الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
faculté : des lettres et des langues
Département de langue et littérature Arabe

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

N° : ……..

الرقم: ……

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر

(تخصص صوتيات وعلوم اللسان)

الإيقاع الصوتي في أناشيد محمد العيد آل خليفة

مقدمة من قبل:

حبيبة بن عبد الحفيظ

تاريخ المناقشة : جوان 2015

لجنة المناقشة:

الساسي هادف	رئيسا	دكتور وأستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
عبد الغني بوعمامة	مقررا	أستاذ التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
حنان بن قيراط	ممتحنا	أستاذة التعليم العالي	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السنة: 2015

فهرس الموضوعات

الموضـــوع
الصفحة

المقدمة.....أ

المدخل.....5

أولا: الإطار المفاهيمي للإيقاع 5

- تعريف الإيقاع - لغة 5

- اصطلاحا..... 6

. أنواع الإيقاع..... 12

. الفرق بين الإيقاع والوزن..... 13

ثانيا: الإطار المفاهيمي للصوت..... 14

. تعريف الصوت - لغة 15

- اصطلاحا..... 15

. تعريف الفونيم..... 19

. صفات الأصوات ومخارجها..... 21

. وظيفته..... 22

. قيمة الصوت 22

ثالثا: الإطار المفاهيمي للإيقاع الصوتي.....
23

. تعريف الإيقاع الصوتي..... 23

. عناصر الإيقاع الصوتي..... 24

أ . المقاطع..... 24

ب . النبر 27

ج . التنغيم..... 29

الفصل الأول: الإيقاع الصوتي الخارجي.....
34

أولاً: الإيقاع الصوتي للوزن..... 34

- تعريف الوزن 34

تفاعيل علم العروض 36

ثانيًا: الإيقاع الصوتي للقافية..... 56

- تعريف القافية 56

أ- أنوعها 58

ب- أسماؤها 58

ج- حروفها 58

د- حركاتها 58

الفصل الثاني: الإيقاع الصوتي الداخلي.....
68

المبحث الأول: الإيقاع الصوتي للتكرار..... 68

المطلب الأول: إيقاع الأصوات..... 69

المطلب الثاني: إيقاع الألفاظ..... 76

المطلب الثالث: إيقاع الجمل..... 80

المبحث الثاني: الإيقاع الصوتي للترصيع.....
82

المطلب الأول: إيقاع التوازي..... 82

المطلب الثاني: إيقاع المطّرف..... 85

المطلب الثالث: إيقاع التوازن..... 87

الخاتمة.....
90

قائمة المصادر والمراجع.....
93

فهرس الموضوعات

مقدمة:

تعد اللغة العربية من أغزر اللغات مادة وأطوعها في تأليف الجمل وصياغة العبارات فهي لغة مليئة بالألفاظ والكلمات التي تناسب مدارك أبنائها، وتتفرع في المرحلة الأساسية إلى أنماط لغوية، تدريبات، قراءة، أناشيد ومحفوظات،فاللغة تتفجر بكل ما فيها من معان ودلالات تروي المكتبة الأدبية العربية، فهي المترجم لما في ضمائرنا من معان.

ولما كانت لهذه اللغة تلكم المميزات، فالنص الشعري يعد حقلا خصبا للدراسات العلمية لما يزخر به من قيم صوتية وإيقاعية وصرفية ...الخ. ومن هذا المنطلق وفي ضوء هذا السياق اخترت موضوع الإيقاع الصوتي في أناشيد محمد العيد آل خليفة، وهو احتيار مقصود يستند إلى سببين: الأول: رغبة مني في استكمال والتوسع في دراسة شعر محمد العيد، بعد الدراسة التي قمنا بها في شهادة الليسانس، حيث انصب اهتمامنا على الإيقاع البلاغي في ثوريات محمد العيد أما السبب الثاني: يتعلق بالشاعر وما عرف عنه من قدرة التحكم والتصرف ما يساعده على إنزال ألفاظه أماكنها إنزال المهندس البارع المتمرس لعناصر بنائه، فمحمد العيد هو شاعر الشباب وشاعر الجزائر بل شاعر الشمال الإفريقي، بلا منازع، ومن يعرف محمد العيد يعرف إيمانه وتقواه وتدينه وتخلقه بالفضائل الإسلامية يعرف أن روح الصدق تنبع منه.

وفضلا عن تمثله الشعر العربي وفقهه بأسراره وتذوقه الدقيق له عوامل مكنته من تبوئه هذه المكانة الرفيعة.

ومن هنا يأخذنا الفضول لمعرفة الإيقاع الصوتي قي أناشيده، وذلك لوجود نوع من التجاذب بين الإيقاع و الصوت، فهل يمكن للأناشيد أن تبرز دور الإيقاع الصوتي في تبليغ رسائلها؟ وللإجابة على هذا السؤال استهلينا بحثنا بمدخل نظري لموضوعنا وضحنا فيه مفهوم كل من الإيقاع والصوت وصولا إلى الفرق بين الوزن والإيقاع وتحديد مفهوم الإيقاع الصوتي وعناصره، وذلك حتى تتضح الفكرة النظرية بالجانب التطبيقي، ليكون لرأينا ما يدعمه من الناحية التطبيقية.

فأعقبته، بفصلين كل منهما اندرجت تحته مباحث تخدم سير الموضوع، حاولنا في الفصل الأول:الموسوم بالإيقاع الصوتي الخارجي تحديد مفهوم إيقاع الوزن وإيقاع القافية.

أما الفصل الثاني: الموسوم بالإيقاع الصوتي الداخلي وضحنا من خلاله الإيقاع الصوتي لتكرار الأصوات والألفاظ والجمل والترصيع.

وأخيرا، ختمنا عملنا بخاتمة ذكرنا فيها ما استنتجناه من هذا البحث المتواضع.

ونظرا لصعوبة ضبط دراستنا بمنهج محدد عمدت إلى مناهج عديدة تراوحت بين التاريخي في محاولة التتبع الزمني لظاهرتي الإيقاع والصوت والوصفي في وصف مخارج حروف وصفاتها والمقارنة في الموازنة بين الصوت والإيقاع لدى القدامى والمحدثين، وكذا الإحصائي التحليلي للأناشيد محاولين إحصاء حروفها، وتحليل أصواتها...الخ، وهذه المناهج كلها تتوافق وطبيعة المادة المدروسة .

أما عن الأهداف المرجوة من البحث هي كما يلي:

- العمل على إبراز الإيقاع الصوتي داخل الأناشيد.
- المساهمة في دراسة شعر محمد العيد آل خليفة ولو بالنزر القليل.

وحتى نوفق فيما ذهبنا إليه، ونرمي إليه اعتمدنا علي مصادر ومراجع أنارت لنا طريقنا، وأنقصت علينا نوع من المشقة منها: كتاب الموسيقى الكبير للفارابي، كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي، كتاب من الصوت إلي النص لمراد عبد الرحمان مبروك، والأصوات اللغوية، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس، وكتاب نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، لعلي يونس، وكتاب ميزان الذهب في صناعة الشعر العربي لأحمد الهاشمي .

أما عن المشاكل التي اعتورت بحثنا هي:

- قلة الدراسات التطبيقية حول أناشيد محمد العيد آل خليفة.
- ضيق الوقت، وذلك لتطلب الدراسة الكثير من الوقت، وهذا لطابعها التطبيقي.
- رسم بعض الجداول تطلب مجهودا وتنسيقا مع بعض مهندسي الإعلام الآلي ونظام "Excel" الإكسل.

وهذه خطوة على درب البحث في مجال الدراسات الإيقاعية والصوتية واهتمامنا بشعراء الجزائر يحتاج إلى من يكمل الطريق ليتوسع فيها، ويضيف إليها.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أسدى شكري الجزيل إلي كل من ساعدني في إتمام هذا البحث وأخص بالذكر الأستاذ المشرف بوعمامة عبد الغني والأستاذ مومني كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة الموقرة على تحملهم المتاعب في قراءة هذا البحث وقبول مناقشته.

في هذا الفصل سأتحدث عن الإيقاع الخارجي وهو الإيقاع العروضي، فالعروض صناعة يعرف بها صحيح أوزان الشعر العربي وفاسدها وواضعه على المشهور "الخليل بن أحمد الفراهيدي"[1]. وأهم معالمه الوزن والقافية، وهما عنصران أساسيان تقوم عليهما القصيدة العربية، إذْ لهما فاعلية كبيرة في إبراز الإيقاع من الناحية الصوتية والشكلية أو من النّاحية الإيحائية والدلالية.

أولاً: الإيقاع الصوتي للوزن:

يقوم الوزن في العربية على ترتيب عدد من المقاطع على أساس الكم، ويختلف هذا الترتيب من بحر إلى بحر من تكوين إلى تكوين آخر[2].

ومعنى هذا «أنّ الوزن أبعاد زمنية محدّدة في إطار التفعيلات التي بنيت بدورها من الأسباب والأوتاد والفواصل "المقاطع"»[3]. «واللغة العربية تتخذ المقطع أساسًا لأوزانها»[4].

أي أنّ المقطع يعتبر عنصر أساسي لتحديد الأوزان في اللغة العربية، فالأوزان تبنى من ثلاثة عناصر هي الأسباب والأوتاد والفواصل، وعرف "مصطفى حركات" الأسباب والأوتاد كما يلي[5]:

1- الأسباب:

هي الوحدات المتغيرة (مبدئيًا) في البيت.

أ- التركيب: يتكون السبب من حرفين.

ب- أنواع الأسباب: السبب نوعان حفيف وثقيل.

فالخفيف مكوّن من حرفين أولهما متحرك والثّاني ساكن مثل: ما، منْ، ونرمز للسبب الخفيف بالرّمز "س"، ويتكون لدينا س= 0/.

1 - أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، تحقيق: علاء الدين عطية، ط3، دار البيروني، 2006م، ص 11.

2 - علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 26.

3 - عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1989م، ص 60.

4 - علي يونس، المرجع نفسه، ص 23.

5 - مصطفى حركات، قواعد الشعر العروض والقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، 1989م، ص 20.

أمّا السبب الثقيل فهو مكوّن من حرفين متحركين مثل: لِمَ، مِنَ ونرمز له بالرز "سَ" ويكون لدينا سَ = //.

2- الأوتاد: وهي الوحدات الثابتة.

أ- التركيب: يتكون من ثلاثة حروف.

ب- أنواع الأوتاد: الأوتاد «نوعان مجموع ومفروق»[1].

«فالمجموع متحركان يتبعهما ساكن مثل: مَتَى، لِمَنْ، ورمزه "و"، ويكون لدينا و = //0.

أمّا الوتد المفروق فهو متحركان يتوسطهما ساكن مثل: قام، منك، ورمزه: "وَ" ولدينا: وَ = /0/»[2].

3- الفواصل:

أ- التراكيب: «تتكون من أربعة متحركات يليها ساكن»[3].

ب- أنواع الفواصل: الفواصل نوعان:فاصلة صغرى وفاصلة كبرى.

- فالصغيرة ثلاثة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن نحو: "عَلَمَا"، "ضَرَبَا"[4].

- والفاصلة الكبرى أربعة أحرف متحركة بعدها حرفٌ ساكن، نحو: "عَلمَنَاْ"، "ضَرَبَنَاْ"[5].

وقد جمعت الأسباب والأوتاد والفواصل في جملة:

(لَمْ – أَرَ – عَلىْ – ظَهْرِ – جبلِنْ - سَمَكتن)[6].

1 - مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق، ص 20.

2 - المرجع نفسه، صفحة نفسها.

3 - أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، مرجع سابق، ص 15.

4 - الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: حساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ص 18.

5 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 - أحمد الهاشمي، المرجع نفسه، ص 16.

نلاحظ أنّ الفاصلة الكبرى والصغرى يتكون كلّ منهما من قطعتين: الصغرى تتكون من سبب خفيف وثقيل // /0 والفاصلة الكبرى من سبب ثقيل ووتد مجموع // //0 وهذه الأسباب والأوتاد تشكل لنا ما يسمى التفاعيل.

تفاعيل علم العروض:

«التفاعيل هي الوحدات المتكررة في البحور»[1].

وهي عشرة: فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاع لاتن، فاعلن، فاعلاتن، مستفعلن، متفاعلن، مفعولات، مستفع لن[2].

إذًا حقيقة الوزن إذًا توالي مقاطع صوتية طويلة وقصيرة على نحو منتظم، ومتكرر؛ يوظف شكل الساكن والمتحرك لقيام بهذا الدّور خصوصًا إلى تحديد شكل التفعيلة الصوتية التي يتم النسج على منوالها في سياق البحر الشعري.

والبحور الشعرية: «ستة عشرة وضع الخليل أصول خمسة عشرة منها، وزاد عليها الأخفش بحرًا آخر سمّاه المتدارك»[3].

وتصنف هذه البحور إلى ثلاثة أقسام هي[4]:

أولاً: ثلاثة منها (الطويل، المديد، البسيط) تعرف بالممتزجة لاختلاط جزء خماسي كفعولن أو فاعلن، مع جزء سباعي كمستفعلن أو متفاعلن.

ثانيًا: وأحد عشر تسمى سباعية وهي: الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، وسبب تسميتها بالسباعية أنّها مركبة من أجزاء سباعية في أصل وضعها.

ثالثًا: وبحران يعرفان بالخماسيين هما: المقارب، المتدارك، لاشتمالهما على أجزاء خماسية.

1 – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، مرجع سابق، ص 16.
2 – مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق، ص 20.
3 – أحمد الهاشمي، المرجع نفسه، ص 41.
4 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

«واستحدث الشعراء بعد ذلك في هذه البحور ضروبًا من الأوزان تتسع لأغراض النظم في كل حالة من أحوال الشعور والعاطفة التي تعرض للنفس البشرية، فوافقت هذه الأوزان أغراض الحماسة والفخر والغزل والرثاء، كما وافقت أغراض القصة والغناء والرقص... والثنائيات، ولم تضق بالتوشيح والتسميط، ولا بالأناشيد الفردية والأناشيد الجماعية ولم يعجز عن التعبير بها في فنون القصة على تخصيص ناظم ومعرفة وثقافة ولا ناظم من الأميين أصحاب السليقة المطبوعة في ملاحم اللغة العامية»[1].

وهذه الأوزان ستة عشر تمثل في الواقع تنوعًا إيقاعيًا واسع المدى للشعراء، ومحمد العيد آل خليفة واحدٌ منهم، «فنظموا في دائرته كل عواطفهم وخواطرهم وأفكارهم دون أن يجدوا تضييقًا أو حرجًا، يضطرون معه إلى محاولة الخروج على هذه الأوزان ليلاءموا بين مادة شعرهم الجديدة وما تقتضيه من موسيقى وإيقاع خاصين»[2].

فالوزن يمنح ألفاظ الشعر من الجرس والإيحاء والتأثير ما لا يتأتى لسائر ألوان الفن على إطلاقها، ذلك لأنّ تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحي من فطرتها[3].

ومحمد العيد له القدرة على التحكم والتصرف ما يساعده على إنزال ألفاظه أماكنها وأوزانها، إنزال المهندس البارع المتمرس لعناصر بنائه، فهو شاعر الجزائر بل شاعر الشمال الإفريقي بلا منازع ويستوضح لنا هذا من خلال أناشيده.

وانطلاقًا من هذا سنحاول إبراز هذا العنصر في أناشيد محمد العيد الموجهة للشباب، فقد خصّ في الجزء الأخير من ديوانه تسعة قصائد سمّاها "الأناشيد" وهي نشيد الكشافة الرجاء، نشيد الشباب، نشيد كشافة الإقبال، نشيد كشافة الصباح، نشيد الإخوان، نشيد نساء الجزائر، نشيد مدرس، نشيد عقبة.

1 – العقاد، اللغة الشاعرة، مرجع سابق، ص 39.

2 – عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، 2002م، ص 186.

3 – علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 24.

فمحمد العيد صاحب المنهج النهضوي وصاحب الاتجاه المدرسي التقليدي الذي حافظ على النمط التقليدي للقصيدة العربية القديمة، إلاّ أنّه بذوقه الإيقاعي في الأناشيد ابتعد قليلاً عن هذا النمط أي ابتعد عن البيت التام* واستخدم أنواعًا أخرى كالمجزوء** والمشطور***، والمصرع**** والمنهوك*****، وذلك لتلبية مقاصد التلحين والإنشاد باعتباره فن ارتقاء وإرشاد فحسن الإنشاد مرتبط ببراعة الشاعر في اختيار البحر المناسب للقصيدة، وإذا ما خضعنا القصيدة للتحليل العروضي يتوضح ذلك جيدًا. وأوّل قصيدة سنطبق عليها هذا التحليل العروضي هي أنشودة "نشيد كشافة الرجاء"، وذلك من خلال كتابة الأبيات الشعرية ثم تقطيع الأبيات تقطيعًا إيقاعيًا وتحديد تفعيلات البحر من كل بيت ثم استخراج البحر العروضي بدلالة مفتاح صفي الدين الحلّى وهذه الخطوات سنتبعها في جميع الأناشيد.

يقول محمد العيد في نشيد كشافة الرجاء[1]:

خضناك للمجد والعلاءيا أرض تبهى على السّماءِ

فنحن كشافة الرجاءِ ونحن جوابة البلاد

إنَّا على ربِّنا اعتمدنا إن تاريخنا اعتدّدْنَا

إنَّا على الناس قبل سُدنا وسيِّدُ النّاس لا يسادُ

التقطيع الإيقاعي:

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

* البيت التام: هو ما وافق وزن البحر في عدد التفاعيل.

** المجزوء: هو ما حذف جزء عروضه وضربه.

*** المشطور: هو ما ذهب أحد شطريه.

**** المصرع: هو ما وافق عروضه ضربه.

***** المنهوك: هو ما حذف ثلثا شطريه وبقي الثلث الآخر، ويكون إلاّ في البحر السداسي، ينظر أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، مرجع سابق، ص 34، ومصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، مرجع سابق، ص 23.

1 – ديوان محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، ص 567.

البحر العروضي:

أجرى محمد العيد قصيدته على البحر البسيط.

مفتاح البحر:

إنّ البسيط لديه يبسط الأملُ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[1].

وتفعيلاته بحسب النموذج الدّائري هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[2].

حيث يتغير هذا النموذج في الواقع الشعري أثناء الاستعمال، ويكون بصور أخرى وفي قصيدة "نشيد كشافة الرجاء" استعمل محمد العيد نوع من أنواع البسيط لإبراز الإيقاع الصوتي للأنشودة ويسمى هذا النوع بـ مخلع البسيط* وتفعيلاته هي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن[3].

1 – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، في صناعة الشعر عند العرب، مرجع سابق، ص 53.

2 – مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، مرجع سابق، ص 70.

* مخلع البسيط: هو مجزوء عروضه فعلون وضربه مثلها وفعلون نتجت عن مستفعلن بقطع الوتد وإسقاط الحرف الثاني من التفعلية، مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، مرجع سابق، ص 71.

3 – مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق، 70.

مع دخول بعض الزحافات والعلل فتأتي مستفعلن تارة مفاعلن في الحشو وفعولن تأتي فَعِلُنْ في العروض والضرب ونلاحظ هذا في البيت السابع نم أنشودة وذلك في قوله:

نطوف في أرضها الزّكية كالطير في الصُّبْح والعشية[1].

التقطيع العروضي:

0///|0//0/|0//0/ 0///|0//0/|0//0//

مفاعلن فاعلن فَعلن مفاعلن فاعلن فعِلن

وهذه التفعيلة (فَعلُنْ) ناتجة عن فاعلن بقطع الوتد[2].

كما نلاحظ أنّ أبيات هذه القصيدة جاءت مصرعه.

أمّا أنشودة الثانية فهي تحمل عنوان: "أنشودة الشباب" يقول فيها:

صوتٌ بعيد المدى هل يجاب

ناداكم للندى بالرقاب

إلى الفدى إلى الفدى يا شباب

* * *

كنتم أساطين البناء في الوجود

بيعو حياة الفناء بالخلود

من لا يبالي الرّدى لا يهاب[3].

التقطيع الإيقاعي:

0//0/0/ | 0//0/ 00//0/

1 – الديوان، ص 56.

2 – مصطفى حركات، المرجع نفسه، ص 71.

3 – الديوان، ص 568.

مستفعلن	فاعلن	فاعلان
0//0/0/ | 0//0/		00//0/
مستفعلن | فاعلن		فاعلان
0//0// | 0//0//		00//0/
مفاعلن | مفاعلن		فاعلان

* * *

/00/0/ | 0//0/0/		00//0/
مستفعلن | مستفعلن		فاعلان
0//0/0/ | 0//0/		00//0/
مستفعلن | فاعلن		فاعلان
0//0/0/ | 0//0/		00//0/
مستفعلن | فاعلن		فاعلان

البحر العروضي:

نرى من خلال هذه المقاطع أنّ محمد العيد مزج بين بحرين هما: السريع والرجز.

مفتاح بحر السريع:

بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلْ[1].

مفتاح بحر الرجز:

في أبحر الأرجاز بحرٌ يستهلُ مستفعلن مستفعلن مستفعل[1].

1 – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، مرجع سابق، ص 78.

ووزن السريع حسب استعمال ستة أجزاء:

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلان[2].

نلحظ من خلال هذه الأبيات أنّ الشاعر قام بتوزيع تفعيلات هذا البحر توزيعًا خاصًا يتناسب وغرض القصيدة التي يدعو الشاعر فيها الشباب إلى التضحية والفداء والإقدام على العمل باعتباره عنصر التجديد والبناء، فنلاحظ في الشطر الأول حذف التفعيلة الثانية في الحشو (مستفعلن) مع المحافظة على عروضه فاعلن وهذا جائزٌ.

أمّا الشطر الثاني فقد حذف الحشو كاملاً مع الحفاظ على ضرْبه (فاعلان) إذْ يحتوي البيت الشعري على ثلاثة تفعيلات، تفعيلتان في الشطر الأول وتفعيلة واحدة في الشطر الثاني، ومثلها في الأبيات الأخرى، هذا التكرار هو الذي يعطي الأبيات إيقاع صوتي مميز.

أمّا المقطع الثاني فقط وظّف منهوك الرجز ووزنه مستفعلن مستفعلن[3]، والشاعر بهذا الصنيع انحرف عمّا هو عادي ومألوف والأسلوب الشعري يقوم على هذا، فهذه التفعيلات الممزوجة بين البحرين تقوم على أسس إيقاعية، والشاعر بحسه المرهف وذوقه الجمالي استطاع أن يستثمر المنابع الوزنية في اللغة.

أمّا الأنشودة الثالثة فهي "كشّافة الإقبال" يقول فيها:

نفديك بالرُّوح والبدن يا موطن الأشبال

فنحن في السِّـَر والعلن حماتُك الأبطال

ونحن إن أعرض الزمن كشّافة الإقبال

نحن السّخيُّون كالمطر الغرُّ كالأنـوار

نهبُ كالطير في البكر والرّيح في الأسحار[1].

---

1 – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، مرجع سابق، ص78.

2 – ابن جني (الفتح بن عثمان)، كتاب العروض، تحقيق: حسيني عبد الجليل يوسف، ط1، دار السلام، القاهرة، مصر، 2007م، ص 83.

3 – أحمد الهاشمي، المرجع نفسه، ص 77.

التقطيع الصوتي:

0//0/0/	0///0//0/	00/0/	0//0/0/	00/0/	0//0/0/
مستفعلن	فاعلن فعلن		مستفعلن	فعلان	
0//0//	0//0/ 0///	00/0/	0//0//	00/0/	0//0/0/
مفاعلن	فاعلن فعلن		مفاعلن	فعلان	
0//0//	0//0/ 0///	00/0/	0//0/0/	00/0/	0//0/0/
مفاعلن	فاعلن فعلن		مستفعلن	فعلان	
0//0/0/	0//0/ 0///	00/0/	0//0/	00/0/	
مستفعلن	فاعلن فعلن		فاعلن	فعلان	
0//0//	0//0/ 0/0/	00/0/	0//0/0/	00/0/	
مفاعلن	فاعلن فعلن		مستفعلن	فعلان	

البحر العروضي:

يظهر من خلال هذه الأبيات أنّ محمد العيد قام بتوزيع خاص في البسيط وللشاعر حقٌّ في ذلك إذْ لم يخرج عن الميزان، وهذه التفعيلات نوعت الإيقاع الصوتي وعملت على إيقاظ مشاعر المتلقي وشدت انتباهه، وعلى رغم هذا التداخل في التفعيلات، فإنّ الجمل جرت سهلةً لم نشعر معها بالثقل، وذلك بسبب مرونة اللغة العربية، وحسن استغلال محمد العيد لهذه الخاصية، فالشاعر هنا استطاع أن يتحايل على التراكيب وأن ينسق تفعيلاته وجمله وفق إيقاعه الخاص، فنلاحظ أنّ مستفعلن الموجودة في بداية الشطر جاءت على شكلها النموذجي أو على شكل المزاحف مفاعلن بعد إسقاط الثاني الساكن، كما أننا نلاحظ أنّ فاعلن الموجودة في الحشو جاءت على الشكل النموذجي أو على الشكل المزاحف فعِلن، وذلك

1 – الديوان، ص 570.

في عروض الأبيات فتأتي فعِلن ومرةً أخرى فعْلن، أمّا الضرب فجاء على شكل فعلان بإضافة ساكن في آخر التفعيلة.

"ولعل ولع الموشحات به وزنًا دليلاً من دلائل وضوح إيقاعه والحرص على سكتاته"[1].

نشيد "كشافة الصّباح":

نحن كشافة "الصباح" المجلّى نحن صَيابة الشباب المُعلى

يا صباحًا لنا أغرَّ تولَى قبلُ هلاَّ تعود من بعدُ هلاَّ؟

* * *

يا صباحًا لنا من الشرق لاحا وغرَا الغربُ أفقه واستباحا

عد كما كنت مغنما ومراحا ومفازًا لنا وأمنًا وظلا[2].

التقطيع الإيقاعي:

0/0//0/	/00/0//	0/0//0/
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن
0/0//0/	0//0//	0/0///0/
فاعلاتن	مفاعلن	فعلاتن
0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن
0/0///0/	0//0//	0/0///0/
فعلاتن	مفاعلن	فعلاتن

0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن
0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن
0/0//0/	0//0//	0/0///0/
فاعلاتن	مفاعلن	فعلاتن
0/0///0/	0//0//	0/0//0/
فعلاتن	مفاعلن	فاعلاتن

1 – أحمد كشك، التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، ط1، حقوق الطبع المحفوظة، 1989م، ص 118.

2 – الديوان، ص 571.

البحر العروضي: بحرُ هذه القصيدة هو بحر الخفيف التام.

مفتاح هذا البحر:

يا خفيفًا خفت به الحركات فاعلاتن مستفع لنْ فاعلاتُ[1].

وتفعيلاته بحسب النموذج الدائري هي:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن[2].

ويستعمل الخفيف تامًا ومجزوءًا، وفي نشيد "كشافة الصباح" نرى أنّ الشاعر استعمل بحر الخفيف التام، فجاءت التفاعيل في هذه القصيدة على ثلاثة صور (فاعلاتن، مفاعلن، فعلان) كما نرى بأنّ التفعيلة الأولى من كل بيت جاءت صحيحة وهي فاعلان إلاّ أنّ مستفع لن في الحشو حدث فيها خبنا* فصارت مفاعلن، هذا بالنسبة للحشو، أمّا في العروض ففي فاعلاتن حدث خبنٌ فحذف الساكن الثاني من السبب الخفيف فصارت على شكل فعلاتن وحدث هذا أيضًا في الشطر الثاني على مستوى الحشو.

ويمكن القول بأنّ هذا اتجاهٌ خاصٌ بالشاعر، في اختيار الأوزان والتفاعيل التي تتلاءم مع الإيقاع، وذلك لتلقى تقبل لدى عموم الشباب وجذبهم.

نشيد "الإخوان":

نحنُ الإخْوَانُ أهْلُ الجنَّهْ

أهل القرآن أهل السُّنّه

* * *

نحن الرُّوادْ للأَرواح

ندعو الأشهاد للإصلاح

باسم الإسعاد والإنجاح

---

1 – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، مرجع سابق، ص 95.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

* الخبن: هو حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة. مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق، ص 35.

نتلو الإنشاد حلوَ الغُنَّه

نحن الإخوان... الخ[1].

التقطيع الإيقاعي:

0/0/	00/0/	0/0/	0/0/
فعلن	فعلان	فعلن	فعلن
0/0/	00/0/	0/0/	0/0/
فعلن	فعلان	فعلن	فعلن
0/0/	00/0/	0/0/	0/0/
فعلن	فعلان	فعلن	فعلن
0/0/	00/0/	0/0/	0/0/
فعلن	فعلان	فعلن	فعلن
0/0/	00/0/	0/0/	0/0/
فعلن	فعلان	فعلن	فعلن
0/0/	00/0/	0/0/	0/0/
فعلن	فعلان	فعلن	فعلن
0/0/	00/0/		
فعلن	فعلان		

من خلال إخضاعنا للقصيدة للتحليل العروضي يتضح لنا جيدًا أنّ الشاعر لجأ إلى بحر الخبب (المتدارك) وأجزائه ثمانية:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

1 – الديوان، ص 572.

مفتاح البحر:

حركات المحدثِ تنتقل فِعِلُنْ فعلنْ فعلنْ فعلنْ[1].

ويأتي البحر في هذه الأنشودة مجزوءًا من أربع تفعيلات تفعيلتان في الشطر الأول وتفعيلتان في الشطر الثاني.

كما نلاحظ أنّ التفاعيل تأتي على أحد الشكلين فعْلن بحذف المتحرك الثاني من فاعلن ويكون العروض على وزن فعلان بحذف الساكن الثاني وإضافة ساكن.

ويتميز هذا البحر بخفته وسرعته وتلاحق أنغامه وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلاّ للأغراض الخفيفة الظريفة، وإلاّ للأجواء التصويرية التي يصلح فيها أن يكون النغم عاليًا، وإنما يثبت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطيع أنغامه فكأنّ النغم يقفز من وحدة إلى وحدة[2]. وتفعيلة فعِلن تتغير جوازًا إلى فعْلنْ فحركته خفيفة، إذْ نزعة الخفة غالبة على نزعة الثقل فيه[3]، وبهذا فهو صالح للإنشاد.

نشيد "نساء الجزائر":

سرْنَ سيْرَ الحرَائرْ خَلْفَ ركبِ العشائر

يا نساء الجزائر

سرن نحو الذي دعا للمعاني فأسمعا

يا نساء الجزائر

قمن من رقدة الكسَل وتحرَّكن للعمل

يا نساء الجزائر

قمن لله بالقرب وتحلَّين بالأدب

1 – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، مرجع سابق، ص 111.

2 . نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، الطبعة الخامسة، دار العلم للملايين، بيروت، 1918، ص ص 132، 133.

3 – عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 113.

يا نساء الجزائر[1]

التقطيع الإيقاعي:

0/0// | 0/0//0/ 0/0// | 0/0//0/

فاعلاتن | فعولن فاعلاتن | فعولن

0/0// | 0/0//0/

فاعلاتن | فعولن

0//0// | 0/0//0/ 0//0// | 0/0//0/

فاعلاتن | مفاعلن فاعلاتن | مفاعلن

0/0// | 0/0//0/

فاعلاتن | فعولن

0//0// | 0/0/// 0//0// | 0/0//0/

فاعلاتن | مفاعلن فعلاتن | مفاعلن

0/0// | 0/0//0/

فاعلاتن | فعولن

0//0// | 0/0/// 0//0// | 0/0//0/

فاعلاتن | مفاعلن فعلاتن | مفاعلن

0/0// | 0/0//0/

فاعلاتن | فعولن

البحر العروضي:

1 – الديوان، ص 574.

البحر الذي نظم من خلاله محمد العيد قصيدته هو بحر الخفيف. وتفعيلات هذا البحر بحسب النموذج الدائري هي:

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن[1].

ومن ملاحظة هذه التفاعيل نجد أنّ محمد العيد استعمل مجزوء الخفيف ولكن الشاعر تصرف فيه تصرفًا إيقاعيًا، وذلك حينما جعل العروض والضرب لا على صورة مفاعلن أو فاعلاتن حيث غير فيها حتى استوت فعولن.

نشيد "مدرسي":

يقول فيها:

كلّنا كلنا جنود تحت راية النبي

كلنا كلنا أسود في عرين المغرب

نبتغي عزّ الوطن والفدى له ثمن

لا نبالي بالمحن إن نفز بالمأرب

كلنا صادقٌ نزيه مستقيم المذهب

كلنا حاذق نبيه لا يرى فينا غبي

كلنا تحدّرا من صناديد الورى

عَرَبًا وبربرا طيِّبًا كم طيب

إيهِ يافتية المنى أطلبي من طيب

واجتني طيب الحَنى من رياض المكتب

ها هنا ربة الحنان ها هنا ضئر الصبي

ثديها دافق اللبان كوثريُّ المشرب

1 – مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق، ص 118.

كم شدا فيها غلام بأناشيد السلام

مثل تغريد الحمام أو بُغام الربرب[1].

التقطيع الإيقاعي:

0/0//0/ | 00////	0/0//0/ | 0/0//0/
فاعلاتن | فعلتان	فاعلاتن | فاعلاتن
0/0//0/ | 0//0/	0/0//0/ | 0//0/
فاعلاتن | فاعلن	فاعلاتن | فاعلن
0/0//0/ | 0//0/	0/0//0/ | 0//0/
فاعلاتن | فاعلن	فاعلاتن | فاعلن
0/0//0/ | 0//0/	0/0//0/ | 0//0/
فاعلاتن | فاعلن	فاعلاتن | فاعلن
0/0//0/ | 00//0//	0/0//0/ | 0//0/
فاعلاتن | مفاعلان	فاعلاتن | فاعلن
0/0//0/ | 00//0//	0/0//0/ | 0//0/
فاعلاتن | مفاعلان	فاعلاتن | فاعلن
/0//0/ | 0//0/	0/0//0/ | 0//0/
فاعلات | فاعلن	فاعلاتن | فاعلن
/0//0/ | 0//0/	0/0//0/ | 0//0/
فاعلات | فاعلن	فاعلاتن | فاعلن
0/0//0/ | 0//0//	0/0//0/ | 0//0/

1 - الديوان، ص 576.

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلن

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

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

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

فاعلاتن مفاعلان فاعلاتن فاعلن

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

فاعلاتن مفاعلان فاعلاتن فاعلن

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

فاعلاتن مفاعلان فاعلاتن فاعلن

البحر العروضى:

مزج الشاعر في هذه الأنشودة بين بحرين هما بحر الخفيف وبحر الرمل.

ومن ملاحظة هذه التفاعيل نجد أنّها من مجزوء الخفيف ومجزوء الرمل.

مفتاح الرمل:

رمل الأبحر ترويه الثقات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن[1].

أجزاءه ستة وهي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وسمي رملاً لأنّ الرّمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن يسمى بذلك، وقيل سمّي رملاً لدخول الأوتاد بين الأسباب[2].

أمّا الخفيف سمي خفيفًا لخفته في الذوق والتقطيع.

1 – أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، مرجع سابق، ص 81.

2 – الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقافية، مرجع سابق، ص 82.

وعليه فالشاعر لجأ لهذين البحرين ومجزوئهما لسهولتهما وجزالة ورشاقة إيقاعهما الصوتي، وما فعله العيد في هذه القصيدة يعدُّ لونًا من ألوان التجديد الإيقاعي في الوزن، إلاّ أنّه في الوقت ذاته يعد التزامًا بأوزان البحور المعروفة والمستعمل مما يدل على أنّه لم يخرج عن العروض، إذْ التزم أوزان بحرين هما الرمل والخفيف، فهو لم يترك الأوزان مطلقًا وإنما نوع فيها.

نشيد "عقبة": يقول فيه:

يا أرض عقبه اسلمي من الشرور واغنمي

فأنت أرض المسلم وداره المفضلهْ

بلغت في المجد المدى وكنتِ مطلع الهدى

وصنتِ دينَ أحمدَا من اليدِ المضلّلهْ[1].

التقطيع الإيقاعي:

0//0/0/	0//0/	0//0//	0//0//
مستفعلن	فاعلن	مفاعلن	مفاعلن
0//0//	0//0/0/	0//0//	0//0//
مفاعلن	مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن
0//0//	0//0/0/	0//0//	0//0//
مفاعلن	مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن
0//0//	0//0//	0//0//	0//0//
مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعل

من خلال هذه الأبيات يتضح لنا بحر القصيدة وهو مجزوء الرجزّ إذ لم يخرج الشاعر في هذه القصيدة على المجال الإيقاعي لبحر الرجز، ولعله استطاع أن يمنح الأنشودة بعدًا فنيًا جسدته الظاهرة

1 – الديوان، ص 578.

الإيقاعية النابعة من التركيب الموسيقي لتفعيلات بحر الرجز، وقد وفر محمد العيد لأنشودته توازنًا، وتماسكًا من خلال استناده إلى هذا النمط الإيقاعي، واستطاع أن يضمن رؤيته إلى مستقبل الشباب وزرع فيهم روح الوطنية والافتخار بأبطال الأمة العربية الإسلامية عبر إيقاع هذا البحر.

ويتميز هذا البحر بسهولته وقربه من أحاديث العامة وعذوبة جرسه (صوته) ودندنته وهو بحر قديم وقد رغب فيه المحدثون وشاع نسيج الألفيات العلمية والفقهية على وزنه وعلى منواله[1]، وهو من البحور الصافية.

9) **نشيد "المجد للباني"** يقول فيه:

كم في قسنطينة من حسن بنيان ومنظر حسن للقلب فنّان

ومن بساتين خُضر في جوانبها كالعقد تصطافُّ بستانا لبستان

ومن مبانٍ بها للجوِّ شامخةٍ ومن عيون بها تجري ووديان

مهما نزلت بها ضيقًا رأيت بها ما سرني من فنون ذات ألوان[2].

التقطيع الإيقاعي:

0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0/0/	0//0//	0///0	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مفاعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0/0/
مفاعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///	0//0//	0//0/	0//0/0/	0/0/
مفاعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مفاعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن

1 – أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، المنِشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ص 125.

2 – الديوان، ص 585.

0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0//0/0/	0/0//
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	مستفعلن	فعلن

لجأ الشاعر في هذه القصيدة للبحر البسيط لبساطته وطلاوته.

كما أنّ هذا البحر يصلح لمقاصد الجد والفخر... والإنشاد... وهو يعطي التموج والإنسيابية[1]. فاستعمل محمد العيد البحر البسيط التام غير مجزوء لأنّ عروضه فعلن بتسكين العين إلاّ للتصريع، واستعمال ضربها على وزن فعْلن كعروضه. وأمّا على وزن فعِلن بكسر العين فجاءت تامة مخبونة فعِلنْ، أمّا الشطر الأول فجاءت مقطوعة فِعْلُنْ.

يظهر من خلال أناشيد محمد العيد آل خليفة أنّ الوزن أو البحور المناسبة لها هي البحور الخفيفة والقصيرة القابلة للإنشاد، وقد استخدم الشاعر الوزن الموسيقي الخفيف الرشيق الذي يظفي على الألفاظ جرس موسيقي، فأوزانه لا تتجاوز ثلاثة كلمات أو أربعًا في كل بيت من أبيات قصائده، وهو نموذجٌ يحتذى به في العشر العربي المعاصر، ومن خلال تتبعنا لأناشيده نلحظ سيادة البحور الخفيفة، كما نلحظ اعتماده بشكل أساسي على مجزوءات البحور لما توفره من ثراء في الإيقاع الصوتي، وهو ما يجعل أناشيده أكثر نفاذًا إلى قلوب الشباب والأطفال بصفة خاصة، كما أنّ محمد العيد وزع على قصائده البحور الخفيفة والقصيرة والسريعة.

فمن خلال هذه الأناشيد التسعة نجد أنّ بحر البسيط ومجزوءه والبحر الخفيف يحتلان المرتبة الأولى بـ (3) ثلاثة قصائد للبسيط وبقصيدتين للخفيف، ثم مجزوء البرجز بقصيدة واحدة والمتدارك بقصيدة واحدة أيضًا. كما لجأ الشاعر في أناشيده إلى المزج بين البحور في القصيدة الواحدة ففي قصيدة "نشيد الشباب" مزج بين بحر السريع وبحر الرجز، وكذلك يفعل في قصيدة "مدرسي"، إذْ مزج بين مجزوء الخفيف ومجزوء الرمل.

1 – عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في الموسيقى، مرجع سابق، ص 106.

وانطلاقًا من هذه الإحصاءات نرى أنّ الأوزان الخفيفة السريعة الإيقاع هي الأنسب لهذا اللون من الشعر، لأنّها تريح المتلقي وتساعد على إيصال فكرة الأناشيد وصورها ولغتها بسهولة ويسر، مما يسهل عليه فهمها وحفظها، «وعليه فعلاقة حفظ الأشعار مرتبط بتلقف القلبي ولا يقوم هذا الأخير إلاّ على إيقاع الأناشيد لأنّ النفس البشرية مفطورة على تلذذ الأصوات وحب اللحن»[1].

كما يظهر لنا أنّ الشاعر التزم في أناشيده البساطة والعفوية عند تقديمه للنص الشعري ليسهل حفظه واستظهاره، ومن ثمة بقاء أثره ممتدًا في ذهن المتلقي، وربما اعتماد الشاعر على هذه البحور يرجع إلى أنّه من ناظمي الشعر التعليمي باعتباره قد مارس مهنة التعليم، فقد عمل الشاعر مدرسًا في العاصمة سنة 1927م بمدرسة الشبيبة الإسلامية الحرّة[2].

ويلجأ الشاعر في الكثير من الأحيان إلى تقليص البيت الشعري وتخفيفه عن طريق جملة من التقنيات العروضية كالجزء والشطر من أجل تحقيق الوزن السريع والإيقاع الخفيف وتسهيلاً للغناء والإنشاد، كم أنّ توظيفه للبحور الصافية في أناشيده واضحٌ، «ومن المشهور أنّ هذه البحور ذات التفعيلات المتشابهة غالبًا ما تكون أكثر موسيقية من البحور الممزوجة»[3]. ومحمد العيد عند اختياره للبحور المزدوجة فإنه يختار أقصرها كالسريع ويختار مجزوءها ومشطورها كالخفيف والبسيط والرمل.

1 – سحواج محمد، نظرية الاصطلاح، مرجع سابق، ص 35.

2 – محمد بن سمينة، شخصيات لها تاريخ، محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989م، ص 53.

3 – عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي تزق، مدخل لتحليل النص الأدبي، ط3، دار الفكر، الأردن، 2000م، ص 84.

ثانيًا: الإيقاع الصوتي للقافية

تعد القافية الركن الثاني من أركان القصيدة، يقول ابن الرشيق: «القافية هي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية»[1]. وهذا واضح في تعريف قدامة بن جعفر للشعر: «بأنه كلام موزون ومقفى ويدل على معنى»[2].

فهي لغةً: تفيد المتابعة أو التتابع فيقال: تقفوت فلانًا إذْ تبعته، وقفا الرجل أثر الرجل إذْ قصّه، وهي تفيد هذا المعنى أيضًا باللغات السامية الأخرى[3].

ولم يعد خافيًا أنّ القافية ركيزة في بنيان إيقاعنا الشعري، حيث أضحت ركنًا هامًا من أركان الوزن الشعري[4]، فهي تساعد على استكمال البناء الموسيقي للشعر العربي وتساهم في سهولة حفظه، وروايته عبر العصور، ولهذا ينظر إليها العلماء على أنها قوام الشعر[5]، وقد تنبه القدماء إلى أهيمتها، فيقول ابن جني: «ألا ترى أنّ العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع وفي السجع كمثل ذلك نعم وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمسّ، والحشد عليها أوفى وأهم»[6].

أمّا من الناحية الاصطلاحية فقد وردت تعاريف عدّة أهمها:

تعريف سعيد بن مسعدة (الأخفش الأوسط) يقول: «اعلم أنّ القافية آخر الكلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام»[7]. فالقافية عنده هي الكلمة الأخيرة.

أمّا قطرب فقد عرّف القافية بأنّها حرف الروي وذلك لأننا نقول قافية هذه القصيدة باءًا أو لامًا أو راءًا[8]. راءًا[8]. فهي عنده حرف الروي.

1 – عبد الهادي عبد الله، ملامح التجديد في موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 16.

2 – قدامة بم جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد بن المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، ص 46.

3 – محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية (دراسات مقاربة)، مكتبة الخانجي، مصر، 1988م، ص 1.

4 – أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، 2004م، ص 5.

5 – حازم كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998م، ص 1.

6 – ابن جني (أبي الفتح عثمان)، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الجزء الأول، القسم الأدبي، دار الكتب المصرية، 84.

7 – الأخفش الأوسط، القوافي، ص 2. عن الموقع الإلكتروني: www.mostafa.com.

8 – مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، مرجع سابق، ص 192.

ومنهم من يسمي البيت قافية[1]، وذلك ربما لأنّ البيت يكرر وزنه طوال القصيدة.

وهناك من يرى أنّ القافية هي القصيدة كلّها[2].

أمّا عند أبي موسى الحامض وهو نحوي تتلمذ عن أبي العباس ثعلب هي: ما يلزم الشاعر تكراره في كل بيت من الحروف والحركات[3]. وهذا التعريف يتقارب وتعريف الخليل للقافية.

إذْ عرّف الخليل تعريفين للقافية:

أحدُهما: أنّها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حركة ما قبل الساكن الأول منهما[4]. فهي إذًا الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة.

ثانيهما هي: ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط، وقد اشتهر عنه القول الأول فحسب[5].

والخليل بنى تعريفه للقافية عن فهم إيقاعي صوتي ومن ثمة أضحى تعريفه حدًا جامعًا مانعًا في تصور القافية[6].

أمّا عند المحدثين فنذكر تعريف إبراهيم أنيس: «حيث عرّف القافية بقوله: «القافية عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات في القصيدة، وتكرارها يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن»[7].

فالقافية عنده ليست إلاّ تكرار الأصوات لغوية بعينها.

---

1 – الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، مرجع سابق، ص 149.

2 – مصطفى حركات، المرجع نفسه، ص 191.

3 – المرجع نفسه، ص 192.

4 – محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص ص 3، 4.

5 – المرجع نفسه، ص ص 3، 4.

6 – أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص 5.

7 – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص 137.

أ- أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد:

هناك نوعان من القافية هما[1]:

1/ قافية تنتهي بمقطع مفتوح: وهذا النوع يعرف عند القدماء باسم القافية المطلقة.

2/ قافية تنتهي بمقطع مغلوق: وهذا النوع يُعرف عند القدماء باسم القافية المقيدة.

ب- أسماء القافية من حيث حركاتها:

القافية لها خمسة ألقاب بحسب عدد الحركات التي تقع بين الساكنين الأخيرين، وقد عرفنا أنّ حدود القافية على رأي الخليل ومن حذا حذوه هي آخر كل بيت من أبيات القصيدة وتبدأ من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع أوّل متحرك الذي قبل الساكن وهذان الساكنان قد يفصل بينهما حرف متحرك أو أكثر، وقد سمى علماء القافية كل نوع من هذه الأنواع اسم خاص به على النحو الآتي[2]:

- **المتكاوس:** هو أن يتوالى أربع متحركات بين ساكني القافية.
- **المتراكب:** هو أن يتوالى ثلاث متحركات بين ساكنيها.
- **المتدارك:** هو أن يتوالى حرفان متحركان بين ساكنيها.
- **المتواتر:** هو أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية.
- **المترادف:** وهو أن يجتمع ساكنان في القافية وهو خاص بالقوافي المقيدة.

ج- حروف القافية هي[3]:

1/ **الروي:** هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة.

2/ **الوصل:** هو الحرف التابع للروي ويكون حرف مدّ أو هاء.

3/ **الخروج:** هو الحرف التابع لهاء الوصل المتحركة.

---

1 - حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مرجع سابق، ص 5.

2 - أحمد الهاشمي، ميزان الذهب، مرجع سابق، ص 137.

3 - مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق، ص 254.

4/ **الردف**: هو حرف المدّ السابق للروي.

5/ **التأسيس**: هو ألف بينها وبين الروي حرف.

6/ **الدخيل**: هو الحرف الواقع بين الروي وألف التأسيس.

وهذه الحروف لابد من وجود بعضها ضمن القافية ولكن هذا لا يعني أنّها لابد أن تجتمع في نقطة واحدة.

د- حركات القافية هي[1]:

1/ **الرسّ**: هو فتحة ما قبل ألف التأسيس، وبالتالي لا يكون إلاّ فتحة.

2/ **الإشباع**: هو حركة الدخيل.

3/ **الحذو**: هو حركة ما قبل الردف.

4/ **التوجيه**: هو حركة ما قبل الروي الساكن.

5/ **المجرى**: هو حركة الروي.

6/ **النفاذ**: هو حركة الوصل.

ولم تخلو أناشيد محمد العيد من هذه القواعد ومما ورد فيها:

قصيدة "المجد للباني" حيث التزم فيها الوزن والقافية والروي، يقول الشاعر فيها:

كم في قسنطينة من حسن بنيان ومنظر حسن للقلب فنّان

ومن بساتين خُضر في جوانبها كالعقد تصطافُّ بستانا لبستان

ومن مبانٍ بها للجوِّ شامخةٍ ومن عيون بها تجري ووديان

مهما نزلت بها ضيقًا رأيت بها ما سرني من فنون ذات ألوان

قد زرتُ مطبعة البعث التي اشتهرت فيها بذوق وإبداع وإتقان

1 - مصطفى حركات، قواعد الشعر، مرجع سابق ، ص 255.

وطاب لي ولإخوتي بزورتها أن ليس يعمل فيها غير إخواني[1]

تبدو القافية في هذه القصيدة أهم عنصر توازي في القصيدة، فهي عنصر بنائي بارزٌ فيها، وكأنّ الشاعر كرر في مطلع القصيدة الصوتين الأساسيين الألف والنون داخل البيت المصرع في كلمتي (بنيان، فنان) لإحداث نوع من التوازي والانسجام الصوتي القائم على التكرار، فألف المدّ وهي حركة طويلة، فإنشاد الشعر بها يقتضي إطالة زمن النطق بها أحيانًا[2]، والنون وهو صوت مجهور[3]؛ يعتبران من أنسب الأصوات التي تستخدم في الإنشاد لوضوحها في السمع.

كما أننا نرى أنّ الأبيات تنتهي بالكلمات الآتية: فنان، بستان، وديان، ألوان، إتقان، إخواني، شبان، إنسان، ألواني... الخ. فبعض الأصوات التي تنهي الكلمات وضعت للإنشاد وبضعها أصل في الكلمة، كل هذا يساهم في إضفاء إيقاع صوتي مميز.

فقافية القصيدة قافية مطلقة مردفة من المتواتر (/0/0) وأمّا حروفها فهي:

- الروي: وهو النون وحركته تسمى المجرى وهي الكسرة "نِ".
- الوصل: وهو الحرف الذي يلي حرف الروي المتحرك وهو "الياء".
- الردف: وهو ألف المدّ سابقة للروي مباشرةً.

وعلى الرغم من محافظة محمد العيد الشديدة على التزام وحدة القافية إلاّ أنّه كانت له بعض النواحي التجديدية في القافية، وربما كانت طبيعة الأناشيد من أسباب اتجاه محمد العيد إلى التجديد، حيث استحدثت أنواعًا جديدة من القوافي أطلقت عليها تسمية المزدوج، والتمسيط والتصريع، «وقس على ذلك كل ما عرف باسم المربعات والمخمسات والمسدسات وما أشبه، فكلّها أطر تختلف من حيث هندستها ولكنها قبل كل شيء خاضعة لنظام معين من الهندسة»[4].

1 – الديوان، ص 585.

2 – أبو السعود أحمد الفخراني، دراسات في علم الصوتيات، مرجع سابق، ص 100.

3 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 – عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 116.

ومحمد العيد في أناشيده لم يلغ القافية لكنه أدخل عليها تعديلاً من خلال تلوينها وتنويعها لكي يحقق بها مزيدًا من الإيقاعية، ويستبعد منها كل عوامل الإملال والرتابة، كما استلهم من التراث كل الأشكال والقوالب المستحدثة في العصر العباسي واستثمرها في كتابة أناشيده ولم يعد مرتبط بالشكل التقليدي وحده أو يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر، فقد حاول تطويع الأشكال الجديدة مع أناشيده، وبهذا تكون القافية قد تعرضت في العصر الحديث إلى الاهتزاز ومسها ما مس الوزن من تغير وتطور.

ومحمد العيد لجأ إلى شعر التنويع المنتظم وأشهر أنواعه الموشحات* ومنه المسمطات وما شاكلها والتنويع في هذا القسم يجعل التكوين أكثر تركيبًا وأوضح نغمًا[1]، فقانون ائتلاف النغم جاد صارم في الموشحة رغم ما يبدو من تنوع فيه، فهو يتغذى من نفس أشعة النغم القديم في القصيدة، وبمجرد أن تطرق الأذن بإيقاعاتها الرنانة السريعة والبطيئة نحس بتعادل وتوزان شديد وهو توازن يطرّد في الموشحة جميعها في كل مراكزها وأدوارها أو في كل مراكزها وأدوارها أو في كل كتائبها الموسيقية، توازن ضبط أقوى ما يكون الضبط ولم يتوقفوا عند هذه الصورة بل عنو أشد العناية بألفاظهم[2].والموشح بصفة غالبة يميل إلى السهولة والعفوية والتلقائية[3].

ومحمد العيد في أناشيده "كشافة الرجاء" و"كشافة الصباح" ونشيد "عقبة" ونشيد "مدرسي" يلتزم الشاعر شكل المسمط.

يقول في نشيد "كشافة الرجاء":

* الموشحات: ظهر في أقصى الغرب من الأندلس نظام جديد للقصيدة هو نظام الموشحة، وهو يختلف عن نظام القصيدة التقليدية من وجهين: الوجه الأول أنّه يتألف من صوتين أو لحنين، والوجه الثاني أنّ كل صوت تجري فيه شطور متتابعة، وتتكون أنغام الصوت الأول عادة من شطرين أو أربعة أو ستة، وفيها تلتزم قوافي الشطور كلها في الموشحة، فهي المركز الذي تدور عليه أو الفلك الذي تجري فيه، أمّا الصوت الثاني فيتألف عادة من شطور ثلاثة وقد يزيد إلى سبعة، ولا يلتزم فيه سوى الوزن، أمّا القوافي فتختلف من دور إلى دور، أمّا في الدور الواحد فتلتزم بنفس الصورة في جميع الشطور، وفي الشطور المتقابلة وإن تألفت من أبيات ذات شطرين. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط3، دار المعارف، مصر، ص 104.

1 – علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 151.

2 – شوقي ضيف، المرجع نفسه، ص 105.

3 – محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر، دمشق، سورية، 2000م، ص 178.

"سرنا" لنا معقل حصين ونحن جبدٌ لها أمين

"سرنا" لأبنائها عرين وهم ليوث بها شداد

نطوف في أرضها الزكية كالطير في الصبح والعشية

لنسعد الأنفس الشقية وندني الإخوة البعاد[1]

وهذا النشيد يتكون من مقاطع كل منها ذو بيتين أي أربعة أشطر، إلاّ أنّ الشطر الرابع هو الذي تظهر فيه وحدة القافية التي تلزم في آخر كل مقطع، ففي هذه الرباعية المكونة من ثلاثة أشطر كاملة بقافية ثم شطر مكون من تفعيلة واحدة يلتزمها في نهاية كل رباعية، وقد يكون متأثرًا في هذا بالأشكال التراثية المستخدمة في الشعر العربي القديم، كما قلنا سابقًا، وقد يكون متأثرًا في هذه المرحلة بما قرأه من شعر حديث ولاسيما عند شعراء المدرسة الكلاسيكية العربية أحمد شوقي، فلشوقي "نشيد الكشافة" سلك فيه هذا المسلك يقول:

نحن كشّافة الوادي جبريل الروح لنا حادى

يا رب بعيسى والهادي وبموسى خذ بيد الوطن[2]

من خلال هذا النموذج يتضح الشبه الكبير بين نشيد شوقي ومحمد العيد ليس فقط في شكل النشيد بل حتى في الموضوع والمضمون، كما اقترب محمد العيد من شكل الموشح لكنه لم يتقيد به في منهجه ونظامه، فكان يتصرف فيه بالزيادة تارة وبالنقصان تارة أخرى.

ويقول في نشيد كشافة الصباح:

عدْ إلينا فقد أطلت المغينا وانفخ الأرض من سناك نصيبا

عدْ إلى الشرق عد إليه قريبًا إنه قد جفا الرقاد وملاّ

حي كشافك الذي بك حيّا أوجها في الثرى تباهى الثريا

1 – الديوان، ص 567.

2 – أحمد شوقي، الشوقيات، المجلد الثاني، الجزء الرابع، دار العودة، بيروت، 1983م، ص 19.

وشبابًا للعقبيات تيهي وخلالاً بها الشباب تحلّى[1]

نلاحظ أنّ الشاعر يأتي بثلاثة أقسمة على قافية ثم يكرر قسيمًا على قافية اللام على وزن فعْلنْ (0/0/)، وهكذا إلى آخر القصيدة.

ويقول في نشيد عقبة:

عقبة ضرغام هدّمْ بأرضنا كل صنم

ونحن عُقبان القمم على البغاة مرسله

ثورتنا فزنا بها لم نخسش من عذابها

ونحن من أقطابها وشهبها المشتعلة[2]

وهكذا النشيد أيضًا يتكون من مقاطع كل مقطع ذو بيتين، والشطر الرابع في كل مقطوعة هو الذي تظهر فيه وحدة القافية.

ويقول في نشيد مدرسي:

نبتغي عز الوطن والفدى له ثمن

لا نبالي بالمحن إن نفز بالمآرب[3]

فالقافية التي تتكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة[4]. وتشكل قصيدة نساء الجزائر تحولاً واضحًا في الشكل الإيقاعي، يقول فيها:

سرْنَ سيْرَ الحرَائرْ خَلْفَ ركبِ العشائر

يا نساء الجزائر

سرن نحو الذي دعا للمعاني فأسمعا

1 – الديوان، ص 571.

2 – الديوان، ص 578.

3 – الديوان، ص 576.

4 – عبد الهادي عبد الله، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 202.

يا نساء الجزائر

قمن من رقدة الكسَل وتحرَّكن للعمل

يا نساء الجزائر

قمن لله بالقرب وتحرّكن للعمل[1]

ويبدو أنّ الشاعر قد أدرك بحساسة الشعرية العالية، إذْ أنّ روح النشيد تتطلب تنوعًا في النغمات، فنوع قوافيه باعتبار القافية نغمتًا إيقاعية، وتنوعًا يخدم النشيد، وأثر الموشح الأندلسي في أناشيده واضح، ويظهر في هذا النشيد مقطع يتكرر شبيه بالقفلة في الموشح الأندلسي.

إذْ استخدم محمد العيد نظام المثلث، بأن يأتي بمقطوعات كل مقطوعة مكونة من ثلاثة أشطر، يتحد الشطران الأولان في القافية مع تنوع هذه القافية، في كل مقطوعة أمّا الشطر الثالث فيأتي متحد القافية في كل المقطوعات، كما نرى أنّ هذه المقطوعة (يا نساء الجزائر) قد بدأ بها في المقطوعة الأولى، فانتظام هذه القافية في الأنشودة تجعل المتلقي يتمتع بسماعها، ويبدو هنا أيضًا أنّه متأثر بقصيدة لشوقي، فقد نظم شوقي المثلث وهو يتكون عنده بثلاثة أشطر متحدة القافية، كقوله في مسرحية كليوباترا:

حابي صه قد ظهرت هيلانه وأقبلت بالطلقه الفاتنه

تنفخ كالزنبقه العيسانه

كما استخدم محمد العيد كذلك لازمة* (القفل) رغبةً منه في محاكاة الموشحات الأندلسية.

يقول في نشيد كشافة الإقبال:

أدلّة الخير في الورى طلائع الرُّكبانْ

نواصل السير في السُّرى في خدمة الأوطان

ونعمر المدْن والقرى بالعلم والعرفان[2]

---

1 – الديوان، ص 574.

* – يسمى القفل لازمة إذا كان البيتين صدراهما قافية متحدة وعجزهما قافية أخرى متحدة.

2 – الديوان، ص 570.

بنى الشاعر أنشودته على أساس مقطعي، وجاءت القوافي فيها متقابلة بالتخالف أي أنه قابل بين قوافي الصدر في البيت الأول والثاني والثالث، وقابل بين قوافي العجز في الأبيات المذكورة أيضًا، ومجيء القافية مقيدة (مجيئها ساكنة) فرصة للتخلص من الحدود النحوية[1]، كما أنّ قصر الأبيات يوحي بالسرعة وبقصر المسافات الزمنية بين القوافي، مما يجعلها خفيفة مقبولة، لأنّ هذا يساعد الإيقاع الصوتي على التميّز بالنشاط والحيوية.

ويبدو أنّ تنوع القافية فك كثيرًا من القيود التي تحدّ من حركة الشاعر داخل القصيدة، لذا فإنّه ركز على القافية التي تكون ذات دلالة تخدم المعنى العام للقصيدة، وتجعل الشاعر قادرًا على إيصال فكرته العامة إلى المتلقين بأسلوب بسيط وعفوي. يقول شوقي ضيف: «وكأن ما نقصهم من توحيد القافية في جميع أبيات القصيدة أكملوه بهذا التعادل الدقيق في قوافي الشطور التي تتألف منها المراكز والأقفال»[2].

1 – محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، مرجع سابق، ص 178.

2 – شوقي الضيف، في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 105.

إنّ الإيقاع الصوتي الدّاخلي يعتبر أداة كشف للآفاق الكامنة وراء الظاهرة من التشكيلات والمعاني، ولا يمكن لأي تذوق فني أو تحليل أدبي أنّ يتجاهل حركته المتواصلة والممتدة على كامل النّص، بل إنّ أية دراسة لجماليات الوزن[1] والقافية" الشعريين تبقى ناقصة ما لم تتبين الحركة الإيقاعية، الداخلية المؤثرة في نشاط الإيقاع الخارجي على نحو من الأنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يغير تأثير الوزن العروضي الواحد في القصائد المختلفة"[2].

فهو إيقاع يتولد جراء تناغم الكلمات بعضها مع بعض، وهو إيقاع تحكمه قيما صوتية من خلال توظيف جماليات البلاغة في إطار إيقاعي مثل توظيف فنون البديع الصوتية (التكرار، الترصيع، التوازي، التوازن... وغيرها).

ومن هنا الإيقاع الصوتي الداخلي يظل الأكثر قدرة على إبراز الجوانب المميزة في أناشيد محمد العيد آل خليفة، ولجوء الشاعر إلى هذه الأساليب والأنماط تعد محاولة منه للاستفادة من كل هذه الممكنات المتاحة التي يمكن بها أن تخلق أجواء إيقاعية جديدة مكملة للإيقاع الخارجي.

1 – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، مرجع سابق، ص 13.

2 – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

المبحث الأول: الإيقاع الصوتي للتكرار

ورد في لسان العرب: الكر الرجوع....الكر: مصدر كرَ عليه يكر كرا وكرورا وتكرار: عطف، وكر عنه: رجع وكر على العد ويكر ورجل كرار ومكرر.... وكرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى والكرة: المرة والجمع الكرات... والكر: الرجوع على الشيء ومنه التكرار... الجوهري: كررت الشيء تكريرا وتكرارا [1].

والتكرار يعد وسيلة تربوية من وسائل التقرير "ويرجع أثر التكرار على أنه يزيد الشيء المكرر تميزا من غيره، فالأشخاص الذين يقع عليهم نظري كثيرا يزدادون وضوحا في إدراكي وتصبح صورهم بمثابة الصبغة القوية التي تستأثر بذاكرتي، وكذلك الأقوال أو الأحكام[2] أو الأناشيد" التي تتوافر في سمعي تكون أكثر ورودا على لساني أو خلال تفكيري من الأقوال والأحكام العابرة، ولهذا كان التكرار والإلحاح في التكرار هو الركن الأساسي الذي يقوم عليه فن الدعاية[3].

ويتسلط التكرار من الوجهة الفلسفية على كل مظاهر الحياة، أو بتعبير آخر هو ناموس من نواميس الحياة، فالليل والنهار يتكرران والفصول تتكرر، والصبح والنهار يتكرران، ودقات القلب والنفس كل ذلك يتكرر بنظام دقيق وبديع[4].

فالتكرار ظاهرة ملحة في الحياة "ويعد قانون من قوانين الفنون التي منها الشعر، وله منه مكانة إذا أصاب موقعه"[5].

وهو من الأساليب المعروفة عند العرب بل هو من محاسن الفصاحة يقول الجاحظ مبينا قيمته: "إن الناس لو استغنوا عن التكرير، وكفو مؤنة الحث والتنفير لقل اعتبارهم، ومن قل اعتباره قل علمه"[1].

1 – ابن منظور، لسان العرب، الجزء الخامس، مرجع سابق، ص 135.

2 – عز الدين علي السيد، التكرير المثير والمأثور، دار الطباعة ، المغرب، 2002،ص 132.

3 – المرجع نفسه والصفحة نفسها.

4 – سحواج محمد، الإصلاح في علم الإيقاع، مرجع سابق، ص 117.

5 – عز الدين علي السيد، المرجع نفسه، ص 276.

وبهذا تعد تقنية التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي والتكرار مجال واسع يبدأ من تكرار الأصوات إلى الألفاظ والجمل.

المطلب الأول: إيقاع الأصوات:

1- الصوامت:

إن دراسة الصوامت تشكل البنية الأساسية الأولى للنصوص الشعرية، لما لها من أهمية في الإيقاع الصوتي، ومحمد العيد استغل إمكانات الأصوات وقدرتها على الإيحاء بالمعنى لتبليغ رسالته الى المتلقي، فالصوامت العربية تحمل قيما دلالية ومعنوية يستطيع القارئ أو السامع من تكرارها معرفة ما توحي به من خلال نطقها فصفتا "الجهر والهمس هو تقسيم الأصوات الصامتة حسب ذبذبة الأوتار الصوتية أو عدم ذبذبتها أثناء النطق فالصوت المهموس لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به وهو التاء والثاء والحاء والجيم والسين والصاد والفاء والقاف والكاف والهاء[2]، وقد جمعت في جملة ، فحثه شخص فسكت أما المجهور، فهو الصوت التي تتذبذب الأوتار الصوتية خالال النطق به، وهو الباء والجيم والدال والذال والراء والزاي، والضاد، والظاء، والغين والعين واللام والنون والواو والياء[3].

ويمكن توضيح أثر هذه الظاهرة الصوتية في الأناشيد من خلال هذين الجدولين:

الأصوات المجهورة	التواتر	النسبة ٪
ل	811	19.33
ن	569	13.56
ي	411	9.79
م	361	8.60
و	273	6.50
ب	273	6.50
ر	267	6.36
د	223	5.31
ء	202	4.81

1 - الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة أولى، مكتبة الخانجي، القاهرة،1964، ص 18.

2 - أحمد رزقة، أسرار الحروف، طبقة أولى، دار الحصاد، دمشق، ص 44.

3 - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

ع	158	3.76
ق	125	2.98
ظ	115	2.74
ز	71	1.69
ج	68	1.62
ط	62	1.47
ض	53	1.26
غ	36	0.85
ذ	16	0.38
المجموع	4194	تواتر/ 100٪

-جدول رقم-1

الأصوات المهموسة	التواتر	النسبة ٪
ت	213	17.15
ه	200	16.10
ف	176	14.17
س	156	12.56
ك	152	12.23
ح	128	10.30
ش	86	6.92
ص	57	4.58
خ	45	3.63
ث	29	2.33
المجموع	1242	تواتر/100٪

-جدول رقم-2

نحن لا نشك في التماثل الصوتي للأصوات المجهورة المهموسة مع بعضها البعض في موضوعيتها من حيث الإيقاع الصوتي الذي تحدثه، ومن حيث توافقها مع الحالات النفسية والموقف الاجتماعي في الكثير من الحالات[1].

ففي الجدول رقم (1) نلاحظ أن محمد العيد آل خليفة برع في تلوين اناشيده بالأصوات المجهورة التي خلقت جوا موسيقيا يتماشى وموضوعات قصائده التي هي أناشيد تحمل رسائل معبرة وهادفة للمتلقي "فالصوت المجهور صوت يعتمد على ذبذبة الأوتار ... تلازمه الحركة في الصوت المجهور تقرع الآذان بشدة، وتوقظ الأعصاب بصخبها لذلك يكون له بعض الآثار... الأصوات تصلح للإنشاد"[2].

هذا يدل على ارتباط الجهر بالصوت الظاهر الواضح في السمع ومما يؤكد ذلك في قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الذِّينَ آمَنُوا لاَ تَرْفَعُوا أَصْوَاتَكُمْ فَوْقَ صَوْتِ النَّبِيّ وَلاَ تَجْهَرُوا لَهُ بِالقَوْلِ كَجَهْرِ بَعْضِكُمْ لِبَعْضٍ**...﴾[3].

وقوله تعالى: ﴿**إِنَّهُ يَعْلَمُ الجَهْرَ مِنَ القَوْلِ وَيَعْلَمُ مَا تَكْتُمُون**﴾[4].

فالجهر أقوى من السمع نطقا وسماعا، وهذه المميزات تساهم في ابراز الإيقاع من خلال ما يسمى بالقراءة الإنشادية .

فالأصوات المجهورة ترددت في الأناشيد بنسب متفاوتة حيث نجد أن صوت اللام أكثر الأصوات الساكنة [الصامتة] شيوعا في قصائد محمد العيد لأن نسبة شيوعها 811 مرة أي بنسبة 19.33 فهي أوضح الصوامت العربية ليحتل بذلك المرتبة الأولى واللام صوت مجهور منحرف[5]، مستفل بين الشدة والرخاوة ليليه مباشرة صوت النون ثم الياء ليليها صوت الميم ثم الواو وبعدها الباء والراء وعليه يمكن القول

1 – مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت الى النص، مرجع سابق، ص 28.

2 – محمد السعدني، اثبات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، ص 37.

3 – الحجرات، الآية 2.

4 – الأنبياء، الآية 109.

5 – سيبويه، الكتاب، ج4، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 425.

بأن الصوامت المائعة احتلت المرتبة الأولى من حيث التردد لسماتها الصوتية المميزة، وعليه فتكرار الصوامت المائعة ووفرتها تؤدي الى التأثير ولفت انتباه السامعين، كما أن لها دور في تبليغ الرسالة وتوطيد الرابط الوجداني المشترك بين المرسل والمرسل اليه، وعوامل شيوع هذه الأخيرة يعود إلى:

1- مجرى النفس مع هذه الأصوات تعترضه الحوائل وهي صفات الصوامت[1].

2- لا يكاد يسمع لهذه الأصوات اي نوع من الحفيف[2].

3- هذه الأصوات تعد من أكثر الصوامت وضوحا في السمع[3].

4- كثيرة الشيوع سهلة من حيث النطق[4].

5- ما تمتاز به هذه الحروف من قيم صوتية خاصة الأحرف الثلاثة ر، ل، م، وهذه الحروف يسهل مجاورتها لأي حرف من حروف الهجاء، دون أن يتعسر فيها النطق فضلا عن تشابهها بأحرف المد مما يجعلها أكبر وضوحا والتصاقا بالسمع[5].

فالشاعر في هذه الأناشيد استخدم هذه الرابطة الصوتية الأخاذة التي تجمع بين الشدة والرخاوة قصد لفت وجذب القارئ، وبفضل هذه السمات السابقة الذكر بلغت رسالته، فهذا الإيقاع يساهم في تسهيل حفظ الأناشيد لدى المتلقين وترسيخها في أذهانهم وإقناعهم بأفكاره، لأن ترددها في ثنايا الأناشيد يساهم مساهمة كبيرة في تشكيل الوحدات الإيقاعية وتغذية الحركة الصوتية[6].

ومن خلال استقراء الجدول رقم (2) والذي يمثل نسب ورود الأصوات المهموسة في قصائد محمد العيد، وهذه الأصوات توحي بملمس بين الطرواة والليونة والرقة والضعف مما يضفي على قصائده لمسة إيقاعية جمالية، ويتضح ذلك التنوع في استعمال هذه الزمرة الصوتية التي يبلغ عددها عشرة أصوات لغوية،

1 - ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط3 ، مرجع سابق، ص27,

2 - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

3 - المرجع نفسه والصفحة نفسها.

4 - عبد العزيز مطر، لحن العامة في نهوض ضوء الدراسات الحديثة، الطبعة الثانية، دار المعارف، ص260.

5 - ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط3، مكتبة الأنجلو، لجنة البيان العربي، 1965، ص34.

6 - ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الطبعة 5، مرجع سابق، ص 74.

ولكن ترددها جاء بنسب متفاوتة حيث تردد صوت التاء 213 مرة ليسجل بذلك أعلى نسبة تقدر بـ 17.15 وهو حرف مهموس منفتح غير مستعل ثم حرف الهاء بـ 200 مرة أي بنسبة 16.10 وهو صوت رخو مهموس مرقق[1]. ليليها مباشرة حرف الفاء ثم السين، ليهمس لهم بما يريد، وهو واثق من حسن الاستماع والاستيعاب لأن هذه الأفكار نابعة عن عاطفة الحب الأبوي، فهي صادقة، لا يخطر بالذهن أبدا ما يخالف هذا لأن الأب ينقل تجربته لابنه، ولا يريد له إلا الخير في عمله بها، والأصوات المهموسة تساهم في استمالة الشباب.

وبهذا يكون محمد العيد بصنيعه هذا قد برهن على تمكنه وقدرته على انتقاء الأصوات ذات الإيقاع الصوتي المتنوع حيث يكون لها تأثير خاص على المتلقي، فتنويعه في استخدام الأصوات المجهورة والمهموسة لإثارة السامعين، وبث روح الحماسة.

2- الصوائت:

إذا كانت الصوامت لها دور إيقاعي في الأناشيد فإنّ الصوائت الطويلة (الألف والواو والياء) يكون وقعها أكثر وضوحا في إيقاع الأنشودة وهي تستمد سماتها من الصوائت القصيرة.

وقد لاحظ الدارسون أن أكثر الأصوات تأثيرا في المسار الإيقاعي حروف المد واللين، التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية اشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي[2]، لامتيازها بناحية صوتية" وهي أن مجرى الهواء لا يعترضه عائق عند النطق بها، وهذه الناحية تجعل الهواء الحركات من أنسب الأصوات التي تستخدم في حالة[3]" الإنشاد فحرف من حروف اللين تظهر واضحة في النطق والإنشاد[4] "، وتكرار أصوات المد بأشكالها المختلفة تكاد تسيطر سيطرة كاملة على أناشيد محمد العيد فقد لجأ اليها من أجل توفير الإيقاع في أناشيده فستعمل حروف المد بشكل كبير ليهب السامع

1 - عصام نور الدين، الفونولوجيا، مرجع سابق، ص63.

2 - ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، مرجع سابق، ص 155.

3 - حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مرجع سابق، ص 95.

4 - شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص 110.

قيمة صوتية عظيمة، عندما تناسبها حركة ما قبلها، فتتمخض لانطلاق مسافة أكبر ويلمس الشباب لها تطريبا تطيب له النفس ويانس اليه السمع والوجدان ولعل ما زاد في قدرة هذه الأصوات على قوة الإسماع أنها أصوات مجهورة بشكل عام ومن أمثلة ذلك قوله:

نحن الإخوان أهل الجنة

أهل القرآن أهل السنة

نحن الرواد للأرواح

ندعو الإشهاد للإصلاح

باسم الإسعاد والإنجاح

نحن الإخوان

نحن الأعلام في الأقوام

أهل الإنعام والإكرام

فلنعل إلهام بالإسلام

إن الإسلام عالي القنّه[1]

في هذا السياق يظهر أن أصوات المد الطويلة المفتوحة (الإخوان، القرآن، الرواد، للأرواح، الإشهاد، للإصلاح، الإسعاد....الخ ونشيد الشباب يقول فيه المقطع الثاني:

كنتم أساطين البناء في الوجود

بيعوا حياة الفناء بالخلود

من لا يبالى الردى لا يهاب

قمنا لآخذ الحقوق من جديد

ما في تمادى الوثوق ما يفيد

1 – الديوان، ص 572.

ضاع التشكي سدى والعتاب

هيا نقاض الخصوم للسماء

قد خصبنا الكلوم بالدماء

وحن فينا الصدى للشراب[1]

نلحظ في هذا النشيد أصوات المد الطويلة المضمومة والمفتوحة والمكسورة فالمضمونة (الوجود، الخلود، الحقوق، الوثوق، الخصوم، الكلوم) أما الطويلة المفتوحة (البناء، الفناء، يهاب العتاب، للشراب) وأصوات المد الطويلة المكسورة في (أساطين، يبالي، جديد، ما يفيد، فينا، في) تعمل كلها على تشكيل خطوط صوتية متجانسة تؤلف المحور الأساسي والعام للإيقاع الداخلي للأنشودة.

والأصوات الطويلة تتغير إذا تغير الساكن قبلها وعند حدود العبارة أو في نهاية البيت الشعري يكون للوقف عليها أثر[2] إيقاعي وصوتي كبير على نفسية السامع "إذ تعمل أصوات المد والين على تخفيف حدة المقاطع الإيقاعية الناجمة عن تتابع الأصوات الساكنة، وتمنحها صدى موسيقيا يؤثر على إيقاعية الصوت الساكن، ويفتح أمامه مدى أوسع، مما يساعد في إبرازه ووضوحه في السمع فالامتداد عند نهاية أوسع، مما يساعد في إبرازه ووضوحه في السمع، فالامتداد عند نهاية العبارة أو الشطر الشعري يسمح للشاعر بمد الصوت[3] وإنشاده، ومن هنا يمكن القول إن الوقف على أصوات اللين يمنح السياق الإيقاعي تأثيرا هرمونيا موسيقيا بينما الوقف على الساكن يبرز حدة التوتر الإيقاعي وللتدليل على ما قيل نسوق هذا المقطع من أنشودة نشيد كشافة الإقبال يقول فيها:

أدلة الخير في الورى طلائع الركبان

نواصل السير في السرى في خدمة الأوطان

1 - الديوان، ص ص 568-569.

2 - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية، مرجع سابق، ص 156.

3- المرجع نفسه، ص156.

ونعمر المدن والقرى بالعلم والعرفان[1]

نلحظ أن الألف ورد طويلا كما ورد مقصورا كما هو الحال في الكلمات (الوى، الورى، القرى) فكثرة المدود جعلت أبيات القصيدة جيدة في الإنشاد حسنة البناء، فلعل امتداد النفس عند النطق بالألف (الركبان، الأوطان والعرفان) وما يصاحبه من امتداد الصوت يتناسب والأناشيد، وما ينبغي أن يكون عليه المنشد من طول النفس وامتداد الصوت وهو ينشد ليجذب أسمائهم، فقد أكد المبرد على أن الألف هي أوضح أصوات اللين قائلا: إن الألف التي هي أمكن حروف اللين[2].

ويمكن في تساوي الإيقاع عن طريق مدات الحروف حينا، وعن تكرارها حينا وعن طريق استعمالها يتحقق الإيقاع الصوتي في الأنشودة ويجعلها أكثر حيوية وفاعلية كونها تعد أخف الحروف جمعيا لأنها أوسعها مخرجا وهذا يتناسب والأناشيد ومحمد العيد يكثر من هذه المدود لما لها من صلة نفسية به، إذ إنها تمنحه راحة لقلبه بمد نفسه، وراحة لأذنه بطيب النغم ولعل محمد العيد آمن بأن الأناشيد لها إيقاع صوتي ايحائي يضفي على الكلمات أقصى ما يستطيع التعبير عنه من معنى وأيقن بأن الكلمات أصوات ودلالة الأصوات إيقاعية إيجابية قبل أن تكون تعبيرية وصفية.

وهكذا يتضح لنا أن تكرار محمد العيد الحروف في مفرداته لم يكن عبئا ودونما هدف، وإنما جاء لإكساب أناشيده إيقاعا صوتيا جميلا وألحان عذبة ومؤثرة معبرة، تصور من خلال انسيابها وتجاوب نغماتها أحاسيس الشاعر وانفعاله وصدقة تجاه الموضوعات التي يعبر عنها.

المطلب الثاني: إيقاع الألفاظ

يطرب الإنسان كثيرا إذا ردى الصدى صوته، مع أن الصدى الذي يرده قد تنبهم فيه الكلمات، فتفقد صدق المحاكاة، كما يزداد الإنسان طربا للكلمة ذاتها يعيدها الى سمعه من يحب أن يسمعها من فمه لما طبعت عليه نفس الإنسان من طبيعة التكرار، المتمثلة في حياته بصورة لا يستطيع الإفلات منها متى

1 – الديوان، ص570.

2 – ابو العباس المبرد، المقتضب، الجزء الأول ، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، 1999، ص 210.

شاء[1]، إضافة الى أن اللفظة أو الكلمة العربية فيها إيقاع باطني عفوي بلا تصنع قوامها التوافق الفطري بين خصائص أحرفها وبين ما تدل عليه من المعاني إيحاء أو إيماء، فما أن ننشد الكلمة في الشعر العربي... حتى نجد أن خصائص الحروف ومعانيها هي التي تتحكم بموسيقاها طواعية[2] وأن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام والا كان لفظته مكلفة لا سبيل الى قبولها كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية[3]

وعليه يمكن للتكرار أن يولد إيقاعا داخليا في الأناشيد، كما أن موقع الكلمة في النص يسهم إلى حد ما في درجة الإيقاع، بهدف تقوية المعاني الصوتية.

وتكرار الألفاظ من الميزات البارزة في أناشيد محمد العيد ومن أمثلة ذلك:

1- التكرار الإسمي:

عند قراءتنا لهذه الأناشيد لفت انتباهنا تكرار الضمير نحن عدة مرات ففي نشيد كشافة الرجاء تردد ثلاثة مرات(فنحن كشافة، ونحن جوابه، ونحن جند).

وفي نشيد الشباب تكرر مرة واحدة (نحن الشباب).

أما نشيد كشافة الرجاء أربع مرات (نحن كشافة، نحن صيابة، نحن أبناؤك، نحن فتيانك).

وفي نشيد الإخوان تكرر ستة مرات (نحن الإخوان، نحن الرواد، نحن الأعلام...).

وفي نشيد عقبة تكرر مرتين (نحن من أقطابها، نحن الشباب).

وبهذا تكون الأناشيد قد حفلت بتكرار الضمير "نحن" سواء تكررت مرتين أو ثلاث مرات في الأنشودة الواحدة، ففي تكرارها تقوية للإيقاع الصوتي، وتأكيد وضغط على الدلالة اي دلالة المشاركة والتلاحم والتعاون بين الشباب ودفعهم الى النضال وتشجيعهم للعمل والجد لبناء الوطن وحمايته.

1 - عز الدين السيد، التكرار بين المثير والتأثير، مرجع سابق، ص87.

2 - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 18.

3 - نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، مرجع سابق، ص

كما يعكس الضمير "نحن" في أناشيد العيد على الذات القومية الجماعية ويقول في هذا الصدد: "إن ذلك الموقف الذي اتخذته وذلك المنهج الذي التزمت به في شعري إنما هو تعبير عن وجدان الأمة"[1].

فهو يعبر عن صدق تجربته واحساسه المرهف وحبه العميق للوطن العربي فهو يتألم لألمه ويفرح لفرحه، أنشد فأطرب وعبر فأجاد، وحس فصدق، شاركه في أفراحه وأقراحه بقلمه ولسانه فكانت أشعاره مواكبة للأحداث تعمل على استنهاض همم الشباب وبث روح الحماسة فيهم حتى يستحوذ على مشاعرهم لأنه يدرك أن مهمته تكمن في إرضاء وجدان الشباب لا لإرضاء وجدانه فقط لذا نجده يحاول التغلغل الى أعماقهم ومخاطبة قلوبهم ،كما نجده يكرر الضمير أنا في نشيد عقبة خمسة مرات يقول:

أنا حفيد عقبة أنا حنيف الملة

أنا مقيم السنة في أراضي المبجلة

أحييت سنة النبي فيها ومجد العرب

أنا ابن عقبة الأبي عقبة لي وأنا له[2]

نلحظ من خلال هذه الأبيات تكرار الضمير "أنا" في الأنشودة الذي يضفي عليها إيقاعا صوتيا يسعى الشاعر من ورائه الى إثبات الهوية وانتمائه العربي والإفريقي بغرض التحدي والمقاومة.

ويقول ايضا:

ديننا دين السلام دين الجهاد والنظام

دين سعادة الأنام والفطرة المكتملة[3]

من خلال هذه الأبيات يظهر لنا تكرار لفظة "دين" في صدر البيت الأول وفي صدر الشطر الثاني من البيت الأول ثم تكررت في صدر البيت الثاني وهذا دليل على أن الشاعر متشبع بالروح الدينية والتقي والورع يحب الخير للجميع، وينصح الشباب للتمسك بالدين، والحفاظ على العقيدة لأنها حبل اعتصامه

1 – محمد بن سمينة، محمد العيد آل خليفة، دراسة تحليلية لحياته، ص 30.

2 – الديوان، ص 580.

3 – الديوان، ص ص 578–579.

وشفاؤه وسعادته كما أنه قوته وعزّته كما أن تكرار هذه اللفظة في صدر كل بيت يزيد الأنشودة نعما موسيقيا جميلا.

ومن خلال التمعن في الأناشيد يلفت انتباهنا تكرار لفظة "الكشافة" حيث تكررت في ثلاثة عناوين من الأناشيد وهي(نشيد كشافة الرجاء، نشيد كشفة الصباح، نشيد كشافة الإقبال) كما تكررت في المتن ولا يمكن أن نغفل هذا التكرار ودلالته في النص فلفظة الكشافة تدل على تنظيم يقوم بغرس الروح الوطنية في الشباب، وتربيتهم على الأخلاق الحسنة والانضباط وتحمل المسؤولية وكما نعلم أن مدلول حروف كلمة كشاف تحمل قيما خلقية هي:

ك: كريم الخلق.

ش: شريف النفس.

أ: أليف الطبع.

ف: فصيح اللسان.

كل هذه القيم تعمل على تربية النشء وطنيا وخلقيا وتوعيته وتثقيفه وتوجيهه وتكرارها بهذه الطريقة يحقق إيقاعا صوتيا وجرسا في أذن السامع.

إن الأناشيد زاخرة بعديد اللفاظ المكررة التي تأتي على وجه التأكيد، ولا ندعي بأننا وقفنا عند كل الألفاظ التي وردت مكررة وانما كان اهتمامنا على أكثرها تكرارا.

2- تكرار الأفعال:

إذا انتقلنا إلى الأفعال يلفت انتباهنا تكرار أفعال الأمر في نشيد نساء الجزائر وهي(سرن، قمن، كن، عشن) حيث أراد الشاعر من خلال هذه الأفعال تحريك أحاسيس المرأة الجزائرية تجاه وطنها بالعمل ومواكبة العصر والتحلي بالأدب، وبث روح الحماسة بأفعال الأمر المتتالية لا على سبيل الوجوب بل ليختلج الى نفس المرأة الجزائرية ويظهر لها مواقف الافتخار والاعتزاز التي تجعلها رمزا للبطولة، وهي مغروسة فيها ما عليها إلا ان تعكسها في حياتها وتثور ضد الظلم والجهل، وبأفعال الأمر هذه بمدحها ويعتز بها

على باقي النساء فولد بذلك حركة نفسية داخلية، تتمثل الإيقاع الصوتي بذوق فطري كما أن حلاوة هذه الأفعال نابعة من حيث هي أصوات توحي الى السمع بتأثيرات تجعل المعنى قريبا الى فهم المتلقي.

فأسلوب الأمر هنا كان له دور فعال في بعث الحيوية والنشاط في الحركة الإيقاعية للأبيات.

المطلب الثالث: تكرار الجملة

ينهض تكرار الجملة بفكرة القصيدة وفيها يحتاج الشاعر إلى فكرة واضحة فيلجأ إلى التمهيد بعبارة ثانية مكررة ليخلق بذلك تأثيرا نفسيا تلقائيا للمستمع ويزيد من القيمة الإيقاعية للعبارة فيتيح نغما مضافا لسياق البيت والقصيدة في آن معا.

يقول محمد العيد:

يا صباحا لنا أغر تولى قبل هلا تعودُ من بعدُ هلا ؟

يا صباحا لنا من الشرق وعزَا الغربُ أفقه واستباحا[1]

إن تكرار محمد العيد للجملة في أوائل الأبيات والأسطر في تشكيل عمودي في البيت الأول والثاني يكشف عن تقنية كان الشاعر يتقصدها في تكرارها وهذا يرتبط بالإنشاد فاللسان يسبق النطق بهذه الجملة بعد السكوت عند انتهاء البيت والشاعر كأنه يستعذب تكرار هذه الجملة ويريد أن يدفع المتلقي لمشاركته في هذا الأمر وبهذا كله منح التكرار قوة إيقاعية وصوتية في الأنشودة كما حقق غاية طموح الشاعر بالمفاخرة التي اكتسبت قيمتها التعبيرية من تناوب الجملة.

كما نجده يكرر مقطعا كاملا يتشكل من ثلاثة أبيات في بداية الأنشودة ثم يقوم بتكراره في آخرها مما يدل على أن الشاعر يريد أن يبث روح التحدي في الشباب ويقول في هذا المقطع:

صوت بعيد المدى هل يجاب

ناداكم للندى بالرقاب

إلى الفدى إلى الفدى يا شباب[1]

1 – الديوان، ص 571.

كما نجد تكرار آخر في نفس المقطع (الى الفدى الى الفدى) مما يضفي على البيت إيقاعا يجذب السامع ويزيده قوة خاصة وأن الأبيات جاءت خفيفة ورشيقة لا تتجاوز أربعة كلمات في كل بيت من أبيات الأنشودة.

ونلحظ تكرار آخر في نشيد نساء الجزائر وهي جملة محورية وبؤرة الأنشودة وعنوانها فقد وردت 12 مرة في تكرارية مقصودة ذات دافع حماسي لا يخفى على القارئ، ومن الطبيعي أن يختار محمد العيد عنوانا يمثلها وهو نفس تعبيره المتكرر عبر موجات الأنشودة، ولا شك أنه قد اختاره بعناية فعنوان القصيدة وكما يؤكد النقاد المفتاح الذهبي الى شفرة التشكيل أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب الى المتلقي[2]، وتكرار هذه الجملة هو اشارة أولى يرسلها محمد العيد الى نساء الجزائر، فعنوان هذه الأنشودة على النحو الذي ذكرناه سابقا يؤكد من وجهة نظر أخرى رغبة الشاعر الملحاحة في ارسال مزيد من الإشارات الصوتية التي تنادي وتسمع رجع الصدى هذا النداء وحرف النداء "يا" من أكثر الحروف استعمالا[3]، فقد أعطى النداء دفعا للإيقاع الصوتي ورفع من وتيرته.

المبحث الثاني: الإيقاع الصوتي للترصيع

1 - الديوان، ص 568.

2 - فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1997، ص ص15-16.

3- علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص ص 246-247.

يعد الترصيع عاملاً إيقاعيًا وصوتيًا يعمل على تحلية القصيدة فيضفي عليها شيئًا من الرونق والعذوبة الصوتية؛ حيث يقال له السجع المرصع[1]، وهو أن يكون حشو البيت مسجوعًا، فيقال رصعت العقد إذْ فصلته[2]، وهو من حيث الوزن والروي ثلاثة أقسام[3]، المتوازي، المطرف، المتوازن، وقد أدرك القدماء قيمة الترصيع في الشعر، فعمدوا إلى توظيفه في أشعارهم لما له من أثر في نفوس المتلقين، روى الجاحظ في كتابه البيان والتبيين أنه: «قيل لعبد الصمد بن فضل بن عيسى الرقاشي لِمَ تَؤثُر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، وكلني أريد الغائب والحاضر والرّاهن، والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان سماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد»[4].

ومحمد العيد من الشعراء المبدعين، والترصيع من الأساليب البلاغية الفنية الحاضرة في أناشيده، وهذه بعض الشواهد على **توظيف** للترصيع بأنواعه الثلاثة:

المطلب الأول: إيقاع التوازي

التوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني والمعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر أو بيت شعري وآخر[5].

1 – عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد، الجزء الأول، ط1، دار القلم، دمشق، 1996م، ص 505.

2 – محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 106.

3 – ينظر: الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله)، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل، ط1، دار المعرفة، بيروت، 1972م، ص 75.

4 – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م، ص 287.

5 – عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط1، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، 1999م، ص ص 7، 8.

فضلاً عما يتبعه من إيقاع، فهو قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية، توزيعًا قائمًا على الإيقاع –سواء اللفظ أو الصوت– المنسجم[1].

وأمثلته من الأناشيد:

أخلاقنا الصدق والأمانة والرفق والحذق والفطانه

والعلم والحلم والرّزانة والعزم والحزم والرّشاد[2]

وقوله:

نحن أبناؤك الكرام البنوّه نحن فتيانك العظامُ الفتوَّه[3]

وقوله:

نحن كشافة "الصباح" المجلّى نحن صيابة الشباب المعلّى[4]

وقوله:

داعي الإحسان نادي هيَّا[5]

الملاحظ من خلال هذه الأبيات المتوازية في شكل ثنائيات ورباعيات أنها متوافقة منسجمة تمامًا مع الوزن متوافقة نهايتها في المقطع الأخير، فالمقاطع المستخدمة فيها متنوعة بين الطويلة المفتوحة والطويلة والمغلقة.

هذا التنوع المقطعي كسر رتابة الإيقاع وزاد في حيوية الأناشيد وفاعليتها، فالكلمات المتوازنة انطلاقًا من الأبيات السابقة جاءت كما يلي على التوالي:

– (الصدق، الرفق، الحذق) (الأمانة، الفطانة).

1 – عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مرجع سابق 24.

2 – الديوان، ص 567.

3 – المرجع نفسه، ص 571.

4 – المرجع نفسه، ص 571.

5 – المرجع نفسه، ص 573.

(ص ح ص/ص ح ص/ص ح، ص ح ص/ص ح ص/ص ح، ص ح ص/ص ح ص ص ح) (ص ح/ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص، ص ح / ص ح/ ص ح ح / ص ح ص).

- (العلم والحلم والحزم والعزم).

(ص ح ص/ ص ح ص/ص ح/ و / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح / و / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح/ و / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح).

- (أبناؤك، فتيانك) (كشّافة، صيابة) (المجلّى، المعلىّ).

(ص ح ص/ص ح ح/ ص ح/ص ح/، /ص ح ص/ص ح ح/ ص ح)، (ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح، ص ح ص، ص ح ح/ ص ح/ ص ح)، (ص ح ص/ ص ح/ص ح ص/ص ح ح / ص ح /ص ح ص/ ص ح ح).

فنجد أنّ هذا التوازي في مقاطع الأناشيد جاءت على شكل ألحان عذبة مطردة الإيقاع قوية النغم.

كما نجد حضور التوازي العمودي، مثال ذلك قوله:

نحن الإخوان أهل الجنّه

أهل القرآن أهل السّنه[1]

فقد وازى الشاعر بين صدري البيتين المتتاليين فجاء كالآتي:

نحن الإخوان

أهل القرآن

والأمر نفسه نجده بين عجزي البيت فكانا كالآتي:

أهل الجنّه

أهل السّنة

1 - الديوان، ص 572.

وقوله:

لا نؤذي ذي الجار لا نخزيه

لا نجني العار لا نبغيه[1]

فقد وازى الشاعر بين صدري البيتين كالتالي:

لا نؤذي الجار

لا نجني العار

كما وازى بين العجز فكانا كالآتي:

لا نحزنه

لا نبغيه

فالبيتان –كما نرى– خفيفان مقبولان لأنّ التكرار فيهما والتقطيع الصوتي يتلاءم والمعاني ويساهم في إطراد الصورة الفنية ونموّها، فنتج عن ذلك خفة في السمع، كما أنّ سياقها تضمن تركيبًا سلسًا محبوبًا تطلبه نفسية الشباب، لأنهم يميلون إلى السهولة والاقتصاد في الجهد، فالإيقاع يتردد بشكل واضح، كما أنّ الإنشادية بادية فيهما، وكذا (لا) الناهية رفعت من وتيرة الإيقاع الصوتي وزادته حيوية ونشاطًا.

ويمكننا القول بأنّ التوازي جاء غير متكلف مما ساعد على إبراز الإيقاع الصوتي الذي كان صدى لأحاسيس الشاعر ومشاعره النابع من الموسيقى الدّاخلية للتركيب الفني والمنبعثة في مثل هذه الأمثلة، من التكرار والتقطيعات الصوتية التي تشبه القوافي الدّاخلية التي تُبرز جمال الأناشيد.

المطلب الثاني: إيقاع الترصيع المطّرف

المطرّف أو التطريف هو أن تتفق فيه كلمتا القرينتين في الروي، لا في الوزن وهو من الأساليب البلاغية الطريفة التي عمد لها محمد العيد، فوظفها في أناشيده لتنشيط المتلقي وبعث فيه المتعة الفنية واستعاب الرسالة بشد انتباهه، ونقل السامع من حالة إلى حالة دون كلل أو ملل، إذ المتلقي الذي اعتاد

1 – الديوان، ص 573.

سماع التوازي يجد الأمر في فن التطريف مختلفًا من حيث العدول عن الوزن دون الروي، ومن الأمثلة المعززة لتوظيف التطريف في الأناشيد هذه الأبيات:

نحن السخيون كالمطر الغر كالأنوار

نهبُّ كالطير في البكر والرِّيح في الأسحار

لنسدي النفع للبشر في سائر الأقطار[1]

في هذه الأبيات اتفقت كلمات القرائن في الروي دون الوزن كما يلي:

(كالمطر، الغرّ، كالأنوار)، (ص ح ص / ص ح / ص ح/ ص ح /، /ص ح ص/ص ح/ص ح ص/، / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ص ح).

(كالطير، البكر، الأسحار)، (ص ح ص/ ص ح ص/ ح ص/، / ص ح ح/ ص ح/، /ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ح/ص ح/.

كلمات القرائن هذه اتفقت في الروي واختلفت في الوزن، والملاحظ أنّ الروي فيها جاء موحدًا من حيث الصوت المستخدم وهو (الراء)، ويوصف صوت الراء بأنه صوت صامت لثوي متوسط تكراري مجهور[2]، فقد أراد الشاعر من خلال هذا التطريف أن يبعث في الشباب روح المبادرة وجثهم ودفعهم إلى عمل الخير للبشرية في سائر الأقطار بإثارة الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان.

وقوله:

عقبة ضرغام هدم بأرضنا كل صنم

ونحن عقبان القمم على البغاة مرسله

ثورتنا فزنا بها لم نخش من عذابها

1 – الديوان، ص 570.

2 – رمضان عبد الله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات، مرجع سابق، ص 97.

فنحن من أقطابها وشهبها المشتعله[1]

جاء الترصيع في هذه الأبيات كما يلي:

(ضرغام، هدم)، (ص ح ص / ص ح ح / ص ح /، / ص ح ص / ص ح).

(نحن، عقبان)، (ص ح ص / ص ح / ، / ص ح ص / ص ح ح / ص ح).

(ثورتنا ، فزنا)، (ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ، / ص ح ص / ص ح ح).

(أقطابها، شهبها)، (ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح /،/ ص ح ص /ص ح / ص ح ح).

هذه الكلمات اتفقت في الروي واختلفت في الوزن، والملاحظ أنّ الروي فيها جاء متنوعًا من حيث الصوت المستخدم وهي كما يلي: (الميم، النون، الهاء) وعليه فالتطريف الموظف في الأنشودة أضفى عليها جرسًا ونغمًا إيقاعيًا عذبًا.

المطلب الثالث: إيقاع الترصيع المتوازن

يطلق عليه في اصطلاح البلاغيين المتوازن، وهو واحد من أقسام الترصيع، ذلك أنه إذا كان التوازي توافق القرائن في الوزن والروي، إذا كان التطريف اتفاقًا في الروي دون الوزن، فإنّ التوازن اتفاق في الوزن دون الروي.

ومن الأمثلة في الموجودة في أناشيد محمد العيد ما يلي:

نحن الرواد للأرواح

ندعو الإشهاد للأصلاح

باسم الإسعاد والإنجاح[2]

هذه الأبيات جاء على شكل مزدوجات لغوية تطابقت في الوزن كما يلي:

(الرواد، للأرواح)، (ص ح ص/ص ح/ص ح ح ص/،/ص ح ص/ص ح/ص ح/ص ح ح ص).

1 – الديوان، ص 578.

2 – الديوان، ص 572.

(الإشهاد، للإصلاح)، (ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح ص /، /ص ح ص/ص ح ص/ص ح ح ص).

(الإسعاد، الإنشاد)، (ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ح ص/، /ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح ص).

أوّل ما يطرق سمع المتلقي لهذه الأبيات تلك المقاطع المتوازنة التي أحدثت جرسًا إيقاعيًا أضفى على الأنشودة نغمًا موسيقيًا يتخلله نوع من الإصرار والتأكيد.

المبحث الثاني: الإيقاع الصوتي للترصيع:

يعد الترصيع عاملاً إيقاعيًا وصوتيًا يعمل على تحلية القصيدة فيضفي عليها شيئًا من الرونق والعذوبة الصوتية؛ حيث يقال له السجع المرصع[1]، وهو أن يكون حشو البيت مسجوعًا، فيقال رصعت العقد إذْ فصلته[2]، وهو من حيث الوزن والروي ثلاثة أقسام[3]، المتوازي، المطرف، المتوازن، وقد أدرك القدماء قيمة الترصيع في الشعر، فعمدوا إلى توظيفه في أشعارهم لما له من أثر في نفوس المتلقين، روى الجاحظ في كتابه البيان والتبيين أنه: «قيل لعبد الصمد بن فضل بن عيسى الرقاشي لِمَ تَؤثُر السجع على المنثور، وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال: إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلاّ سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك، وكلني أريد الغائب والحاضر والرّاهن، والغابر، فالحفظ إليه أسرع، والآذان سماعه أنشط، وهو أحق بالتقييد»[4].

ومحمد العيد من الشعراء المبدعين، والترصيع من الأساليب البلاغية الفنية الحاضرة في أناشيده، وهذه بعض الشواهد على **توظيف** للترصيع بأنواعه الثلاثة:

المطلب الأول: إيقاع التوازي

التوازي هو عبارة عن تماثل أو تعادل المباني والمعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر فينشأ بين مقطع شعري وآخر أو بيت شعري وآخر[5].

---

1 – عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد، الجزء الأول، ط1، دار القلم، دمشق، 1996م، ص 505.

2 – محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مرجع سابق، ص 106.

3 – ينظر: الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله)، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل، ط1، دار المعرفة، بيروت، 1972م، ص 75.

4 – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط7، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م، ص 287.

5 - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ط1، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، 1999م، ص ص 7، 8.

فضلاً عما يتبعه من إيقاع، فهو قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة الشعرية، توزيعًا قائمًا على الإيقاع –سواء اللفظ أو الصوت– المنسجم[1].

وأمثلته من الأناشيد:

أخلاقنا الصدق والأمانة والرفق والحذق والفطانه

والعلم والحلم والرّزانة والعزم والحزم والرّشاد[2]

وقوله:

نحن أبناؤك الكرام البنوّه نحن فتيانك العظامُ الفتوَّه[3]

وقوله:

نحن كشافة "الصباح" المجلّى نحن صيابة الشباب المعلّى[4]

وقوله:

داعي الإحسان نادي هيَّا[5]

الملاحظ من خلال هذه الأبيات المتوازية في شكل ثنائيات ورباعيات أنها متوافقة منسجمة تمامًا مع الوزن متوافقة نهايتها في المقطع الأخير، فالمقاطع المستخدمة فيها متنوعة بين الطويلة المفتوحة والطويلة والمغلقة.

هذا التنوع المقطعي كسر رتابة الإيقاع وزاد في حيوية الأناشيد وفاعليتها، فالكلمات المتوازنة انطلاقًا من الأبيات السابقة جاءت كما يلي على التوالي:

- (الصدق، الرفق، الحذق) (الأمانة، الفطانة).

(ص ح ص/ص ح ص/ص ح، ص ح ص/ص ح ص/ص ح، ص ح ص/ص ح ص ص ح) (ص ح/ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص، ص ح / ص ح/ ص ح ح / ص ح ص).

---

[1] - عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مرجع سابق 24.
[2] - الديوان، ص 567.
[3] - المرجع نفسه، ص 571.
[4] - المرجع نفسه، ص 571.
[5] - المرجع نفسه، ص 573.

- (العلم والحلم والحزم والعزم).

(ص ح ص/ ص ح ص/ص ح/ و / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح / و / ص ح ص / ص ح ص/ ص ح/ و / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح).

- (أبناؤك، فتيانك) (كشّافة، صيابة) (المجلّى، المعلىّ).

(ص ح ص/ص ح ح/ ص ح/ص ح/، /ص ح ص/ص ح ح/ ص ح)، (ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح، ص ح ص، ص ح ح/ ص ح/ ص ح)، (ص ح ص/ ص ح/ص ح ص/ص ح ح / ص ح /ص ح ص/ ص ح ح).

فنجد أنّ هذا التوازي في مقاطع الأناشيد جاءت على شكل ألحان عذبة مطردة الإيقاع قوية النغم.

كما نجد حضور التوازي العمودي، مثال ذلك قوله:

نحن الإخوان أهل الجنّه

أهل القرآن أهل السّنه[1]

فقد وازى الشاعر بين صدري البيتين المتتاليين فجاء كالآتي:

نحن الإخوان

أهل القرآن

والأمر نفسه نجده بين عجزي البيت فكانا كالآتي:

أهل الجنّه

أهل السّنة

وقوله:

لا نؤذي ذي الجار لا نخزيه

[1] - الديوان، ص 572.

لا نجني العار لا نبغيه[1]

فقد وازى الشاعر بين صدري البيتين كالتالي:

لا نؤذي الجار

لا نجني العار

كما وازى بين العجز فكانا كالآتي:

لا نحزنه

لا نبغيه

فالبيتان –كما نرى– خفيفان مقبولان لأنّ التكرار فيهما والتقطيع الصوتي يتلاءم والمعاني ويساهم في إطراد الصورة الفنية ونموّها، فنتج عن ذلك خفة في السمع، كما أنّ سياقها تضمن تركيبًا سلسًا محبوبًا تطلبه نفسية الشباب، لأنهم يميلون إلى السهولة والاقتصاد في الجهد، فالإيقاع يتردد بشكل واضح، كما أنّ الإنشادية بادية فيهما، وكذا (لا) الناهية رفعت من وتيرة الإيقاع الصوتي وزادته حيوية ونشاطًا.

ويمكننا القول بأنّ التوازي جاء غير متكلف مما ساعد على إبراز الإيقاع الصوتي الذي كان صدى لأحاسيس الشاعر ومشاعره النابع من الموسيقى الدّاخلية للتركيب الفني والمنبعثة في مثل هذه الأمثلة، من التكرار والتقطيعات الصوتية التي تشبه القوافي الدّاخلية التي تُبرز جمال الأناشيد.

المطلب الثاني: إيقاع الترصيع المطّرف

المطرّف أو التطريف هو أن تتفق فيه كلمتا القرينتين في الروي، لا في الوزن وهو من الأساليب البلاغية الطريفة التي عمد لها محمد العيد، فوظفها في أناشيده لتنشيط المتلقي وبعث فيه المتعة الفنية واستعاب الرسالة بشد انتباهه، ونقل السامع من حالة إلى حالة دون كلل أو ملل، إذ المتلقي الذي

[1] - الديوان، ص 573.

اعتاد سماع التوازي يجد الأمر في فن التطريف مختلفًا من حيث العدول عن الوزن دون الروي، ومن الأمثلة المعززة لتوظيف التطريف في الأناشيد هذه الأبيات:

نحن السخيون كالمطر الغر كالأنوار

نهبُّ كالطير في البكر والرِّيح في الأسحار

لنسدي النفع للبشر في سائر الأقطار[1]

في هذه الأبيات اتفقت كلمات القرائن في الروي دون الوزن كما يلي:

(كالمطر، الغرّ، كالأنوار)، (ص ح ص / ص ح / ص ح/ ص ح /، /ص ح ص/ص ح ص/ص ح/، / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ص ح).

(كالطير، البكر، الأسحار)، (ص ح ص/ ص ح ص/ ح ص/، / ص ح ح/ ص ح/، /ص ح ص/ص ح ص/ ص ح ح/ص ح/.

كلمات القرائن هذه اتفقت في الروي واختلفت في الوزن، والملاحظ أنّ الروي فيها جاء موحدًا من حيث الصوت المستخدم وهو (الراء)، ويوصف صوت الراء بأنه صوت صامت لثوي متوسط تكراري مجهور[2]، فقد أراد الشاعر من خلال هذا التطريف أن يبعث في الشباب روح المبادرة وجثهم ودفعهم إلى عمل الخير للبشرية في سائر الأقطار بإثارة الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان.

وقوله:

عقبة ضرغام هدم بأرضنا كل صنم

ونحن عقبان القمم على البغاة مرسله

ثورتنا فزنا بها لم نخش من عذابها

---

[1] - الديوان، ص 570.

[2] - رمضان عبد الله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات، مرجع سابق، ص 97.

فنحن من أقطابها وشهبها المشتعله[1]

جاء الترصيع في هذه الأبيات كما يلي:

(ضرغام، هدم) ، (ص ح ص / ص ح ح / ص ح /، / ص ح ص / ص ح).

(نحن، عقبان) ، (ص ح ص / ص ح / ، / ص ح ص / ص ح ح / ص ح).

(ثورتنا ، فزنا) ، (ص ح ص / ص ح / ص ح / ص ح ح / ، / ص ح ص / ص ح ح).

(أقطابها، شهبها)، (ص ح ص / ص ح ح / ص ح / ص ح ح /،/ ص ح ص /ص ح / ص ح ح).

هذه الكلمات اتفقت في الروي واختلفت في الوزن، والملاحظ أنّ الروي فيها جاء متنوعًا من حيث الصوت المستخدم وهي كما يلي: (الميم، النون، الهاء) وعليه فالتطريف الموظف في الأنشودة أضفى عليها جرسًا ونغمًا إيقاعيًا عذبًا.

المطلب الثالث: إيقاع الترصيع المتوازن

يطلق عليه في اصطلاح البلاغيين المتوازن، وهو واحد من أقسام الترصيع، ذلك أنه إذا كان التوازي توافق القرائن في الوزن والروي، إذا كان التطريف اتفاقًا في الروي دون الوزن، فإنّ التوازن اتفاق في الوزن دون الروي.

ومن الأمثلة في الموجودة في أناشيد محمد العيد ما يلي:

نحن الرواد للأرواح

ندعو الإشهاد للأصلاح

باسم الإسعاد والإنجاح[2]

---

[1] - الديوان، ص 578.

[2] - الديوان، ص 572.

هذه الأبيات جاء على شكل مزدوجات لغوية تطابقت في الوزن كما يلي:

(الرواد، للأرواح)، (ص ح ص/ ص ح/ص ح ح ص/،/ص ح ص/ص ح/ ص ح/ص ح ح ص).

(الإشهاد، للإصلاح)، (ص ح ص/ ص ح ص/ص ح ح ص /، / ص ح ص/ ص ح ص/ص ح ح ص).

(الإسعاد، الإنشاد)، (ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح ص/، / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح ص).

أوّل ما يطرق سمع المتلقي لهذه الأبيات تلك المقاطع المتوازنة التي أحدثت جرسًا إيقاعيًا أضفى على الأنشودة نغمًا موسيقيًا يتخلله نوع من الإصرار والتأكيد.

خاتمة:

مما سبق عرضه يبدو عدد هام من النتائج التفصيلية المتعلقة بكل فصل من هذا البحث ونتائج عامة تستنبط منه ككل أهمها:

- الإيقاعات الصوتية تنبع من وزن شعري أو تفعيلات.

- الإيقاع الصوتي ينشأ من أصوات الحروف والحركات في الكلمة ومن اختيار الكلمات وما فيها من منهج التركيب، ومواقع الكلمات ومن طول الكلمات والجمل وقصرها، ومن مقاطع الجمل وترصيعها كل ذلك روافد رئيسية يستجمع منها الإيقاع الصوتي.

- بروز الإيقاع وتألق الصوت من خلال الإيقاع الصوتي الخارجي والداخلي وذلك أن الحركة الإيقاعية الداخلية تؤثر في نشاط الإيقاع الخارجي علي نحو من أنحاء، إذ إنها هي التي تمنحه مذاقه الخاص الذي يميز تأثير الوزن العروضي في الأناشيد.

- تأثير البصمة الصوتية الإيقاعية واضح في الوزن والقافية ضمن الأناشيد، فهما عصب الشكل الشعري وهما صفة خاصة لابد من توافرها حتى يكون الكلام المشكل أمامنا شعرا وليس مجرد كلام، فالشعر كائنا ما كان لابد أن يتوفر على الوزن والقافية.

- لقد دب في الأناشيد نوع من الخفة المتولدة من خلال التجديد في القافية والوزن.

- بروز التكرار كعنصر إيقاعي بارز في إطار التلوين الصوتي في سياق الأناشيد، وكان لحضور هذه التقنية بمظاهرها المتنوعة أكبر الأثر في إثراء هذه السياقات وقد تمثلت تقنية التكرار في:

- تكرار الأصوات.

- تكرار الألفاظ.

- تكرار الجمل.

- الأساليب البلاغية والصوتية لها تأثير واضح على الأناشيد إذ تزيدها رونقا وجمالا، فهي تتشكل داخلها وتصنع لنفسها أماكن مختلفة بين ثناياها وصولا إلى السيطرة ،كما كانت منطلقا إيقاعيا يعول عليه في

الأناشيد بنغمات موسيقية عذبة كما أسهمت في شد الشباب وربطه بأهداف الرسالة ، إحداث الإثارة والاستجابة لدى المتلقي .

– تكرير المدود في الأناشيد، زادها طاقة صوتية خلاّقة وحيويّة جعلتها أكثر تأثيرا وأبعد عمقا في نفوس متلقيها، حيث أعطت للشاعر نفسا أطول جعله يتدفق بتعابير مستحدثة وصورا حارة تعمق الأحاسيس وتهيّج الأفكار لما تنضح به من طاقة صوتية لا ينفذ سخاؤها ولا ينقطع عطاؤها لطواعيتها واتساعها.

– تزود الحروف العربية وألفاظها وكلماتها بشحنات صوتية إيقاعية متميزة تجعلها تتفرد عن باقي اللغات الأخرى.

هذه جملة النتائج المتوّصل إليها والتي تفتح بدورها مجال البحوث ودراسات أخرى حول أشعار "محمد العيد آل خليفة" وميدان الإيقاع والصوت قصد البروز ولا نجزم بالقول أننا قد استوفينا جميع الجوانب بدراستنا المتواضعة هذه لأن ذلك أمر نسبي ولكل شيء إذا ما تم نقصان.

بهذا نرجو أن نكون قد وفقنا ولو بالنزر القليل في الإحاطة والإلمام بعناصر البحث. لأنّ ما قدمناه وما تناولناه ما هو إلا قطرة من ديوان محمد العيد ومن بحر الصوتيات.

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

أولا: قائمة المصادر

1- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الأول، دار الكتب المصرية.

2- ابن الجني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الثاني، دار الكتب المصرية.

3- ابن الجني، (أبو الفتح بن عثمان)، سر صناعة الإعراب، تحقيق مصطفى السقا و آخرين، مطبعة ألبابي، القاهرة، 1953 .

4- ابن جني، كتاب العروض، تحقيق حسيني عبد الجليل يوسف، طبعة أولى، دار السلام، القاهرة، مصر، 2007.

5- الجاحظ،البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1964 .

6- الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الأولى، مكتبة الخانجي، القاهرة،1964.

7- الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في القوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994 .

8- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، الجزء السابع، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم ألسمرائي، سلسلة المعاجم و الفهارس.

9- الزركشي(بدر الدين محمد بن عبد الله)، البرهان في علوم القران، تحقيق:محمد أبو الفضل، الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت،1972.

10-سيبويه، الكتاب، الجزء الرابع، تحقيق: عبد السلام هرون، دار الجيل، بيروت،1991.

11- ابن سينا،-الشفاء- الرياضيات، جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، مراجعة: أحمد فؤاد ومحمود الحنفي، نشر وزارة التربية، 1956.

12- ابن سينا، أسباب حدوث الحروف، تحقيق محمد حسن الطيّان و آخرون، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سورية، 1983.

13- الفارابي، كتاب الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

14- قدامه بن جعفر، نقد الشعر، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية.

15- المبرد(أبو العباس)، المقتضب، الجزء الأول، الطبعة الثالثة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.

16- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، 1983.

17- ابن منظور، لسان العرب، الجزء 54، طبعة جديدة محققة ومشكلة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، تحقيق:عبد علي الكبير ومحمد حبيب الله هشام محمد الشاذلي، القاهرة.

18. محمد العيد آل خليفة، ديوان شعراء الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

ثانيا: قائمة المراجع.

1 . ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، الطبعة الأولى، دار القلم، سورية.

2 . إبراهيم أنيس: أ . موسيقى الشعر، الطبعة الثالثة، مكتبة الانجلو لجنة لبنان العربي.

ب . موسيقى الشعر، الطبعة الخامسة، مكتبة الانجلو المصرية.

3 . إبراهيم أنيس: أ . الأصوات اللغوية، مكتبة النهضة مصر القاهرة.

ب . الأصوات اللغوية، الطبعة الثالثة، مكتبة الانجلو المصرية 1990.

ج . الأصوات اللغوية، الطبعة السادسة،الانجلو المصرية، 1984.

4 – أحمد البابيي، القضايا التطريزيّة في القراءات القرآنية . دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية . الجزء الثاني، الطبعة الأولي، عالم الكتب الحديث، ربد الأردن، 2012

5- أحمد رزقه، أسرار الحروف، الطبعة الأولى، دار الحصاد، دمشق،1993

6 – أحمد شوقي، الشوقيات، الجزء الرابع، المجلد الثاني، دار الدعوة، بيروت،1983.

7 – أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، 2004.

8 – أحمد كشك، الزحاف والعلة . رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع . دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع القاهرة.

9 – أحمد محمد الشيخ، دراسات في علم العروض والقافية، منشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ص 125

10- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997.

11- أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، تحقيق علاء الدين عطية، الطبعة الثالثة، دار البيروتي، 2006.

12 – تمام حسان، اللغة العربية بمعناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

13 – تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الانجلو، القاهرة، 1990.

14 – ثائر العذارى، التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج، الطبعة الأولى، رند للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، 2010.

15 – حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

16 – حازم علي كمال الدين، دراسة في علم الأصوات، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، 1999.

17 – حازم كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، 1998.

18 – خليل إبراهيم العطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، 1973.

19- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، الطبعة الأولى، دار الفكر، بيروت.

20- رمضان عبد الله أصوات اللغة العربية بين الفصحى واللهجات، الطبعة الأولي، مكتبة بستان المعرفة، 2006 .

21 – أبو السعود أحمد الفخراني، دراسات في علم الصوتيات، الطبعة الأولى، مكتبة المتنبي، الدمام، 2005 .

22 – سلمان حسن العاني، التشكيل الصوتي في اللغة العربية، فونولوجيا العربية، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

23 – شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، الطبعة الأولى، دار المعرفة، 1968.

24 – شكري عياد، مدخل علم الأسلوب، الطبعة الأولى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1982.

25 – شوقي ضيف، في النقد الأدبي، الطبعة الثالثة، دار المعارف، مصر.

26 – صبيح التميمي، دراسات لغوية في التراث القديم . صرف، نحو، تركيب، دلالة، معاجم، مناهج البحث، الطبعة الأولى،2003.

27 – صالح سليم عبد القادر ألفاخري، الدلالة الصوتية في اللغة العربية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر.

28 – فوزي عيسى، النص الشعرى وآليات القراءة،منشأت المعارف،الإسكندرية، 1997.

29 – عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في شعر العربي، الطبعة الأولى، دار الحصاد، دمشق، 1989.

30 – عبد الرحمان حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريق وتليد، الجزء الأول، الطبعة الأولى، دار القلم، دمشق، 1996.

31 – عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية اللغوية . رؤية جديدة في الصرف العربي . مؤسسة الرسالة، بيروت، 1980.

32 – عبد العزيز مطر، اللحن العامة في نهوض ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، الطبعة الثانية، دار المعارف.

33 – عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، الطبعة الأولى، مكتبة المنار، عمان، 1985.

34 – عبد القادر أبو شريفة، حسين لأفي تزق، مدخل لتحليل النص الأدبي، الطبعة الثالثة، دار الفكر، الأردن 2000.

35 – عبد القادر فهيم الشيباني، الطبعة الأولى، سيدي بالعباس، الجزائر،2001.

36 – عبد القادر حامد هلال، أصوات اللغة العربية،الطبعة الثالثة، مكتبة الانجلو المصرية،1999،

37 – عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، 2002.

38 – عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، الطبعة الأولى، مكتبة الإشعاع، الإسكندرية، 1999.

39 – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة، 2001.

40 – عز الدين علي السيد، التكرير بين التأثير والمثير، دار الطباعة، المغرب، 2002.

41 – عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات اللغوية . الفونولوجيا . الطبعة الأولى، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992.

42 – العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.

43 – علاء جبر محمد ،المدارس الصوتية عند العرب النشأة والتطور، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، لبنان، 2006.

44 – علوي الهاشمي، السكون المتحرك، الجزء الأول، الطبعة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب والأدباء، الإمارات، 1992.

45 – علي جاسم سلمان، موسوعة معاني الحروف العربية، دار أسامة، الأردن، 2003.

46 – علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

47 – كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب،القاهرة.

48 – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، الطبعة الثانية، دار العلم بيروت، 1981.

49 – محمد إبراهيم شادي، البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، الطبعة الأولى، الرسالة جامعة الأزهر،مصر، 1988.

50 – محمد بن سمينة، محمد العيد آل الخليفة، دراسة تحليلية لحياته.

51 – محمد بن سمينة، شخصيات لها تاريخ محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989.

52 – محمد رضوان الداية، في الأدب الأندلسي، دار الفكر المعاصر، دمشق، سورية، 2000.

53 – محمد السعدني، إثبات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية.

54 . محمد عوني عبد الرؤوف ، القافية والأصوات اللغوية . دراسة مقارنة. مكتبة الخانجي، مصر، 1989.

55 – محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1967.

56– محمد يوسف حبلص، أثر الوقف على الدلالة التركيبية، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1993.

57 – مراد عبد الرحمان مبروك، من الصوت إلى النص . نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، الطبعة الأولى، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية.

58 – مصطفى حركات، قواعد الشعر –العروض والقافية– المؤسسة الوطنية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1989.

59 – مصطفى حركات، نظرية الإيقاع ـالشعر العربي بين اللغة والموسيقى . دار الآفاق، 2008.

60 – منصور بن محمد الغامدى، الصوتيات العربية، الطبعة الأولى، مكتبة التوبة، الرياض، 2001.

61 – نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، الطبعة الخامسة،دار العلم للملايين، بيروت، 1918.

ثالثا: الكتب المترجمة.

1– كانتينيوجان، دروس في علم الأصوات العربية، ترجمت صالح القرمادي وآخرون، الطبعة الأولي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985.

2– ماري نوال غازي بريور، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، الطبعة الاولى، سيدي بلعباس، الجزائر، 2007.

3 – ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، طرابلس، 1973.

رابعا: قائمة القواميس.

1– الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الرابع عشر، المطبعة الخيرية، مصر.

2 – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، الجزء الأول، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، أحمد عبد القادر، محمد علي النجار، دار الدعوة، تركية، 1989.

خامسا: المجلات.

1 – بحراوي السيد، نحو علم العروض المقارن، مجلة المعرفة، العدد 295، وزارة الثقافة والإرشاد، 1986.

2 – محمد الصالح، الأصالة، مجلة ثقافية شهرية، طبعة البعث،العدد 80/90 ، قسنطينة، الجزائر.

سادسا: المذكرات.

1 – إيمان مداسي، مريم سواعدي، البنية الإيقاعية قصيدة هل عرفت الغداة للمهلل بن ربيعة أنموذجا، مذكرة معدة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر، إشراف آمنة علواش، كلية اللغات والأدب، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2012.

2 – سحواج أحمد، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية و البلاغية، اشراف العربي عميش، كلية اللغات والآداب، جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف، الجزائر، 2008.

3 – عادل محلو، الصوت والدلالة في شعر الصعاليك تائية الشنفرة أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في اللغة، إشراف أ.د سعيد هادف، عبد القادر دامخي، جامعة باتنة، الجزائر، 2007.

4 – محمد الصغير ميسة، جماليات الايقاعى الصوتي في القرآن الكريم، شهادة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب و اللغة، جامعة محمد علواش كلية الاداب واللغات، الجزائر، 2012.

سابعا: المواقع الالكترونية.

1 – الأخفش الأوسط، القوافي، ص 2، عن الموقع الالكتروني: www.mostafa.com

2– عادل بدر، الإيقاع مدخل منهجي لدراسة الشعر الحداثي، في الموقع الإلكتروني: www.alfaseeh.com