت لين طويل (صائت طويل) ⟵ مقطع طويل مفتوح
- صوت ساكن + صوت لين قصير (صائت قصير) + صوت ساكن ⟵ مقطع مغلق.
- صوت ساكن + صوت لين طويل + صامت أو صامت + صائت قصير + صامتين ⟵ مقطع زائد الطول. يكثر هذا النوع من المقاطع في نهايات الكلام، كالقوافي في الشعر.

[1]- ينظر، تمام حسان، منهاج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1990، ص 139.

[2]- محمد على عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة، ص 176.

[3]- المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[4]- ينظر، صلاح يوسف عبد القادر، العروض والإيقاع الشعري- دراسة تحليلية تطبيقية- ،ص 157.

بعد التطرّق لمفهوم المقطع الصوتي وأنواعه سنحاول إسقاط ذلك على القصائد الأنموذج في " ديوان الأطفال" لسليمان العيسى في محاولة للكشف عن الدلالات التي يرمى إليها، بربط هذه الدلالات بتجربة الشاعر، ومعرفة دور هذه الوحدة الصوتية من خلال تكرارها في إبراز الإيقاع.

سنعتمد في الدراسة على ثنائتي المقطع المفتوح الذي يضم (القصير والطويل)والمقطع المغلق، هذا لتسهيل عملية الإحصاء والدراسة.

فمن خلال عملية الإحصاء للمقاطع الصوتية في القصائد الأنموذج يتبين النتائج التالية:

أنواع المقاطع / القصائد	المفتوح		المغلق	زائد الطول
	قصير	طويل		
وطني	46	18	22	00
نشيد الطفل الجزائري	79	54	64	07
أنشودة ابنة الشهيد	117	68	65	22
المشاعل	72	38	45	11
العربي الصغير يقول	53	30	44	02
افتح يا وطني	27	19	54	09
الشباب يشقون الطرقات	97	52	56	11
أنشودة ابنة الشهيد	145	61	79	00
وائل الصغير يتعلّم	109	57	71	05
فلسطين داري	80	45	72	04
نشيط طفل من فلسطين	49	25	48	00
أبطال تشرين	77	44	41	01
السنديانة والنخلة	100	70	104	00

الصغيرة ترسم	56	38	31	00
حفيدة الشموس	68	33	69	14

قراءة لنتائج الجدول:

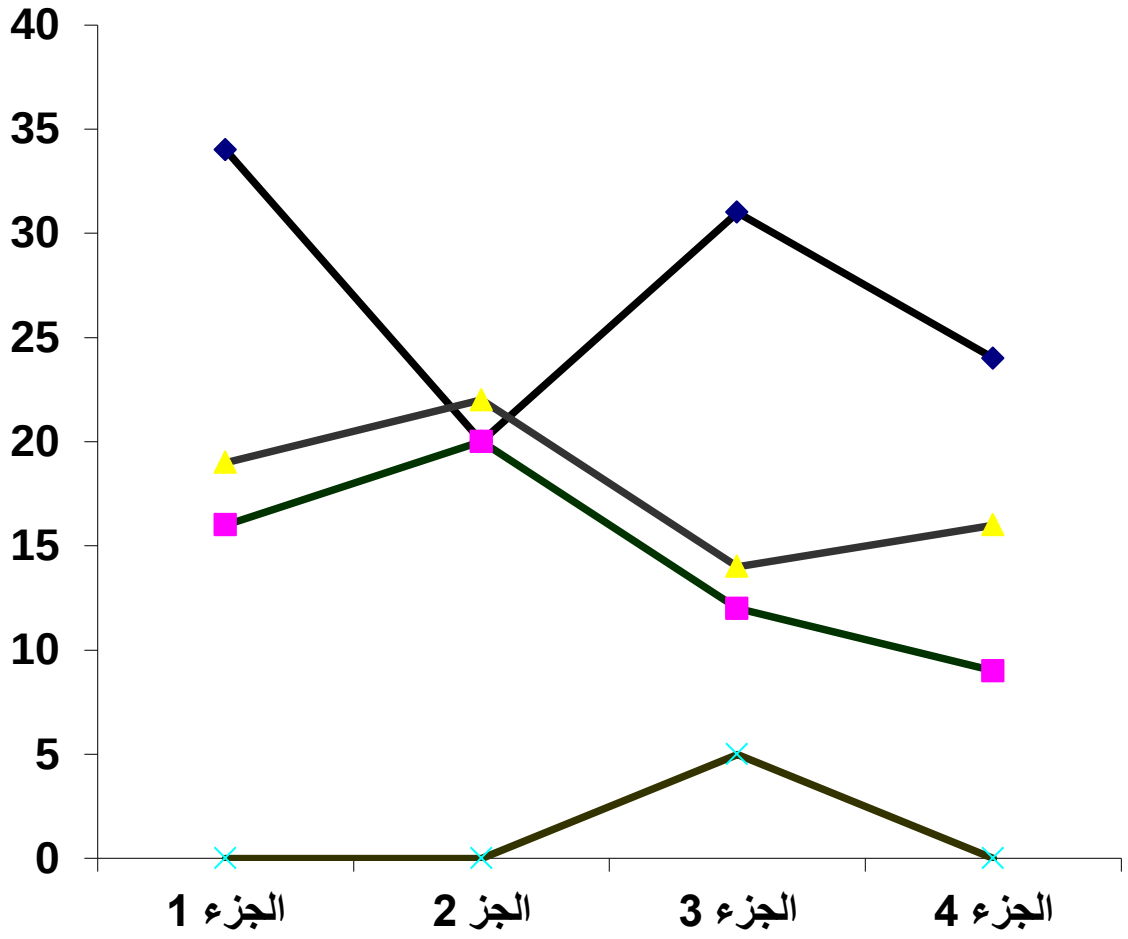
نلاحظ من خلال الجدول سيطرة المقاطع المفتوحة على المقاطع المغلقة، وذلك على طول القصائد باستثناء قصيدة واحدة التي وردت فيها المقاطع المغلقة أكثر من المقاطع المفتوحة وهي قصيدة " افتح يا وطني".

إنّ اختيار الشاعر لهذا النوع من المقاطع، راجع إلى الحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر من جهة، وما يسعى لإيصاله للمتلقي من جهة أخرى، فالمقاطع المفتوحة تمنح الشاعر متنفسًا كبيرًا وحرية أكبر للتعبير عما يجيش في صدره، ونقلها إلى المتلقي، كما أضفت نغمًا إيقاعيًا على طول القصائد إذ زاد كثرة المقاطع المفتوحة القصيرة سرعة إيقاعية، وفي ذلك يقول د. خالد محمد جديع "إنّ استعمال الشاعر للمقاطع القصيرة يجعل نصّه أكثر حركة، في حين أنّ زيادة المقاطع الطويلة ترفع نسبة البطء في النص"[1].

كما نلاحظ استخدام الشاعر للمقاطع المفتوحة الطويلة لاحتوائها على أصوات اللّين والتي هي الألف والواو والياء، ومن المعروف عن هذه الأصوات أنّها أوضح في السمع وأكثر تأثيرًا على نفسية المتلقي، فكلّما كان المقطع طويلاً كلّما توافق وتناسب مع الحالة النفسية التي سيظهرها الشاعر على شكل امتدادات وطلقات صوتية وبالتالي يريد الشاعر إخراج الآهات الحبيسة إلى المتلقي، ومثال ذلك قوله (البطولات ، الضياء، الوليد، المجيد، تاريخ... الخ) وحتى تتضح الدراسة أكثر سنختار قصيدة "وائل الصغير يتعلّم"، والتي وردت فيها المقاطع الصوتية موزعة على الأجزاء الأربعة التي تكوّنت منها القصيدة كالتالي:

[1]- خالد بن محمد الجديع، البنية اللغوية الإيقاعية في عينة لقيط بن معمر، العدد38، 2001، ص 416.

أنواع المقاطع / أجزاء القصيدة	المقطع المفتوح		المقطع	المقطع
	القصير	الطويل	المغلق	زائد الطول
الجـــــــــزء (1)	34	16	19	00
الجـــــــــزء (2)	20	20	22	00
الجـــــــــزء (3)	31	12	14	05
الجـــــــــزء (4)	24	09	16	00



مخطط يوضح ورود المقاطع على طول القصيدة

يقول الشاعر سليمان العيسى:

أتعلم ماذا أتعلم؟

أتعلم أني من وطني

يتسلق أسوار الزّمن

يمتد بعيدا في الماضي

يمتد بعيدا في الحاضر

لكن خريطتك الكبرى

تتمزّق تبكي يا وطني[1]

في هذا الجزء من القصيدة غلبت المقاطع المفتوحة (وردت خمسين مرة) عن المقاطع المغلقة والتي وردت (تسعة عشرة مرة) ، في حين نسجّل غياب المقطع زائد الطول، ونلحظ في القصيدة افتتاح الشاعر القصيدة بفعل أَتَعَلَّمُ الذي ضمّ أربعة مقاطع صوتية مفتوحة قصيرة، فالطفل الصغير وائل الذي تكلّم الشاعر على لسانه يريد أن يتعلّم، أي يبحث عن المعرفة والإجابة عن تساؤلاته، وبالتالي كانت المقاطع المفتوحة أكثر من المقاطع المغلقة لتناسبها مع موضوع القصيدة، وفي الوقت نفسه نجد أنّ الإجابة التي يبحث عنها موجودة عنده، أي مكشوفة لديه، يريد فقط الإفصاح عنها، وعندما يحصل على المعرفة يحدث له نوعٌ من التحسّر على هذا الوطن الذي تمزقت خريطته وبالتالي انفصال للأمّة العربية، فبعد أن كانت مجتمعة يحدث لها تفرّق وانفصال ، فالطفل هنا يعيش حالة من الحزن والتحسّر الشديد على ما آل إليه الوطن العربي وعليه فهو يريد أن يخرج ما في صدره إلى السامع.

ويقول الشاعر في الجزء الثاني من القصيدة نفسها:

أَتَعَلّم ... ماذا أَتَعَلّم؟

أَتَعَلّم أَني عَرَبي

ولَنا تاريخٌ أَزَلي

تاريخ غَطّى المعْمورَة

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص 183.

بِبُطولات كالأُسْطورَة

لَكني طِفْل مَحروم

يا كِنْز العَالم يا وَطَني[1]

نلحظ تراجعًا في المقاطع المفتوحة القصيرة، وزيادة المقاطع المغلقة فالشاعر في هذا الجزء مازال يبحث عن الحقيقة والمعرفة، ومع ذلك فهو يتباهى بأصوله إذ ينتابه إعجابٌ كبيرٌ بهذه الأصول، بأنّه ينتمي إلى هذا الوطن وانجازاته الخالدة التي حققها ولهذا التاريخ العظيم، ومثل هذه الحالات الشعورية لا يناسبها إلاّ المقطع الطويل ولهذا زادت المقاطع الطويلة المفتوحة ليتناسب مع الفرح العميق والإعجاب الشديد الذي يعيشه الشاعر مفخرة بهذا الوطن، ومع هذا الفرح الشديد والإعجاب يشعر الشاعر في داخله بأنّه محرومٌ أي محروم من هذا الوطن الرائع وبالتالي حدث له نوع من الانكسار وانغلاق الشاعر على نفسه وهذا يتناسب مع ورود المقاطع المغلقة في القصيدة.

وفي الجزء الثالث من القصيدة يقول الشاعر:

أَتَعَلّم ماذا أَتَعَلّم؟

أَتَعَلّم أَنّ الأَعْداء

قَدْ شَنّوا حَرْبا شَعْواء

قَتَلُوا نَهَبُوا

سَجَنُوا اغْتَصَبُوا

فَلِماذا لا أَنْضُو سَيفي

وأُقاتِل باسمكَ يا وَطَني[2]

نلحظ أيضًا في هذا الجزء ورود المقاطع المفتوحة أكثر من المقاطع المغلقة التي تراجعت نسبتها مقارنة بالنسبة السابقة، وذلك لأنّ الطفل الصغير وائل يريد الإفصاح عن أعمال العدو وأفعاله الشنيعة، ولعلّ اختياره لمثل هذا النوع من المقاطع أنسب لمثل هذه الموضوعات التي يريد الشاعر أن

[1] – سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص185.

[2]- المصدر نفسه ، ص 185.

ينقل آلامه للمتلقي بحيث تؤثر فيه، أمّا المقاطع المغلقة فقد جسدت إرادة الشاعر للحدّ من أعمال هؤلاء الغرباء وكتمها.

وفي الجزء الأخير من القصيدة يقول الشاعر:

أَنا طِفْل يا وَطَنِ الشّمْس

سَيَظَلّ عَلى شَفَتي دَرْسي

وغـَدًا أَكْبر

حُلُمي يَكْبر

وأَمُدّ خَريطَتكَ الكَبْرى

حُبًّا وحَدائِق يا وَطَني[1]

في هذا الجزء عودة الأمل إلى الشاعر، حيث أصبح يتطلّع إلى الغد لأجل عودة الأمّة العربية من جديد، وبالتالي عكست المقاطع المفتوحة حلم الشاعر وأمله وأعطته متنفسًا للتعبير عن هذا الحلم والأمل.

[1] سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ، ص 188.

الفصل الثاني: دلالة الإيقاع الداخلي

تمهيـد.

المبحث الأول: دلالة الأصوات المعزولة.

المطلب الأول: الصفات العامة للأصوات.

المطلب الثاني: الصفات الخاصة للأصوات.

المبحث الثاني: دلالة الموازنات الصوتية.

المطلب الأول: دلالة التكرار.

المطلب الثاني : دلالة السجع.

تمهيـــد:

لا تقتصر البنية الإيقاعية في النص على الشكل الخارجي (الوزن والقافية) الذي تحكمه العروض ، بل تتعداه إلى الموسيقى الداخلية التي تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن و القافية المجردين. وهذا النوع من الإيقاع ينتج عن تناغم الكلمات و الجمل داخل النص الشعري.

وبعد دراسة الإيقاع الخارجي في الفصل الأول ، نحاول في هذا الفصل رصد الإيقاع الداخلي الذي يسميه **شوقي ضيف** بالموسيقى الخفية ، إذ يقول " تلك الموسيقى الخفية التي تنبع من اختيار الشاعر المطلقة لكلماته ما بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم ، وكأن للشاعر أذنا داخلية تستمع لكل شكله وكل حرف وكل حركة بوضوح تام. وبهذه الموسيقى يتفاضل الشعراء "[1].

و الإيقاع الخارجي من وجهة نظر **عبد الرحمان الوجّي** هو " ذلك الإيقاع الهامش الذي يصدر عن الكلمة الواحدة لما يستعمل في تأليفها من صدى ووقع حسن وبما لها من رهافة و دقة تأليف و انسجام حروف وبعد عن التنافر وتقارب المخارج..."[2].

ينظر إليه بعض الباحثين بأنه " النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصور ، وبين الكلام و الحالة النفسية للشاعر ، إنه مزاوجة تامة بين المعنى والشكل والشاعر والملتقي "[3].

إن هذا التحديد للإيقاع الداخلي يجعله غير ملموس ويصعب تحديده والاتفاق عليه. أما الجانب الذي يمكن الاتفاق عليه فهو الجانب التكراري ، الذي يمكن القارئ أو الملتقي أن يلمسه ويحده.

كما أن هناك من ذهب إلى أن العلاقة بين الانفعالية التي بين أصوات الكلمات ومعانيها تعدّ نوعا من الموسيقى الداخلية للقصيدة ، التي تجعل المتلقي في إقبال و اشتداد كبيرين لجو القصيدة بفعل هذه العلاقة التي قد لا تدرك كنهها. و لكنها تفعل فيه فعلها ، فالكلمات في سياقها المحدد ومن

[1] – شوقي ضيف، في النقد الادبي ، دار المعارف، مصر، ط6، 1981، ص67 .

[2] – عبد الرحمان الوجّي، الإيقاع في الشعر العربي، ص74.

[3] – مصلح عبد الفتاح النجار و أقتان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار و تأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، ص132.

خلال معانيها تشدنا إليها بعدما يصبح لأصواتها المكونة لها قيمة خاصة و مذاق خاص يربطها بها انفعال من خلال ألفة الاستعمال.[1]

و الفكرة نفسها نجدها عند بعض الباحثين الذين يرون الإيقاع الداخلي ناتج عن حسن اختيار الشاعر للخصائص الصوتية للغة العربية في مستواها الصوتي كالمدّ و الوقف و التنغيم...إلخ . وفي أساليبها المتنوعة كالأمر و النهي والنداء...إلخ ، والبديع من القافية الداخلية وغيرها ، فلا معنى للإيقاع الخارجي فارغا من الإيقاع الداخلي.[2]

وسنحاول في هذا الفصل تتبع مظاهر هذا النوع من الإيقاع ، و ذلك باختيار قصائد من ديوان الأطفال لسليمان العيسى. بهدف دراسة إيقاعاتها الداخلية من خلال دراسة إيقاع الصوت وإيقاع الكلمة، وإيقاع الصيغة الصرفية، وإيقاع العبارة، وإيقاع التركيب.

[1]- ينظر، مصلح عبد الفتاح النجار و أفتان عبد الفتاح النجار، الإيقاعات الرديفة و الإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال و تأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، ص132.

[2]- ينظر، برباق ربيعة، الإيقاع الشعري، دراسة لسانية جمالية، ص19.

المبحث الأول: دلالة الأصوات المعزولة

" الصوت هو آلة اللفظ و الجوهر الذي يقوم به التقطيع ، وبه يوجد التأليف "[1].

وهو العنصر الأساسي في بناء النص الشعري ، وهو أحد العناصر المكونة لإيقاعه ، وذلك عن طريق تكراره. و الصوت باعتباره وحدة صغرى " لن يؤدي دوره المنوط إلا في سياقه التركيبي" [2]، وعليه فالأصوات المفردة لا تحمل معنى في ذاتها. و إنما تكسبت معناها داخل سياقها[3] ، إذ تسهم في البناء الدلالي للنص ؛ للصلة القائمة بين الصوت ، وما يدل عليه أو بين الرمز ودلالته في ذهن المتكلم

و المخاطب.

وعليه فهو يعبر عما يحسه الشاعر ويريد التعبير عنه. والأصوات العربية كما هو معلوم متعددة الصفات فمنها المهموس ومنها المجهور و الشديد والرخو ، والاحتكاكي...إلخ.

ويعد التكرار الصوتي من أبرز مظاهر التكرار الذي يضفي على النص إيقاعا جميلا ، وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار أصوات معينة بهدف إبراز نغمة إيقاعية ينجذب إليها المتلقي.

ولذلك إرتأينا دراسة الأصوات المهيمنة في القصائد من خلال الوقوف على دورها في صناعة الإيقاع في قصائد الديوان ، وكذلك أثرها الدلالي الناجم عن تكرارها.

إن المتأمل لديوان الأطفال لسليمان العيسى . القصائد الوطنية القومية . يلتمس تنوعا في تردد بعض الأصوات إلى جانب غياب بعض الأصوات ، والجدول التالي يوضح عدد الأصوات ونسبة ترددها في القصائد:

[1]- الجاحظ، البيان والتبين، ج1، ص79.

[2]- محمد تحريشي، أدوات النص- دراسة- اتحاد الكتاب العرب، (د،ط) ، 2006، ص39.

[3]- ينظر، محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب ،القاهرة،(د،ط) ، 2002، ص30.

أصوات القصائد:3567

الترتيب	الصوت	مرات التكرار	النسبة	نسبتها حسب نظرية الشيوع	الترتيب	الصوت	مرات التكرار	النسبة	نسبتها حسب نظرية الشيوع
1	اللام	390	%10.93	%12.7	15	الطاء	75	%2.10	%0.4
2	النون	289	%8.10	%11.2	16	الهاء	69	%1.93	%5.6
3	الهمزة	205	%5.74	%7.2	17	الشين	69	%1.93	%0.7
4	الداء	203	%5.69	%3.8	18	الجيم	48	%1.34	%1.6
5	التاء	194	%5.43	%5	19	الكاف	47	%1.31	%4.1
6	الميم	188	%5.27	%12.4	20	القاف	44	%1.23	%2.3
7	الباء	174	%4.87	%4.3	21	الضاد	39	%1.09	%0.6
8	الواو	144	%4.03	%5.2	22	الصاد	35	%0.98	%0.8
9	الدال	133	%3.72	%2	23	الزاي	23	%0.64	%0.4
10	الياء	132	%3.70	%4.5	24	الفاء	20	%0.56	%0.5
11	العين	104	%2.91	%3.7	25	الخاء	13	%0.36	%1
12	الحاء	103	%2.88	%1.5	26	الظاء	9	%0.25	%0.3
13	الفاء	96	%2.69	%3.8	27	الذال	8	%0.22	%1.8
14	السين	81	%2.27	%2	28	التاء	4	%0.11	%0.5

المجموع:2939

وبمقاربة هذه النسب مع ما ساقه إبراهيم أنيس في كتابه الأصوات اللغوية حول نسبة تواتر الأصوات في الكلام و ذلك وفق ما سماه بنظرية الشيوع نجد:

1 . أن هناك أصواتا حافظت على ترتيبها وهي على التوالي:

اللام و العين ، أما باقي الأصوات فمنها ما تقدم عن مرتبه ، ومنها ما تأخر ، وخاصة صوتي الهاء و الفاء اللذين كان تأخرهما ملحوظا.

2 . الأصوات التي تقدمت أو تأخرت في القصائد الأنموذج والتي كان لانزياحها أثر واضح في الديوان سنوظفها في الجدول التالي:

1 . الأصوات التي تأخر ترتيبها:

الترتيب	الصوت	درجة التأخر
14	السين	1
6	الميم	4
8	الواو	2
10	الياء	2
18	الكاف	9

الترتيب	الصوت	درجة التأخر
19	القاف	6
16	الهاء	11
26	الذال	10
24	الحاء	5
13	الفاء	2

2 . الأصوات التي تقدم ترتيبها

الترتيب	الصوت	درجة التقدم
2	النون	1
3	الهمزة	1
5	التاء	2
7	الباء	2
9	الدال	7
11	العين	2

الترتيب	الصوت	درجة التقدم
12	الحاء	7
15	الطاء	12
16	الشين	7
20	الضاد	3
21	الصاد	4
25	الظاء	2

إن الانزياحات التي أحدثها الشاعر في توظيف الأصوات في ديوانه ترجع إلى سببين هما:

1 . من خلال الجدول نلمح تقدما واضحا للأصوات المجهورة باستثناء ولعل ذلك راجع إلى:

. لأنها من أكثر الأصوات وضوحا في السمع.

. لأنها كثيرة الشيوع في الكلام وهذا ما أشار إليه إبراهيم أنيس.

. لأنّ توظيف الشاعر لهذه المجموعة الصوتية، لما لها من إيقاع بسبب تميزها بالقوة. وكذلك يسعى من خلالها إلى لفت انتباه السامع والمتلقي ، مما أدى في المقابل تأخرا واضحا للأصوات المهموسة خاصة صوتي الفاء والهاء.

2 . طبيعة الموضوع في حد ذاته تفرض الأصوات المجهورة لمناسبتها لمعنى القصيدة ومن ذلك:

. تقدم صوت الراء ليعكس الحالة المضطربة التي يعيشها الشاعر بعد نكبة حزيران 1967.

. تقدم صوت النون ليعكس الحالة النفسية للشاعر الحزينة المتألمة تجاه وطنه.

. ولعل الاختيار بوجه عام للأصوات المجهورة لأنها أصوات قوية تصلح لمثل هذه الموضوعات والروح الحماسية للشاعر من أجل شحذ الهمم والتغني بالوطن.

المطلب الأول: الصفات العامة للأصوات:

1 . الأصوات المجهورة:

الصوت المجهور هو الصوت الذي يهتز معه الوتران الصوتيان[1]، وقد بلغت نسبة استعماله أربعة أخماس في الكلام.[2]

لقد شكلت الأصوات المجهورة خاصية في شعر سليمان العيسى كما نلمس تباينا واضحا في اختياره لهذه الأصوات. والجدول التالي يوضح الأصوات المجهورة ونسبتها في القصائد:

الصوت	اللام	ر	د	ن	ب	م	ء	ع	ض	ي	غ	ذ	ظ	ز	و	ج
عدده	390	203	193	289	174	188	205	104	39	132	20	8	9	23	144	48
نسبته	10.93	5.69	3.72	8.10	4.87	5.27	5.74	2.91	1.09	3.70	0.56	0.22	0.25	0.64	4.03	1.34

نلحظ من خلال نتائج الجدول أن تواتر الأصوات المجهورة يختلف من صوت إلى آخر. بعضها كان تكراره أو تواتره بنسبة عالية كما هو الحال في " اللام ، الراء ، الميم ، النون...الخ ". وباقي الأصوات فقد كان تواتره ضعيف مثل "الذال والظاء والعين والزاي" فقد كان لابتعاد الشاعر عن توظيف هذه الأصوات لثقلها على المتلقي ولاسيما إن كان المتلقي الطفل.

دلالة الصوامت المجهورة في الديوان: ومن بينها:

1 . الكشف عن الحالة الوجدانية و الفكرية التي تجول بخاطر الشاعر.

2 . بما أن الجهر هو ارتفاع في شدة الصوت ، فقد كان اختيار الشاعر لها لمناسبتها الغرض الحماس والفخر والغضب. إذ يقول الشاعر في قصيدة "نشيد ابنة الشهيد" التي وردت فيها الأصوات المجهورة بنسبة عالية:

يا فَجرَنَا الوَلِيدْ

يا نَصْرَنَا المجِيدْ

[1]- صبري المتولي، دراسات في علم الأصوات، دار الثقافة. القاهرة، (د، ط.) 2004، ص58.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، نهضة مصر، القاهرة ، مصر ، (د، ط). (د، ت)، ص20.

لَكَ الغنَاءُ الحُلْوُ و الإِصْرَارُ والنَشِيدُ

أنَا اِبْنَةُ الشَهِيدُ

أَنَا اِبْنَةُ الشَهِيدُ[1]

.كذلك أن القصائد قد دارت بين الحزن والألم ، وبين الطموح الكبير والأمل ، وقد كان الطموح في استرجاع الأمة العربية هو الطاغي على عاطفة الشاعر ، وقد كان هدفه تحفيز هؤلاء الناشئة لحماية وطنهم وعليه فقد كان توظيف الأصوات المجهورة لتناسبها مع القوة و الشجاعة و الدعوة إلى القتال ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "الشباب يشقون الطرقات":

يَمتَدّ الدّرب بأيدينا حبلا من نور

يمتد رصيف أغانينا وتضيء الدّور[2]

لقد طغى في هذه الأبيات الأصوات المجهورة لتجسّد طموح هؤلاء الشباب في تحقيق ما يريده

2 . الأصوات المهموسة:

الصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع له رنين حين النطق به وليس معنى هذا أن ليس للنفس معه ذبذبات مطلقة ، و إلا لم تدركه الأذن.[2]

و الأصوات المهموسة كما هو معروف هي "ف ، ج ، ث ، هـ ، ش ، خ ، ص ، س ، ك ت"[3] وقد جمعت في عبارة " وحثه شخص فسكت "ط،ق[4].

وتستعمل الأصوات المهموسة بنسبة قليلة في الكلام مقارنة بالأصوات المجهورة ، وفي ذلك يقول **إبراهيم أنيس** " لا تكاد تزيد عن الخمس أو عشرين في المئة منه "[5]. ولعل قلتها في الكلام راجع إلى طبيعة هذه الأصوات المتميزة بالجهد من ناحية ، فالأحرف المهموسة مجهدة للنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلّبه نظائرها المجهورة[6].

[1] – سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ، ص179-180.

[2] – المصدر نفسه، ص252.

[3] – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص20

[4] – صبري المتولي، دراسات في علم الأصوات، ص58.

[5] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] – محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، الجامعة التونسية، (د.، ط)، 1981، ص55.

ولكن مع قلتها فهذا لا ينفي دورها الإيقاعي والتي تحققه أثناء الكلام فقد كان لهذه الأصوات حضور في شعر الأطفال لسليمان عيسى ، والجدول التالي يوضح عدد و نسبة تواترها في القصائد:

الأصوات	ف	ح	ث	ه	ش	خ	ص	س	ك	ت	ط	ق
عددها	96	103	4	69	69	13	35	81	47	194	75	44
نسبتها	2.27 %	2.88 %	0.11 %	1.93 %	1.93 %	0.36 %	0.98 %	2.27 %	1.31 %	5.43 %	2.10 %	1.23 %

نلاحظ من خلال الجدول أن تواتر الأصوات المهموسة يختلف من صوت لآخر ، فالبعض منه يكون تكراره أو تواتره بنسبة عالية مما أدى إلى تقدم ترتيبه إذ ما قارنه بنظرية الشيوع هي الحاء، السين ، التاء ، الطاء ، حيث كان لبعض الأصوات تكرار ضعيف مما أدى إلى تأخر درجتها مثل التاء ، الفاء ، القاف.

الدلالة العامة للأصوات المهموسة في الديوان:

مع قلتها إلا أن الشاعر في ديوانه سعى من خلال توظيفه لها إلى إضفاء أصوات جرسية هامسة تؤدي إلى تنوع صوتي ،كما أراد أن يقلل من جهارة الأصوات ، أضف إلى ذلك فقد عبرت الأصوات المهموسة عن الضرر الذي ألحقه هذا المستعمر بالأمة العربية ومن ذلك قوله في قصيدة " وائل الصغير يتعلم ":

قَدْ شَنّوا حَرْبًا شَعَوَاء

قَتَلُوا...نَهَبُوا

سَجَنُوا...اِغْتَصَبُوا[1]

[1] سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ،ص185.

المطلب الثاني: الصفات الخاصة للأصوات:

هذا في ما يخص صفتي الجهر و الهمس باعتبارهما صفتين عامتين. أما فيما يخص الأصوات التي لها صفات خاصة دون غيرها فكانت كالتالي:

1 . الأصوات الانفجارية:

الصوت الشديد هو الذي ينحبس معه الهواء عند مخرجه انحباسا لا يسمح بمرور حين ينفصل العضوان فجأة ، فيحدث النفس صوتا انفجاريا وهو الصوت الشديد.[1] والحروف التي تتصف بهذه الصفة: الباء ، التاء ، الصاء ، الضاد ، الكاف ، الدال ، القاف ، الهمزة.[2]

وقد وردت الأصوات الانفجارية في الديوان كالتالي: الهمزة ثم التاء ثم الباء ثم الدال ، و سأقتصر على الحروف الانفجارية المهيمنة على القصائد والتي كان لها وقعٌ واضحٌ فيها ومن بينها:

البـــاء: يقول الشاعر في قصيدة " طفل من فلسطين ":

غُربـَاء جَاؤُوا بالبَغض
من شَتَّى أَنحَـاء الأَرض
جَاؤوا بخراب المغْتَصَب
في لَيل أَسْـود شُرّدّت
عَنْ بَيتي الغَالي أُبْعُدت[3]

والباء صوت انفجاري مجهور[4] إذ يحدث حال النطق به دويا انفجاريا ، وقد وظفه الشاعر في هذه الأبيات ثمانية مرات مما أحدث موسيقى صوتية انفجارية ، ساهمت في نقل الحالة التي يعيشها هذا الطفل الفلسطيني المتشرد ، وعليه عكس تكرارها إظهار الغضب و التوتر الذي سيطر عليه جراء انتهاك و دخول هذا المغتصب بلده ، وعليه فقد أضفى تكراره على القصيدة إيقاعا ثائرا متوترا جسدته الكلمات التالية (غرباء، بغض، خراب، المغتصب، غريب، أبعدت)، وفي مقابل الغضب

[1] – حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص20.
[2] – السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة، بيروت، لبنان،(د، ت) ص104.
[3] – سليمان العيسى، ديوان الأطفال،ص127.
[4] – عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص23.

فقد حملت الباء نبرة اللّوم والعتاب الذي يوجه هذا الطفل الصغير سواء لنفسه أو لغيره من أجل إيقاظ الضمائر البشرية التي ترى كل شيء دون أن تعمل شيئا.

صوت الدال والهمزة: يقول الشاعر في قصيدة " أنشودة ابنة الشهيد ":

في الأَرْضِ ، فَوقَ الرّيح كان فارِس الوطن

سِلاحَه وعَزْمَه دِرْعَان للوَطَن

ونادَت التّلال

أَبْناءَها الأَبْطال

و خَاضَها أَبي بِروح البَرْقِ و الحَديد

أَنَا ابْنَة الشّهيد

أَنَا ابْنَة الشّهيد[1]

لقد كرر الشاعر في القصيدة صوت الدال وصوت الهمزة اللذين شكلا إيقاعا في ثنايا القصيدة ، فقد ورد صوت الهمزة في الكلمات التالية (أنا ،أبي، أبناءها، أرض، إيمانه، أحرار، أنشودة ـ الإصرار...)،إذ يرى **حسن عباس** أن مجيء الهمزة في هذا الموقع ، أي في بداية الكلمات ،صورة للبروز كمن يقف في مكان مرتفع. فيلفت الانتباه كهاء التنبيه[2] وعليه فقد كان توظيف الشاعر هذا الصوت لإبراز القوة والشجاعة التي تميّز هذا الأب في مواجهة الشدائد والمصائب ، إذ لم تصدّه ريح ولا غيرها عن مواجهة عدوه ، فقد اتخذ من سلاحه وعزيمته القوية درعان لحماية هذا الوطن.

كما وردت في القصيدة أيضا صوت الدال الذي يتميز بالصلابة والشدة التي جسدتها الكلمات التالية: (درعان ، الحديد...الخ) وعليه فقد ساهمت الدال في إحداث إيقاع يعبر عن فخر و اعتزاز هذه البنت بأبيها ،كما جسد صوت الدال معاني الرفعة و الإعلاء من قيمة هذا الشهيد لينقل بذلك للمتلقي المكانة الرفيعة التي يحتلها الشهيد بفضل ما قدمه للوطن، إذ قدم أغلى ما عنده وهي روحه الطاهرة.

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص181.

[2]- عباس حسن، خصائص الحروف العربية و معانيها، ص95.

2 . الصوت الانحرافي (الجانبي):

ويمثله صوت اللام وهو صوت لثوي جانبي مجهور[1]

لقد احتل صوت اللام أعلى نسبة في القصائد حيث تواتر 39، مرة من مجموعة الصوامت المجهورة. يقول الشاعر في قصيدة " طفل من فلسطين ":

بَلَدِي المحْتَلْ فِلَسْطين

لم يَزْهَرْ فيه اللّيْمون

لم تَضْحَكْ فيه الأَفْيَاء[2]

في هذه الأبيات حضور صوت اللام بصورة مكثفة إذ ورد عشر مرات ، إذ وظفه الشاعر لمناسبته لمعاني الألم والتوجع والحزن الذي ساد الأرض الفلسطينية ، فقد ساهم بإيقاعه في نقل صورة الحزن التي يعيشها الشعب الفلسطيني ، بل لم يقتصر الحزن على الإنسان فقط، بل حتى الجماد حزن و تألم. فأشجار الليمون لم تزهر. وقد وظف الشاعر حرف النفي "لم" ليدل به على شدة الحزن. وبالتالي انحرفت عاطفة الحزن من فئة المقتصرة عليها وهي فئة البشر لتنتقل وتشمل فئة أخرى وهي فئة الجماد و الأشجار وغيرها.

كما وظف الشاعر صوت اللام في قصيدة "نشيد الطفل الجزائري" في عبارة: "صار لي" ، فقد كررها مرتين ، وجسد انتقال الطفل الجزائري من حالة إلى حالة أخرى أي من حالة الاستعباد و الاستعمار قبل الثورة إلى حالة الحرية والنور بعد الاستقلال.

3 . الصوت المكرر:

يمثله صوت الراء في العربية ، وسمي بذلك لارتعاد طرف اللسان عند النطق به ، ويتكون صوت الراء بأن يتتابع طرقات طرف اللسان على اللثة تتابعا سريعا ، ومن هنا كانت تسمية هذا

[1]- عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص24.

[2]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص126.

الصوت بالمكرر، وهذه الطرقات لا تحدثها حركة عضلية واعية من طرف اللسان[1]، فيحدث الوتران الصوتيان نغمة عند نطق الراء. والراء صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح.[2]

احتل المرتبة الرابعة في الديوان ، إذ ورد 203 مرة أي بنسبة 5.69% ، يقول الشاعر في قصيدة " نشيد الطفل الجزائري ":

صارَ لي أَهْلٌ وعُنْوان ودار صَارَ لي دِيوان شِعْر عَرَبي

أَتَهَجّى اسْمي به واسْم أَبي صارَ لي مَدْرَسَتي لي مَلْعَبي

و الحِكايات التي في كُتُبِي مِنْ حَديثٍ بينَنا فِي البَيْت دار[3]

كان لتوظيف صوت الراء في هذه الأبيات ثراء إيقاعي ودلالي ، والراء كما يقول عنه **الغلاييني** " يدل على الملكة وعلى شيوع الوصف "[4] ومن خلالها استطاع الشاعر أن ينقل (يصف) حالة هذا الطفل الجزائري الذي تغمره الفرحة بعد الثورة ، من خلال امتلاكه لأثمن شيء لطالما انتظره كل الجزائريين وهو الحرية التي رمز لها بالدار (تدل على الاستقرار) ، المدرسة (تدل على العلم)... وتكرار صوت الراء يفيد أيضا معنى الاستمرارية ، إذ يقول الشاعر في قصيدة "مشاعل":

أَخَذْت عنه رايَة الكِفاح

وقُلّت للنَشيد

إنا هنا...يا غابَة الرّماح

يا صَرْخَة الشّهيد

عَن أَرْضِنا عَن حَقّنا نَقاتل

[1]- ينظر، محمود السعدان، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص171.

[2]- ينظر، حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، ص24.

[3]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص309.

[4]- حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص73.

ثم يقول في موضع آخر:

تِشْرين يا انْعِطافَة الزّمان

يا صَحْوة القَدَر

إنا هُنا .....و الفُرْسَان

والبَرْق والمِطَر

عَنْ أَرْضِنا عَنْ حَقّنا نَقاتِل[1]

يؤكد الشاعر في هذه القصائد الاستمرارية في القتال والكفاح حتى بعد سقوط الشهيد ، لذا يريد من خلال تكراره لصوت الراء التعبير عن عزمه المستمر. إذ يدعو إلى القتال دفاعا عن حقه.

4 . الأصوات الاحتكاكية:

تتكون الأصوات الاحتكاكية بأن يضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع بحيث يحدث الهواء في خروجه احتكاكًا مسموعا ومن هذه الأصوات الفاء و الحاء و الهاء و العين.[2]

ومن أكثر الأصوات الاحتكاكية تواترا في ديوان الأطفال مقارنة ببقية الأصوات صوت الحاء.

يقول الشاعر في قصيدة " الشباب يشقون الطرقات ":

اخْضرّي يا أَرْض اخْضرّي و انداحي يا طُرُقــات[3]

ثم يقول في موضع آخر:

حَجَراً حَجَراً بِسَواعِدَنا يَمْتَدّ الطَريــق[4]

لقد تكرر صوت الحاء في القصيدة إذ ورد (103 مرة) أي بنسبة 2.88% ، و الحاء صوت يخرج من الحلق[5] إذ كان مصاحبا لمقطع صوتي طويل مفتوح. ليمنح هؤلاء الشباب متنفسا أكبر للتعبير عن إعجابهم بهذا الإنجاز العظيم الذي قاموا به. و بما أن صوت الحاء كما ذكرنا يخرج من

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص237.

[2]- محمود السعران، علم اللغة- مقدمة للقارئ العربي- ،ص172.

[3]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص250.

[4]- المصدر نفسه، ص251.

[5]- ينظر، هشام، عبد الباري محمد راجح، الدقائق المحكمات في المخارج و الصفات (وما يتعلق بهما من الأحكام المهمات)، دار الإيمان، الإسكندرية، القاهرة، (د،ط)، 2006، ص145.

الحلق ، أي من أعماق الشاعر وبالتالي كشف لنا من خلاله الشاعر عن الشعور العميق والفرحة العارمة عند هؤلاء الشباب ومن معهم في القيام بهذا الإنجاز العظيم ، وعليه فقد تناسب تكرار صوت الحاء في القصيدة مع حالات الفرح والسرور والارتياح.

5 . الأصوات الأنفية (الغنة):

تتكون الأصوات التي تتصف بصفة الغنة بأن يحبس الهواء حبسا تاما في موضع الفم ولكن يخفض الحنك اللين فيتمكن الهواء من النفاذ عن طريق الأنف ، وأصوات الغنة هي: الميم و النون[1] فقد احتل هذان الصوتان حيزا هاما في القصائد الأنموذج من خلال التواتر، حيث احتلت النون المرتبة الأولى (289 مرة) والميم المرتبة الثانية (189 مرة). ويوصف صوت الميم بأنه صوت أنفي أما النون يوصف أنه صوت نواح.[2]

لقد حقق من خلال ورودهما في الديوان الغاية التعبيرية التي يريد الشاعر أن ينقلها إلى المتلقي هذه الحالة المجسدة في الحزن والأسى على هذا الوطن الذي يعيش فيه المغتصب حرّاً ويعيش فيه العربي كالغريب ، فجاءت بذلك الكلمات التي تحوي هذين الصوتين بمثابة متنفسا يخفف على الشاعر آهاته و أحزانه ، إذ يقول في قصيدة "طفل من فلسطين":

النّار تُقاوَمُ بالنّار

أنا مِن يــافا

أنا من صَفَـدِ

وَطَنِي سَأُحَرِرَه بِيَدي[3]

لقد ورد صوت النون خمسة مرات أما الميم قد وردت ثلاث مرات ، فقد جاءت هذه الكلمات نابعة من أعماق قلب طفل فلسطيني مجروح أعباه حبه للوطن وللحرية.

يقول أيضا في قصيدة "أنشودة ابن الشهيد":

---

[1]- محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي-، ص168.

[2]- أمينة التجاني، جمالية الرمز في الشعر الصوفي الجزائري، خمرية أبي مدين التلمساني – أنموذجا- ، مطبعة مزوار، ط1، 2013، ص88.

[3]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص128.

أَنا ابن النّسْر حَمَلَني

جَنـاحيه وَوَدّعَني[1]

جاءت الكلمات التي ورد فيها صوت النون في هذا الجزء من القصيدة مدوية مشحونة بالمرارة والحرقة على فقدان إنسان عزيز.

وعليه فقد جسد صوت النون والميم. آلام و آهات الشاعر وحرقته على فقدانه لوطنه.

6. أصوات المــدّ:

تعتبر أصوات المدّ من الأدوات الإيقاعية التي تحدث أثرا موسيقيا ؛ لأنها كما يقول علماء الأصوات تسهم في مدّ النفس ؛ إذ إنها أطول من الأصوات الساكنة.

وقد كان لحضور هذه الأصوات بشكل مكثف في جلّ القصائد وقع حسن حيث عكست لنا تجربة الشاعر سليمان العيسى ، إذ وظّفها بصورها الثلاث: المفتوحة (ا) ، والمضمومة (و) و المكسورة (ي) ، كما نلمس ورودها في جلّ القصائد قبل حرف الروي. وبما أن هذه الأصوات تتطلب جهدا في النطق وعناء في إخراجها ، فقد كان لجوء الشاعر إليها ليكشف عن حالته النفسية التي تتراوح بين الحزن و الطموح الكبير، فكانت بذلك القصائد ممتزجة بين الحزن والألم على ما آل إليه وطنه والطموح الكبير والأمل في استرجاعه وعودة الأمة العربية.

والمتأمل لكل قصيدة من قصائده يدرك إيقاعها المميز ، إذ يقول الشاعر في قصيدة "حفيدة الشموس":

يا صَانِعات المجْد يا أُمَهات الجّيلْ

أَمَانَة في عُنُقِنـا يا شَعْبنَا الأَصيلْ[2]

لقد تناسبت هذه الأصوات مع الحالة النفسية للشاعر التي يظهرها على شكل امتدادات صوتية ، كما تناسبت دلاليا مع الصوت المصاحب للنداء أو للمخاطبة من أجل إيقاظ الضمير

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال ، ص194.

[2]- المصدر نفسه ، ص248.

العربي ، وبالتالي دعوة هؤلاء الناشئة لإعادة الأمة العربية ، سواء كانت هذه الدعوة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة

ومع أن الشاعر في قصائده يخاطب الطفل ، إلا أنني أرى أن الدعوة موجهة للجميع ، لأن الوطن أمانة الكلّ (كبير وصغير). ومع أن الشاعر يأمل أن يكونوا هؤلاء الناشئة هم أمل المستقبل فإنه يريد من خلال هذه الأصوات أن ينقل لهم تجربته الشعرية ويزرع فيهم الروح القومية من صغرهم لأنهم سوف يكونون أمل المستقبل يوما ما.

وخلاصة القول: إن للشاعر سليمان العيسى موهبة واضحة هذه الموهبة نابعة من ذوقه الشعري التي انعكست على حسن اختياره للحروف التي أثرى بها لغة الطفل ، أو القاموس اللغوي للطفل إذ وفق في اختياره للحروف التي تحمل صفات تنسجم مع الأحداث والتجربة الشعرية التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي (الطفل) حتى يعيشه تجربته ، إذ يسعى في كل اختياراته إلى أن يكون لهذه الأصوات وقع على ذاتية الطفل حتى يجعله باعتباره المتلقي لقصائده يعيش فعلا تجربته بكل ما تحمله من أحاسيس وعواطف ، كما أنه بهذه الاختيارات يدرك تماما أن الطفل (المتلقي) سوف ينفعل معه. من خلال انسجام حروفها مع معاني قصائده ولما لها من وقع رنان نابع من تكرار الأصوات الشديدة والغنة والتكرارية...الخ. وعليه فهو يسعى إلى إبراز إيقاع جميل لأنه يعلم جيدا أن المنفذ الوحيد إلى وجدان الطفل هو الإيقاع ، وهكذا فقد نجح في ملاءمة الإيقاع لمعاني القصائد.

المبحث الثاني: دلالة الموازنات الصوتية

المطلب الأول: دلالة التكرار:

من بين الظواهر اللافتة للنظر في قصيدة معينة أو قطعة أدبية ظاهرة التكرار ،وهي ظاهرة لغوية عربية عامة عرفها العرب منذ العصر الجاهلي ، فقد ورد في أشعارهم بين الحين والحين ، وقد أكّد **عبد الله الطيب** في كتابه المرشد إلى فهم أشعار العرب ؛ إذ يقول لقد عرفت العربية التكرار ودليل ذلك أننا نجده في القرآن في بعض السور المكية وخاصة سورة الرحمان ، وكذلك استدل على وجوده بالأسلوب الذي عرفته اللغة العربية وهو أسلوب إعادة البيت في أجزاء القصيدة على سبيل الترنم.[1]

تعريفــه:

لغة: التكرار في اللغة الإعادة فيقال كرر الشيء تكرارا وتكراره أعاده مرة بعد أخرى ، والكرّ الرجوع ، ويقال كررت عليه الحديث إذ رددته عليه.[2]

أما في الاصطلاح: فيتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بأن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أم مختلف. أو يأتي بمعنى ثم يعيده.[3]

ويقول **ابن رشيق** في كتابه العمدة: "للتكرار مواضع يحس فيها. ومواضع يقبح فيها. فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهي في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإن تكرر اللفظ و المعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه ، ولا يحبب الشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في التغزل أو النسيب..."[4] و التكرار هو إلحاح على جهة هامة من العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايتها بسواها وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة، تفيد الناقد الذي يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه ، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر.[5]

---

[1]- ينظر، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الأثار الإسلامية، الكويت، ط3، 1989، مج2، ص61.

[2]- ينظر، ابن منظور، لسان العرب مج5. مادة كرر. ص135.

[3]- ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية إيقاعية، ص189.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ج2، ص74.

[5]- عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2005، ص9.

وهناك من تنبه إلى اتخاذ التكرار أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة أو مجدى اللاشعور من إنسان مأزوم حين يتعلق وعي الإنسان في لحظات المحن و الأزمات بكلمة أو صورة أو موقف استدعاها وعيه من الماضي أو طرقت ذهنه في هذه اللحظة وكأنما تهبط بعد ذلك إلى اللاشعور وتبقى حبيسة فيه فترة من الزمان ، لتطفو إلى الوعي بين الحين إلى الحين ، ويتردد صداها في الأعماق.[1]

وبما أن التكرار من أهم مقومات الشعر فإنه استمر مصاحبا لمسيرة الشعر حتى مرحلته المعاصرة ، إذ اتخذ شكله الواضح في عصرنا ، وبشكل خاص في نماذج الشعر الحر. فقد أشارت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر هذه الظاهرة وتجلياتها في نصوص من الشعر المعاصر إذ أشارت إلى أن "أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى و يرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، و يستخدمه في موضعه".[2]

فالتكرار إذا عبارة عن صورة متكررة أو رمز أو كلمة أو عبارة تحمل ارتباط ثابت بفكرة معينة أو بموضوع معين[3].

و تكمن أهمية التكرار من إشاعة الانتظام في النص مما يدفع المتلقي إلى تأمل هذا الانتظام وبذلك يعمل التكرار على توجيه الانتباه إلى اللغة ذاتها أولا قبل النظر إلى ما تعينه، فالتكرار إذا يضفي على اللغة كثافة تشد انتباه المتلقي ، و تحيل الاهتمام إلى طريقة التعبير باللغة و أسلوب الشاعر أو الأديب وهذه هي غاية الشعرية التي يبحث عنها في النص الأدبي[4]

وفي السياق نفسه يقول أحد النقاد "لكي نكشف عن روح شاعر ما أو عن همومه الكبرى على الأقل ، فإنه ينبغي علينا أن نبحث عن الكلمة أو الكلمات الأكثر تردّدا ، فتلك الكلمة هي التي تفصح عما يشغله".[5]

---

[1]- ينظر، محمد خليل الخلايلة، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، (د،ط)، 2004، ص33.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص299 . 230.

[3]- ينظر، عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات تالة، الأبيار، الجزائر، (د،ط)، 2009. ص77.

[4]- محمد خليل الخلايلة، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، ص32.

[5]- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ص77.

و يمثل التكرار ظاهرة عرفها شعر الأطفال بصفة لافته للانتباه ، ومن خلال استقرائها في بعض القصائد الوطنية القومية في ديوان الأطفال يتبين كثرة التكرارات اللغوية في شقيها اللفظي أو الصّوتي ، وقد ورد التكرار في شعر سليمان العيسى بصور مختلفة منها تكرار الصوت – تطرقنا له في المبحث الأول – ، وتكرار الكلمة (تكرار معجمي أو غيره) ، وتكرار الصيغة الصرفية ، وأخيرا تكرار بيت شعري.

1 . تكرار الكلمة (المعجمي):

لقد توزع تكرار اللفظ في القصائد الأنموذج كالتالي:

أنشودة ابنة الشهيد ← الفعل (تجيء) مرتين

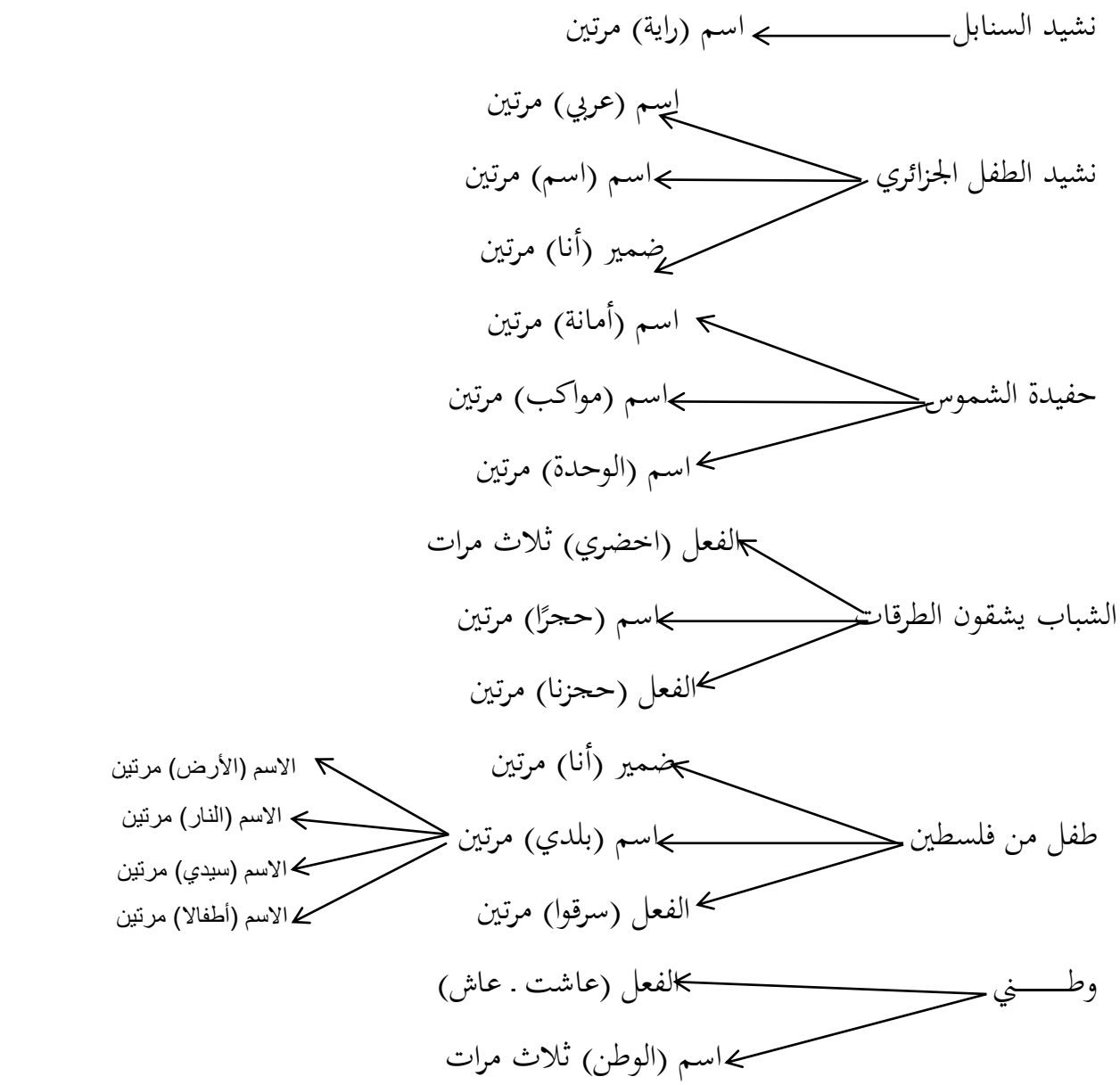
أنشودة ابن الشهيد ←
- اسم (أبي) مرتين
- اسم (موجة)مرتين
- اسم (الدّماء) مرتين
- الخضراء – (تخضر . تخضر) مرتين

افتح يا وطني ← الفعل (افتح) سبع مرات

المشـــاعل ←
- اسم (المشاعل) ثلاث مرات
- اسم (مرفوعة) مرتين
- اسم (مزروعة) مرتين

وائل الصغير يتعلم ←
- الفعل (أتعلم) أربع مرات
- اسم (تاريخ) مرتين
- اسم (وطني) خمس مرات

الصغيرة ترسم ←
- اسم (بعيدا) مرتين
- اسم (بلادي) ثلاث مرات
- اسم (أرضي) ثلاث مرات



لقد شكلت الكلمات المكررة في شعر الأطفال مفتاح الولوج إلى فهم معنى القصيدة كما كان لها وقع إيقاعي شعرنا به أثناء قراءة القصائد ، وبالتالي قد أحسن الشاعر سليمان العيسى توظيفه للتكرار إذ ساهم في إعطاء القصائد إيقاعا ينجذب إليه الطفل الصغير ، ويتشوق لسماع القصائد وفي الوقت ذاته ساهمت هذه الكلمات في إثراء المعنى الذي يريده الشاعر .

ومن أمثلة ذلك كلمة "نقاتل" في قصيدة "أبطال تشرين" {الوافر} إذ يقول الشاعر:

نَقَاتِلُ عَنْ تُرابِ الأَنْبِياء نُقَاتِلُ عَنْكَ يا وَطَنِ الفِدَاءِ

عَلى رايَات سَعْد والمثَنّى تَلاقَيْنا عَلى أَرَجِ الإخَاءِ

وَصَفّا نَسْتَميتُ وَراءَ صَفّا لِتَسْلَم يا تُرابِ الأَنْبِياءِ[1]

يكرر الشاعر في هذه الأبيات لفظة "نقاتل" مرتين في بداية كل شطر بغرض التحفيز للقتال والتحريض على المقاومة والقتال و الصمود إلى حد الموت ، وفي ذلك يرد لفظة "نستميت" ليؤكد المعنى أيضا. كما يكرر في هذه الأبيات لفظة "الأنبياء" مرتين ، فمن خلالها يؤكد الشاعر القيمة الدّينية التي تحتلها فلسطين في التاريخ ، وعليه أراد أن يغرسها في قلوب الإنسانية جمعاء ، وفي قلوب الصغار خاصة ، وعليه فمن خلال وصفه لفلسطين ب(أرض الأنبياء) حتى يلفت الانتباه لعظمة هذه الأرض في القلوب.

كما يكرر الشاعر لفظة "افتح" في قصيدة "افتح يا وطني":

افْتَحْ يا وَطَنِ العُمْران

افْتَحْ يا وَطَني

افْتَحْ للإنْسان

أَبْوابَ الوَطَن[2]

لقد كرر الشاعر كلمة "افتح" سبع مرات في القصيدة ، وبتكرارها شكلت هذه الكلمة لبنة أساسية في القصيدة ، يتوقع السامع إعادتها في كل مرة ، كما شكلت بتكرارها إيقاعا يجعل المتلقي يتابع ويستمع إلى القصيدة ، وقد كان لتكرارها أيضا دلالة تكشف عن شدّة الإلحاح و الطلب و الإصرار ، في المقابل شدّة الغلق.

كما نلاحظ أن أكثر الكلمات تواترا و ربما تواترها هذا كان في القصائد كلّها تقريبا هي لفظة وطن ، كما استعان بمرادفات هذه اللفظة وهي بلادي ، أرضي ، الأرض...الخ ، ولعل تكرارها دليل على المكانة العظيمة التي تحتلها هذه الكلمة في نفس الشاعر ، فهو يريد أن ينقلها من وجدانه إلى وجدان المتلقي ، ليغرس فيه حب الوطن ويدفعه للدفاع عنه.

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص205.

[2]- المصدر نفسه، ص722.

2 . تكرار الصيغة الصرفية:

بالإضافة إلى التكرار اللفظي عند الشاعر سليمان العيسى نلمح أيضا تكراره لصيغ معينة، من أجل الكشف أو وصف شيء ما. وسنتطرق إلى بعض النماذج لنبين أثر هذه الصيغ في إثراء الإيقاع و الدلالة في نفس الوقت.

– صيغة "فعيلة"

يقول الشعر في قصيدة "فلسطين داري" [المتقارب]:

وُجُوه غَرِيبَـة بِأَرْضي السّلِيبَة[1]

إن المتأمل لكلمتي (غريبة/سليبة) ، يلحظ مجيئهما على صيغة "فعيلة" و بما أن هذه الكلمات وردت مسجوعة أيضا أدت إلى إحداث نغم إيقاعي متوازٍ. ويهدف الشاعر من خلال تكراره لهذه الصيغة إلى إثبات هاتين الصفتين ، فاللفظة الأولى "غريبة" ليثبت أن هذه الوجوه دخيلة فعلا عن الأراضي الفلسطينية ، والغريب هو الذي لا أهل له عندهم ولا مكان وبالتالي فكأنه يريد أن يخبر هذا المحتل عن حقيقته ، ثم ترد اللفظة الثانية "سليبة" ، ليثبت أيضا أن هذه الأرض قد اغتصبت منهم بالقوة وليست ملكا للغريب.

– صيغة "فعل"

و يقول في قصيدة "وائل الصغير يتعلم" [الكامل]:

قَتَلُـوا....نَهَبُـوا

سَجَنُـوا....اغْتَصَبُوا[2]

لقد وردت الكلمات (قتلوا . نهبوا . سجنوا) على صيغة "فعل" ليصف بها أحداثا ماضوية في تاريخه ، الذي قام بها هذا المحتل. كما أكدت على استمراريته لهذه الأفعال.

[1]– سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص48.

[2]– المصدر نفسه، ص185 .

- جموع التكسير

كما نلمح في جل قصائده تكرار صيغ الجموع ، وخاصة صيغ جموع التكسير ، والمتطلع لقصائده يدرك ذلك. ففي قصيدة أنشودة "ابن الشهيد" وردت (أطفال/أبطال/أجيال...الخ) ، التي أحدثت إيقاعا تطرب له الأذن ، كما كان لورودها بصيغة الجمع للدلالة على أن الضمير الجمعي موجود دائما في نفس الشاعر ، فهو يخاطب الجماعة من أجل قضية تخصهم جميعا ، فالشاعر في قصائده يسعى إلى استنهاض الضمائر حتى يكونوا يداً واحداً في مواجهة عدوهم و استرجاع أرضهم.

3 . تكرار العبـارة:

لم يكتف الشاعر بتكرار الصوت أو الكلمة في إحداث إيقاع يرضي الطفل و تستصيغه أذنه أو ربما رأى أن الصوت أو الكلمة وحدها غير كافية لتحمل المعنى الذي يريد أن ينقله إلى المتلقي فلجأ بذلك إلى تكرار العبارة.

و اللازمة الشعرية هي عبارة عن مجموعة من الأبيات أو الكلمات التي تنعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة ، و اللازمة الشعرية كما يرى **عثمان بدري** هي" عبارة عن بيت أو مجموعة أبيات متكررة في آخر كل مقطع أو دور شعري من القصيدة"[1] ، وهي نوعان:

1 . اللازمة الثابتة: وهي التي يتكرر فيها البيت الشعري بشكل حرفي. وهذا النوع هو الذي وظفه شاعرنا في جلّ قصائده.

2 . اللازمة المائعة: وهي التي يطرأ فيها تغيير خفيف على البيت المكرر ، وترى نازك الملائكة أن التفسير السيكولوجي لهذا التغيير أن القارئ وقد مر به هذا المقطع يتذكره حتى يعود إليه مكرر آخر من القصيدة ، وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعا غير واع أن يجده كما مر به تماما ، ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة أن الطريق قد اختلف و أن الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديدا[2]. و تكرار اللازمة أو التركيب في القصيدة يحتاج إلى مهارة و دقة بحيث يعرف

[1]- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي، ص77.

[2]- ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص236.

الشاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللائق إذ يسعى من خلاله إلى ربط أجزاء القصيدة و تماسكها بفضل إيقاعها المميز ، و كأنها قالب فني متكامل ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد.

و للكشف عن أثر الإيقاع الذي يمكن أن يحده تكرار التراكيب في القصائد وما يحمله من معنى. قمنا بإحصاء التراكيب المتكررة في القصائد ، فوجدناها على النحو التالي:

لقد كان لتكرار التركيب صور كثيرة في قصائد الأطفال لسليمان العيسى ، فقد كرر العنوان بأكمله في قصيدة "افتح يا وطني" ، كما كرر بيت شعري في بعض قصائده كقصيدة "فلسطين داري" ، "نشيد السنابل" ، في حين نلمح في قصائد أخرى تكرار مقاطع في بدايات أو أواخر أجزاء القصيدة. وهي كالتالي:

1 . تكرار المقاطع:

ومن ذلك قصيدة " وائل الصغير يتعلم" إذ يقول فيها:

أَتَعَلّم ... ماذا أَتَعَلّم؟
أَتَعَلّم أَنِي عَرَبي وَلي تاريخٌ أَزَلي
تاريخٌ غَطّى المعْمورة
بِبُطولات كالأُسْطورَة
لَكِنِي طِفْل مُحْروم
يا كِنْز العَالم يا وَطَني
أَتَعَلّم ... ماذا أَتَعَلّم
أَتَعَلّم أنا الأَعْداء
قَدْ شَنُوا حَرْبا شَعَواء
قَتَلـُوا ... نَهَبـُوا
سَرَقـُوا ... سَجَنـُوا
فَلِماذا لا أَنْضو سَيْفي
وأُقاتِلُ باسِمك يا وَطَنِي.[1]

لقد ورد في هذه القصيدة تكرار مقطعي للجملة الاستفهامية "أتعلم...ماذا أتعلم؟". حيث كرر ذلك في بداية كل جزء من أجزاء القصيدة ، ليسهم في خلق نغم إيقاعي بفضل تكرارها في مفاصل القصيدة ، كما أراد الشاعر من خلال هذا التكرار إلى شد انتباه المتلقي و توجيه ذهنه إلى معنى القصيدة خاصة أن تكرارها قد ساهم في إثرائها دلاليا ، فقد كشفت هذه اللازمة عن دلالات الدهشة و الحسرة و الحيرة و الأسى إذ نجده في كل مرّة يتحسر على ما حدث لوطنه من انقسامات آلمت فؤاده، و آلمته كثيرا ، إذ يريد في كل مرة معايشة الواقع ، كما جسدت إحساسا بتوتر هذا الطفل الصغير وائل و انفعاله للتعبير عن بواطنه النفسية ، فهو يعيش حالة من التوتر والتحسّر على

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص183 . 184.

ماضيه العريق ، الحافل ببطولات الأمجاد ، وحاضره (الواقع) الذي يعيشه المحمّل بالهزائم و النكبات و الشنائع التي يقوم بها هذا المحتلّ ليتعلم في الأخير أن الطريق الوحيد لإعادة مكانة وطنه و استرجاع خريطته كما كانت هي المقاومة.

إن هذه الصورة التي رسمها الشاعر في هذه القصيدة نرى أنها أكبر من إدراك الطفل و تحمل مدلولات ذات إيحاءات عميقة ، ومع ذلك فإن الشاعر قد علل ذلك في مقدمة ديوانه أنه عندما يكبر سوف يدرك ذلك.

وفي القصيدة ذاتها يكرر الشاعر "يا وطني" ستة مرات إذ يقول:

لَكِنّ خَريطَتَك الكُبرى

تَتَمَزّقُ تَبْكي يا وَطَني

لَكِنّي طِفْل مَحْرُوم

يا كِنْز العَالمْ يا وَطَني[1]

كرر الشاعر أداة النداء+منادى (وطني) في القصيدة محتلا مواضع مختلفة، فمرة أورده في بداية البيت الشعري ومرة في حشوه و مره أخرى في آخر البيت ، إذ ساهم بتكراره بإحداث وقع إيقاعي جسد مأساة الشاعر ، إذ أراد من خلال هذا النداء أن يصرح بما حدث لوطنه ، هذا الوطن المقسم و المجزأ الذي تمزقت خريطته ، كما كان لورودها وقع جميل في ثنايا القصيدة ، إذ استطاع الشاعر من خلالها استنفاذ طاقته الإيقاعية و الدلالية بكلمة الوطن ليعمق مقصده من ذلك. كما يريد استحضار وجدان المتلقي ليعيشه حالته.

. وفي قصيدة "أنشودة ابن الشهيد" يقول:

أَنا ابْن النّسْر مَدّ جَنا

حَه و حَماك يا وَطَني

أَنا ابن النّسْر حَمَلَني

[1]- سليمان العيسى، ديوان الأطفال، ص184.

جَناحَيه ووَدَعَنـي[1]

كرر الشاعر (أنا ابن النسر) مرتين ليعبر عن فخره بأبيه ، بأنه ابن هذا الرجل ، وقد اختار صورة النسر ليعبر عما يدور في خياله ، إذ يحاول أن يصور لنا شجاعته و إقدامه و تحديه و إصراره هو أيضا على مقاومة الغريب ، والتمسك بما تركه له أبوه وهو الجهاد.

.كما نلاحظ حضور لافتا للجملة الإسمية في قصيدة "فلسطين داري" ، إذ وظف الشاعر بكثرة في القصيدة لملاءمتها المعنى ، يقول:

فِلَسْطين دَارِي ودَرْبُ انْتِصاري
تَظَلّ بِلادِي هَوى في فُؤادي
وَلحْنا أبيّا عَلى شَفَتَيّا
وُجُوه غَريبَة بِأَرْضي السّلبيَة[2]

لقد كان لورودها في القصيدة دور بارز في إثراء الإيقاع و الدلالة فجاءت لتوحي بحقيقة واقعية راسخة في ذهن هذا الطفل الفلسطيني ؛ إذ يريد أن يثبت لهذا المحتل أن فلسطين أرضه فمهما حاول. فهي ستبقى أرض أجداده ، وبما أن الجملة إسمية تتكون من المبتدأ و الخبر ، فقد قام الخبر في كل مرة بتوضيح و تفصيل هذه الحقيقة.

[1]– سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ، ص194.

[2]- المصدر نفسه ، ص47،

4-تكرار التركيب :

لقد لجأ الشاعر أيضا الى تكرار تراكيب معينة ، والتي كان بتكرارها وقعا ايقاعيا في القصائد الأنموذجا ومن ذلك :

الجمل الفعلية :

إن بالعودة لديوان نسجل تكرار للجمل الفعلية (فعل + فاعل) أو (فعل + فاعل + مفعول به) والتي ترتبط في كثير من مواضع القصائد بين ثنائيتي هما الغريب (المغتصب)و الوطن (الأرض العربية) أو بين الشاعر والوطن ،يقول الشاعر في قصيدة " فلسطين داري "(المتقارب):

تَبيعُ ثِماري وتَحْتَلُ دارِي

أَعْرِفُ دَرْبِي وَيَرْجَعُ شَعْبِي [1]

ويقول أيضا في قصيدة " الشباب يشقون الطرقات" (المتدارك) :

اخْضَرِّي يا أَرْضِ اخْضَرِّي وانْداحِي يا طُرُقات[2]

إن تكرارها في القصائد عكست لنا بحث الشاعر عن الوطن والهوية ، في محاولة منه لاسترجاع الوطن واعادة الأمة العربية ، وبالتالي يسعى الشاعر من خلال إيراده لهذه التراكيب إلى حث الناشئة لاسترجاع الهوية الوطنية

كما نلمح أيضا تكراره لجمل فعلية منفية ، ومن ذلك قوله في قصيدة "طفل من فلسطين "

لم يَزْهَرْ فيه اللّيْمون

لم تَضْحَكْ فيه الأفْياء

لقد كرر الشاعر هذا التركيب ليجسد لنا الواقع المرير والحزن الذي تعيشه الأراضي الفلسطينية منذ وطئت أقدام اليهود المغتصبين أرضهم ، فالحزن شمل الكلّ من إنسان وجماد .

- الجملة الاسمية

يقول الشاعر في قصيدة "طفل من فلسطين ":

[1]- سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ، ص 47.

[2]- المصدر نفسه ، ص250.

أَنا مِن يافا

أَنا مِن صَفَدِ[1]

ويقول أيضا في قصيدة " فلسطين داري "(المتقارب):

فِلَسْطينُ داري ودَرْبُ انْتِصاري

ثم يقول :

وُجوه غَريبة بأَرْضي السّلِيبَة[2]

لقد استطاع الشاعر من خلال توظيفه لهذه التراكيب لتجسد روح الانتماء وعليه يسعى من خلالها إلى ترسيخ وتثبيت الهوية الوطنية والانتماء في نفوس هؤلاء الأطفال .

ويقول أيضا في قصيدة " أنشودة ابنة الشهيد "

أنا هُنا جِراحَه

أنا هُنا سِلاحَه

أنا هُنا ايمانَه[3]

لقد كان لتكرار هذا التركيب إيقاعا جميلا شعرنا به أثناء قراءة القصيدة ، إذ من خلاله تسعى هذه البنت أن تجسد لنا اصرارها مواصلة المقاومة أو بالأحرى مواصلة ما تركه لها أبوها ، وهو الجرح العميق والإيمان والسلاح وكلها دوافع قوية تدفعها إلى مواصلة الجهاد .

[1] - سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ، ص 128.

[2]- المصدر نفسه ، ص48.

[3]- المصدر نفسه ، ص182.

المطلب الثاني : السجـــــــع

يعتبر السجع ظاهرة لغوية قديمة ، وهو محسن بديعي مجاله الأول النثر و مجاله الثاني الشعر.

السجع لغة: من سجع يسجع و تسجيعا ، أي تكلم كلاما له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن وهو من الاستواء و الاستقامة و الانتباه ، كأن كل كلمة تشبه صاحبتها ، واشتق السجع من سجع الحمامة و الناقة. وهو ترديد صوتها على وجه واحد ، وعليه شبه بذلك لتقارب فواصله.[1]

أما في الاصطلاح: فقد عرفه بأنه

1 . " توافق الفاصلتين في الحرف الأخير "[2].

2 . " هو وحدة الحرف الأخير في الفاصلتين "[3].

يتضح من التعرفين أن السجع اتفاقا صوتيا يحدث في أواخر الكلمات .

و ينقسم السجع في الكلام إلى ثلاثة أضرب:

1 . المطرب: وهو الذي تتفق فيه الفاصلتان أو الفواصل أو القرينتان في الروي و تختلف في الوزن.

2 . التصريح: وهو الذي تقابل كل لفظة في فقرة النثر أو صدر البيت لفظة على وزنها و رويها.

3 . المتوازي: وفيه تتفق اللفظة الأخيرة من الفاصلة أو القرينة مع نظيرتها في الوزن و الروي.[4]

وهو ما يقابل التصريع في الشعر .

هذه الأنواع الثلاثة تكثر في النثر أكثر من الشعر ، و السجع في الشعر ضربين:

1 . التشطير: فهو أن يجعل كل من شطرين البيت سجعه مخالفة لأختها.[5]

2 . التصريع: وقد سبق التطرق له في الفصل الأول ، والسجع من الظواهر الإيقاعية التي لها أثر صوتي فاعل في النص وذلك لما له من جمال موسيقي نابع من تكرار أواخر الكلمات.

---

[1]- ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مج8، مادة سجع، ص150.

[2]- على الجارم و مصطفي أمين، دليل البلاغة الواضحة . البيان ،المعاني ،البديع .. دار المعارف، القاهرة، (د،ط)،1999، ص273.

[3]- عبده عبد العزيز عتيق، البلاغة الاصطلاحية، ، ص335.

[4]- ينظر، محمد حسن أحمد المراغي، علم البديع، دار العلوم العربية، بيروت ،لبنان، ط1، 1991، ص129 . 130.

[5]- عبده عبد العزيز عتيق، البلاغة الاصطلاحية، ص359.

وقد شكل السجع في شعر الأطفال لسليمان العيسى ظاهرة لافتة للنظر ؛ إذ وظفه بصورة كبيرة ، فالقارئ لقصائده يدرك وقعه على الأذن ، و لتتبع أثره وما يحمله من دلالات سنختار قصائد من الديوان التي طغى فيها. و الجدول التالي يوضح ذلك:

القصـــائد	الكلمـــــــــــــــأت						
نشيد الطفل الجزائري	عربي كتبي	صاعدة واعدة	مبتسمة مزدحمة	العائدة الخالدة الملحمة	عنوان ديوان	العاصفات النازلات الماحقات الزاكيات الطاهرات	مدرستي ملعبي كتبي
طفل من فلسطين	شردت أبعدت	أفياء صفراء	التلال الأبطال	السماء الضياء الغناء	يقول الشاعر : لم تَضْحَكْ فيه الأَفْياء مُنْذُ هَبّت رِيْح صَفْراءِ		
المشاعـــــــل	مرفوعة مزروعة	الجولان العدوان	الزمان الفرسان	السلاح الصباح الكفاح الرماح	يقول الشاعر : مَرْفوعَة في السّماءِ مَزروعَة فَوق الحمى		
وائل الصغير يتعلم	عربي أزلي	المعمورة الأسطورة	الأعداء الشعواء	نهبوا اغتصبوا	أَتَعَلّم أَنْ الأَعْداءِ قَدْ شَنوا حَرْبا شَعْواء		
وطنـــــــي	ظلال غلال	الأجداد الأمجاد	العلم الظلم		وَطَني أَشْجار وظِلال وتُرابي قَمْح وظلال		

نشيد ابنة الشهيد	الوليد المجيد النشيد الشهيد	الجديد الشهيد	جراحه سلاحه		يقول الشاعر: يا فجرنا الوليد يا نصرنا المجيد لك الغناء الحلو والإصرار والنّشيد

من خلال الجدول نلحظ أن أكثر ما يميز هذه الكلمات هو غلبة المقاطع المفتوحة عليها مثل العاصفات . النازلات . التلال . الأبطال . الوليد . المجيد . الظلال . الغلال...الخ. كما جاءت على وزن واحد مثل (الجولان العدوان)⟵(فعلان/فعلان) ، (الوليد/المجيد) ⟵(فعيل/فعيل)...الخ.

و عليه فقد أحدثت هذه الكلمات إيقاعا تطرب له الأذن و يشد الانتباه ، ويجعل المتلقي منجذبا إليه و سهلة في الإنشاد والغناء. وقد جاءت بذلك الكلمات المسجوعة بمثابة امتدادات صوتية. خاصة أن هذه الكلمات تكررت في نهاية العروض في شكل قوافي ، لقد أحدثت جلجلة موسيقية واضحة ومما زاد في إيقاعها استخدامه للألفاظ القوية ، التي عكست الروح الحماسية الثائرة عند الشاعر ففي كلمات شيء من الغلظة و القوة فنلحظ مثلا قوله (شرّدت . أبعدت) ، (الأعداء . الشعواء) ، (التلال ، الأبطال) ، (العاصفات ، النازلات) ،(عربي ، أزلي). كما انعكست ذلك في قصيدة "نشيد الطفل الجزائري" التي ضمنها الشاعر مطلع النشيد الوطني الجزائري لمفدي زكريا ، يقول فيها :

مُنْذُ دَقّتْ بَابُنا أُمّ اللّغات مُنْذُ غَنَيْنا النّشيد العاصِفات
قَسَما بالنازِلات الماحِقات والدّماء الزّاكِيات الطاهِرات[1]

في هذين البيتين وظف الشاعر السجع بطريقة مكثفة إذ يريد من خلاله أن يصور لنا إرادة الشعب الجزائري و عزمه على تحرير بلاده من المستعمر ، و إن اقتضى الأمر التضحية بأرواحهم. فأعطت الكلمات المسجوعة وقعا يتناسب مع الروح الحماسية الثائرة لهذا الطفل.

[1] سليمان العيسى ، ديوان الأطفال ،ص308.

الخاتمة

في نهاية هذه الدراسة لديوان الأطفال لسليمان العيسى نسجّل أهم النتائج التي توصلنا إليها :

1– يعتبر الشاعر سليمان العيسى من الشعراء الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية الكتابة للطفل في الوطن العرب .

2– لقد كان الشاعر سليمان العيسى قوميا ووطنيا واستدعى بقوميته و وطنيته الثائرة أن ينقل لهذا الطفل ما يشعر به .

3– بما أن الأطفال بطبيعتهم ميالون إلى الإيقاع المنغوم ، فقد لجأ الشاعر إلى نظم قصائده الموجهة للأطفال في بحور مجزوءة ذات أوزان قصيرة مما جعلها أكثر نفاذ إلى قلوبهم وآذانهم، وعليه فقد ابتعد عن البحور الطويلة كالطويل والمديد ....إلخ .

4– جاءت الموسيقى الخارجية في ديوان الأطفال سلسة عذبة ذات إيقاع تطرب له الأسماع وتشّد له الآذان ، وذلك من خلال استخدامه للبحور الخفيفة الصافية .

5– لجأ الشاعر إلى ازدواجية القافية في عدد من قصائده ، وهذا يضفي نوعا من المرح والبهجة في النسيج الإيقاعي للقصائد ، كما يسعى من خلالها إلى كسر الرتابة والابتعاد عن الملل الذي تضفيه القافية في نهاية الأبيات ، كما غلبت القافية المقيّدة على المطلقة لأنها الأنسب في الإنشاد .

6– تلاعب الشاعر كثيرا بتفعيلات الأوزان ، ولم يكن ذلك عيبا ، وإنما كان توظيفه للزحافات والعلل في قصائد لكسر الرتابة الناتجة عن تكرار التفعيلة الموحدة ، إذ شكلت جزءا من الإيقاع الشعري .

7– وظف الشاعر في قصائده تقنية التكرار بكل أنواعه ، ليلحّ على المعنى ويترجم حالته النفسية ، ويتغنى به عما يكنه في صدره ، كما ساهم التكرار عنده في إقامة إيقاع داخلي إذ يجعل النص الشعري عنده مفعما بالموسيقى .

8– كشفت الأصوات المفردة عن الحالات الشعورية التي يعيشها الشاعر ، إذ ابتعد عن بعض الأصوات الثقيلة على نطق الطفل كالذال ، والثاء ، والضاد ...إلخ .

9– – استخدم الشاعر بعض المحسنات البديعية التي تسهم في إعطاء النصّ إيقاعا تطرب له الأذن من جهة، وينسجم مع الدلالة من جهة أخرى ، في حين لم يوظف الشاعر الجناس.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

- سليمان العيسى ،ديوان الأطفال، دار الفكر،سوريا،دمشق،ط6،1998 .

الكتب :

1) ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع في العصر العباسي ، دار القلم ، سوريا ، ط1 ، 1998.

2) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، نهضة مصر ، (د،ط) ، (د،ت).

3) إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط2 ، 1952.

4) الأخفش ، كتاب القوافي ، تح: عزة حسن ، مطبعة وزارة الثقافة ومطبوعات، مديرية إحياء التراث ، دمشق (د،ط) ، 1970.

5) إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي ، أدب الأطفال و قضايا العصر للأسوياء وذوي الاحتياجات الخاصة ، مركز الكتاب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003.

6) الأنباري أبو بركات، نزهة الألباب في طبقات الأدباء، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة (د، ط)، 1998، 214.

7) بدوي (عثمان) ، دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي ، منشورات ثالة ، الأبيار ، الجزائر ، (د،ط) ، 2009.

8) التجاني (آمنة)، جمالية الرمز في الشعر الصوتي الجزائري ، خمرية أبي مريف ، التلمساني ، أنموذجا ، مطبعة مزوار ، ط1 ، 2013.

9) تحريشي(محمد)،أدوات النص ، دراسة ، اتحاد الكتب العرب ، (د،ط) ، 2006.

10)تمام (حسان)، مناهج البحث في اللغة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، مصر ، (د،ط) ، 1990.

11)التنوخي ، كتاب القوافي ، تح: عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي ، مصر ، القاهرة ، ط2 ، 1978.

12)جاب الله أسامة عبد العزيز ، العروض و الإيقاع الشعر العربي ، (د، ن) ، (د،ط) ، 2005.

13)الجاحظ ، البيان والتبيين ، تح: عبد السلام محمد هارون ، ج1 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط7 ، 1998.

14)الجارم (علي) و مصطفى أمين ، دليل البلاغة الواضحة ، البيان، المعاني ،البديع ، دار المعارف ، القاهرة ، (د،ط) ، 1999.

15)حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها ـ دراسة ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 1998.

16)الخلايلة (محمد خليل)، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين ، علم المكتبي الحديث ، إربد ، الأردن ، (د،ط) ، 2004

17)خليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، تح: عبد الحميد هنداوي ، ج4 ، دار الكتب العلمية ، لبنان ، ط1 ، 2002.

18)الرديني (محمد على عبد الكريم)، فصول في علم اللغة العام ، دار الهدى ، عين ميلة ، الجزائر ، (د،ط) ، 2002.

19)ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج1 ، تح: محمد محي الدين ، عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، 1981.

20)رمضان عبد التواب ، المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1997.

21)زلط (أحمد)، أدب الطفل العربي ، دراسة معاصرة في التأصيل و التحليل ، دار الوفا لدنيا الطباعة ، الاسكندرية ، ط1 ، 1999.

22)السعران (محمود)، علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، دار النهضة ، بيروت . لبنان ، (د.ط) ، (د.ت).

23)السّمان (محمود علي)، العروض القديم ، أوزان الشعر العربي و قوافيه ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1986.

24)الشايب (أحمد)، أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط10 ، 1994.

25)شرتح (عصام)، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د.ط) ، 2005.

26)الصايغ (وجدان) ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث ، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2003.

27)صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع العربي ، دراسة تحليلية تطبيقية ، الأيام ، الجزائر ، ط1 ، 1996 ـ 1997.

28)الضالع (محمد صالح) ، الأسلوبية الصوتية ، دار الغريب ، القاهرة ، (د،ط) ، 2002.

29) ضيف شوقي، في النقد الادبي ، دار المعارف، مصر، ط6، 1981.

30)ابن طباطبا العلوي ، حمد بن أحمد ، عيار الشعر ، تح: عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982

31)الطرابلسي(محمد الهادي)، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الجامعة التونسية ، (د،ط) ، 1981.

32)طمّاس (حمدو) ،تح ، ديوان الخنساء ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2004.

33)عبد العزيز شرف و خفاجي محمد عبد المنعم ، النغم الشعري عند العرب ، دار المريخ ، الرياض ، (د،ط) ، (د،ت).

34)عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج2 ،دار الأثار الإسلامية ، الكويت ، ط3 ، 1989.

35)عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج1،(د، ن) ، الكويت ، لبنان ، بيروت ، ط1 ، 1999.

36)عبروس (حسين)، أدب الأطفال وفن الكتابة ، دار مدين ، الجزائر ، (د،ط) ، 2003.

37)عبيد محمد صابر ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى ، جيل الرواد و الستينات ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 2001.

38)عتيق عبده عبد العزيز ، البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة.

39)علاق (فاتح)، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 2005.

40)عيد(ميخائيل) ، أسئلة الحداثة بين الواقع و الشطح – آراء- ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 1998.

41)غركان (رحمان)، مقومات عمود الشعر ، الأسلوبية بين النظرية و التطبيق ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ، (د،ط) ، 2004.

42)غنيمي(محمد هلال)، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، (د،ط) ،1986.

43)فاخوري (محمود)، موسيقى الشعر العربي ، منشورات جامعة حلب ، دمشق ، (د،ط) ، 1996.

44)ابن فارس ، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، تح: عمر فاروق الطّباع ، مكتبة المعارف ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003.

45)ابن فارس ، مقاييس اللغة ، تح: عبد السلام محمد هارون ، ج2 ، دار الفكر ، 1979.

46)فوزي سعد عيسى ، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ، (د،ط) ، 1998.

47)فوزي عيسى ، العروض العربي ومحاولات التطور و التجديد ، دار المعرفة الجامعية ، (د،ط) ، 1998.

48)فياض (سليمان)، استخدامات العربية (معجميا ، صوتيا ، صرفيا ، نحويا ، تركيبيا) ، دار المريخ ، الرياض ، (د،ط) ، 1998.

49)قاروط (ماجد)، المعذب في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام 1945 إلى عام 1985 ـ دراسة جمالية ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 1989.

50)قدامى بن جعفر ، نقد الشعر ، تح، محمد عبد المنعم الخفّاجي ،دار الكتب العلمية ،بيروت ، لبنان ،(د،ط)

51)القرطاجني (حازم) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، (د،ط) ، (د،ت).

52)كوين (جون) ، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر . اللغة العليا ، تر: أحمد درويش ، دار الغريب ، القاهرة ، (د،ط) ، 2000.

53)المتولي (صبري)، دراسات في علم الأصوات ، دار الثقافة ، القاهرة ، (د،ط) ، 2004.

54)محمد حسن أحمد المراغي ، علم البديع ، دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1991.

55)محمد راضي جعفر ، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد) ـ دراسة ـ اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د،ط) ، 1999.

56)مشرفي (إشراح)، أدب الاطفال ـ مدخل لتربية الإبداعية ، (د، ن) ، (د،ط) ، (د، ت).

57)الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة ،مطبعة دار التضامن ، ط 2، 1965.

58)ابن منظور ، لسان العرب ، مج13 ،مج15 ،مج8 دار الصادر ، بيروت ، (د،ط) ، (د، ت).

59) منيف(موسى)، في الشعر والنقد ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1985.

60)النجدي (عبد الرحمان)، دليل الطالب في علوم البلاغة و العروض ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999.

61)نوفل يوسف حسن ، أصوات النص الشعري ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لور نجمان ، مصر ، ط1 ، 1995.

62)الهاشمي (أحمد) ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، المكتبة العصرية ، سيدا ، بيروت ، ط1 ، 1999.

63)الهاشمي (محمد علي)، العروض الواضح وعلم القافية ، دار القلم ، دمشق ، ط1 ، 1991.

64)الهاشمي(أحمد)، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ،تح ، حسني عبد الجليل يوسف ، مكتبة الآداب ، ط1،1997.

65)هشام عبد الباري محمد رابح ، الدقائق المحكمات في المخارج و الصفات (وما يتعلق بهما من الأحكام المهمات) ، دار الإيمان ، الاسكندرية ، القاهرة ، (د،ط) ، 2006.

66)يموت غازي ، بحور الشعر العربي ، عروض الخليل ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1996.

67)يوسف حسني عبد الجليل ، التمثيل الصوتي للمعاني [دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي] ، دار الثقافية، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1998.

68)يوسف حسين بكار ، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، (د، ت).

69)يونس علي ،نظرة جديدة في الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د،ط) ، 1993.

الرسائل الجامعية :

1) بلعربي العايب ، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيدة ، مذكرة ماجستير ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2008 ـ 2009.

2)فطوش نورة ،بنية الخطاب الشعري في عهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري ، مذكرة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2009-2010-، ص157 .

3) الحنفي معاذ محمد عبد الهادي ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى – أنموذجا- مذكرة ماجستير، 2006،الجامعة الاسلامية ،غزة ص186.

4) دومان غنية ، أدب الأطفال عند محمد ناصر ، مذكرة ماجستير ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2008 ـ 2009.

الملتقيــات:

1) ملتقى الأناشيد الوطنية و دورها التعبوي خلال الثورة ، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر ،كلية الآداب و اللغات ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو،15 ـ 16 ماي 2013،ج1.

2) ملتقى الأناشيد الوطنية ودورها التعبوي خلال الثورة ، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر ،كلية الآداب و اللغات ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو،15 ـ 16 ماي 2013 ،ج2.

المجـلات:

1) مجلة كلية الأدب واللغة ، الإيقاع الشعري- دراسة لسانية جمالية-، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 8، جانفي 2011.

2) الجديع خالد بن محمد ، البنية اللغوية الإيقاعية في عينة لقيط بن معمر ، العدد 38 ، 2001.

3) مجلة جامعة دمشق ، الإيقاعات الرديفة و الإيقاعات البديلة في الشعر العربي – رصد لأحوال التكرار و تأصيل العناصر- ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، العدد1، المجلد23 ،جانفي 2011.

4) جريدة اليونسكو ،كتاب في جريدة "ديوان الأطفال" ، نهضة اليونسكو ، بيروت، لبنان، العدد 84 ، أغسطس ، 2005.

ملحـــق

نبذة عن حياة الشاعر سليمان العيسى:

ولد الشاعر سليمان العيسى عام 1921م ، في قرية النعيرية ـ حارة بساتين العاصي ، الواقعة غربي مدينة أنطاكيا التاريخية على بعد عشرين كيلو متر. تلقى ثقافته الأول على يد أبيه المرحوم الشيخ أحمد العيسى في القرية ، حفظ القرآن ، و المعلقات ، وديوان المتنبي و آلاف الأبيات من الشعر العربي. وقد بدأ كتابة الشعر وهو في سن التاسعة أو العاشرة ، كتب أول ديوان من شعره في القرية ، تحدث فيه عن هموم الفلاحين وبؤسهم.

ـ دخل المدرسة الابتدائية في "مدينة أنطاكية " حيث وضعه المدير في الصف الرابع مباشرة ، وكانت ثورة اللواء العربية قد اشتعلت عندما أحس عرب اللواء بمؤامرة فصله عن الوطن الأم سوريا.

ـ شارك بقصائده القومية في المظاهرات والنضال القومي الذي خاضه أبناء اللواء ضد المغتصب وهو في الصف الخامس و السادس ابتدائي.

ـ غادر لواء الاسكندرونة بعد سلخه ليتابع مع رفاقه الكفاح ضد الانتداب الفرنسي ، وواصل دراسته الثانوية في ثانويات حماة و اللاذقية و دمشق ، وفي هذه الفترة ذاق مرارة التشرد و عرف قيمة الكفاح في سبيل الأمة العربية ووحدتها و حريتها.

ـ دخل السجن أكثر من مرة بسبب قصائده و مواقفه القومية.

ـ أتم تحصيله العالي في دار المعلمين العالية ببغداد بمساعدة من العراق الشقيق.

ـ عاد من بغداد وعّين مدرسا للغة و الأدب العربي في ثانويات حلب.

ـ بقي في حلب من سنة 1947 حتى 1967 يدرس و يتابع الكتابة و النضال القومي.

ـ وقد كان من مؤسسي "اتحاد الكتاب العرب" في سوريا عام 1969م.

ـ اتجه إلى كتابة شعر الأطفال بعد نكسة حزيران عام 1967.

ـ شارك مع زوجته الدكتورة ملك أبيض في ترجمة عدد من الآثار الأدبية أهمها آثار الكتاب الجزائريين.[1]

توفي في 9 أغسطس 2013 في دمشق عن عمر يناهز 92 سنة .

[1]– ينظر، منظمة اليونسكو، كتاب في جريدة "ديوان الأطفال" النهضة، اليونسكو، العدد84، أغسطس، 2005، ص3.

من أعمـــــــاله:

ـ الأعمال الشعرية في أربعة أجزاء ـ على طريق العمر ـ

الثمالات بأجزائها الثلاثة ـ ديوان اليمن ـ أ غاني الحكايات ـ قصص الأطفال المعربة ـ الديوان الضاحك ـ الكتابة بقاء يمانيات ـ أمشي و تنأين.

بالإضافة إلى كل هذا نذكر كتابه الجليل **ديوان الأطفال** و الذي ينقسم إلى ثلاثة أقسام.

1 ـ أناشيد البراعم: وهي عبارة عن أناشيد كتبها ليغنيها الصغار ليقرؤوها ، وهم دون السادسة من العمر ، وعندما يغنونها سيحفظونها ،ذلك أن الطفل ـ في رأيه ـ رادار عجيب يحس و يتذوق و يفهم أكثر مما نتصور بكثير و موضوعات هذه الأناشيد محببة لأطفال هذه المرحلة العمرية فهي عدّ الأرقام مع عبارات جميلة ، و حروف الهجاء ـ الحقل الأخضر ـ الشجرة...[1]

2 ـ حكايات تغنى للصغار: وهي عبارة عن حكايات أسطورية معروفة سمعناها أو قرأناها وهي على عتاق الطفولة منها "الغراب و الثعلب" و "الثعلب و العنب" و "الراعي و الذئب"...الخ ، إنها خرافات حلوة تلعب بخيال الطفل و تحمل في نهايتها العبرة و الحكمة و التجربة.[2]

3 ـ الأناشيد العامة: هي عبارة عن أناشيد و مقطوعات حوارية تتناول جوانب عديدة أهمها: العالم الشخصي للطفل ، عالم المدرسة ، عالم الطبيعة ، عالم الإنسان.[3]

[1]- ينظر، منظمة اليونسكو، كتاب في جريدة "ديوان الأطفال" ، ص4.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص5.

[3]- ينظر، المرجع نفسه ، ص6.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	
الإهداء.....	ب
شكر وعرفان	ج
مقدمة.....	د
مدخل تمهيدي: الإيقاع وأدب الطفل	ي
1– مفهوم الإيقاع.....	8
2– أهمية الإيقاع في بناء القصيدة	13
3– مفهوم أدب الطفل	15
4– أهمية الإيقاع في أدب الطفل	19
الفصل الأول :دلالة الإيقاع الخارجي في الديوان	20
تمهيد	21
المبحث الأول :دلالة الأوزان	23
المطلب الأول :الوزن وقيمته الإيقاعية.....	23
1– مفهومه	23
2– أهميته	24
3– مكوناته.....	25
4– الزحافات والعلل	26
5– علاقة الوزن بالموضوع	28
المطلب الثاني : دلالة الإيقاع الأوزان في ديوان الأطفال	32
المبحث الثاني :دلالة القوافي.....	45
المطلب الأول : مفهومها وأهميتها	45

المطلب الثاني :أنواعها في الديوان.....	48
المطلب الثالث : حروفها.....	53
المبحث الثالث : دلالة التصريع	57
المطلب الأول : مفهومه	57
المطلب الثاني :دلالته	58
المبحث الرابع : دلالة المقاطع الصوتية	59
المطلب الأول : تعريفها	59
المطلب الثاني : أنواعها	60
الفصل الثاني : دلالة الإيقاع الداخلي	68
تمهيد	69
المبحث الأول :دلالة الأصوات المعزولة.....	71
المطلب الأول :الصفات العامة للأصوات	75
1– الأصوات المجهورة	75
2– الأصوات المهموسة.....	76
المطلب الثاني :الصفات الخاصة للأصوات.....	78
1– الأصوات الانفجارية	78
2– الصوت الانحرافي	80
3– الصوت المكرر.....	80
4– الأصوات الاحتكاكية.....	82
5– الأصوات الانفية (الغنّة).....	83
6– أصوات المدّ.....	84
المبحث الثاني: دلالة الموازنات الصوتية	86

المطلب الأول :دلالة التكرار.....	86
1- تكرار الكلمة	88
2- تكرار الصيغة الصرفية	91
- صيغة "فعيلة".....	91
- صيغة "فعل".....	91
- جموع التكسير	92
3- تكرار العبارة	92
4- تكرار التركيب.....	97
المطلب الثاني : دلالة السجع.....	100
الخاتمة	102
قائمة المصادر والمراجع	104
الملحق.....	112
فهرس الموضوعات	115