جامعة الخليل
كليّة الدّراسات العُليا
برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

الأنساق الصّوتيّة وأثرها في بنية الخطاب في "مقدسيات" سعيد يعقوب

إعداد الطّالب

نظمي عزمي أبو هليّل

إشراف الدّكتور

هاني البطاط

قُدّمت هذه الدّراسة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في جامعة الخليل

العام الجامعي

٢٠٢٢-٢٠٢٣م

نوقشت هذه الرّسالة يوم الثّلاثاء بتاريخ 2023/7/18م الموافق 30 (ذو الحجة) 1444هـ، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة		التّوقيع
1–د. هاني البطّاط	مشرفًا ورئيسًا	.....
2–د. إسحق الجعبري	ممتحنًا داخليًا	.....
3–د. سعيد شواهنة	ممتحنًا خارجيًا	.....

الفهارس

أولًا: فهرست الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	هـ
شكر وتقدير	و
ملخص	ز
مقدمة	١
تمهيد	٥
الفصل الأوّل: الفونيم؛ صفاته الدلالية وأثره في بنية الخطاب	٩
أولًا- الصوامت وصفاتها	١١
• **الصّفاتُ الّتي لها ضد**	١١
- الجهر والهمس	١١
- الشِّدة والرّخاوة (الانفجار والاحتكاك)	٣٣
- الإطباق والانفتاح	٣٦
- الاستعلاء والاستفال	٤٠
- التفخيم والترقيق	٤٥
- الإذلاق والإصمات	٥٣
• **الصفات التي ليس لها ضد**	٥٧
-التكرير	٥٧
- القلقة	٥٩

– الغنّة	٦١
– الانحراف (الجانبية)	٦٣
– الصّفير	٦٤
– اللّين	٦٨
– التفشي	٧٠
ثانيًا: الصّوائت وصفاتها	**٧١**
الفصل الثاني: النّسيج المَقطعيُّ، والرّويُّ، وأثرهما في بنية الخطاب	**٨٠**
– النسيج المقطعي؛ دلالته وأثره في ضبط الإيقاع الموسيقي	**٨٢**
– النسيج المقطعي لقصيدة المسجد الأقصى	**٩٦**
– النسيج المقطعي لمجموعة أبيات من قصيدة وعد بلفور	**١٠٦**
– الرّوي وأثره في بنية الخطاب.	**١٠٧**
الفصل الثّالث: بعض الصّفات فوق التركيبيّة وأثرها في بنية الخطاب	**١١٦**
– النبر	**١١٨**
– التنغيم	**١٢٩**
– المَفصِل	**١٣٣**
نتائج الدراسة	**١٣٧**
ثبت المصادر والمراجع	**١٣٩**
ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية	**١٤٦**

ثانيًا فهرس الجداول

عنوان الجدول	الصفحة
جدول رقم (١) المقاطع الصوتية المشكلة لقصيدة (المسجد الأقصى: ٣٣ بيتًا)	٨٦
جدول رقم (٢) المقاطع الصوتية المشكلة لمجموعة من أبيات قصيدة وعد بلفور	٩٣
جدول رقم (٣) الحروف الهجائية التي جاءت رويّا في ديوان مقدسيات	١٠٨

ثالثًا: فهرس الأشكال

الشكل	الصفحة
شكل رقم ١ نسبة تكرار المقاطع الصوتية في قصيدة المسجد الأقصى	٨٧
شكل رقم ٢ نسبة تكرار المقاطع الصوتية لبعض أبيات قصيدة وعد بلفور	٩٤

إهداء

إلى روح والدي رحمه الله، وعيني أمّي الراقدة على سرير الشّفاء.

إلى زوجتي الغالية الوفيّة أمّ فاطمة وشمسي نهاري وقمري ليلي ابنتيَّ فاطمة الزّهراء ونجاة.

إلى روح أخي الغالي نائل.

إلى مهجةِ قلبي ونور فؤادي أخوَيّ: الأكبر نادر، والأصغر محمّد.

إلى اللّذين لو عَرّفتُ عظيمَ تنكيرِهما لظلمتهما؛ خالي نبيل، وأختي أسيل.

إهداءً يلفه الحبُّ، ويظلّله الوفاء.

الشّكر والتّقدير

أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان لأستاذي الفاضل الدّكتور **هاني البطّاط**، لما قدّمه لي من نصح وإرشاد، حتى خرجت هذه الدراسة بالوجه الّذي هو عليه، سائلًا الله العلي القدير أن يبارك له في عمره، وينفع به، ويجزيه عنّي خير الجزاء.

والشّكر موصول للدّكتور **سعيد شواهنة** (الممتحن الخارجيّ)، والدّكتور **إسحق الجعبري** (الممتحن الدّاخليّ) على ما قدّماه لي من نصحٍ وإرشاد أغنى الرّسالة وأثراها.

ولا أنسى من شكري **أ. د. محمود أحمد أبو كتّة الدراويش** الذي فتح لي مكتبته الغنيّة؛ لأنهل من مراجعها القيّمة، التي أثرت البحث وخاصة في التأصيل له.

كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأخ الدكتور **خليل عبد القادر عيسى** أستاذ اللغة العربية في جامعة بيت لحم؛ لما قدّمه لي من دعم ونصح وإرشاد خلال إعداد هذه الدراسة.

والشّكر جزيلُه لهذا الصّرح العلميّ الشّامخ؛ جامعة الخليل بكلّ مَن فيها مِن إدارة وأكاديميين، على ما وفّروه لنا من جوّ تعليميّ.

الملخص

تناولت هذه الدراسة قضية الأنساق الصّوتية في بنية الخطاب في مقدسيات سعيد يعقوب، فوقفت على الفونيم وصفاته، وبينت أثرها في خطابه الشعري، كما تناول الصفات فوق التركيبية وهي النسيج المقطعي ودلالته، والرّويّ وأثرهما الصوتي في بنية الخطاب، وبعض الصفات فوق التركيبية الأخرى وهي النبر، والتنغيم، والمفصل، وما لها من أثر في فهم النص، وإيصاله إلى المتلقي.

وقد خرجت الدراسة بنتيجة كبيرة مفادها، أنّ الأنساق الصوتية تؤثّر تأثيرًا بارزًا في توجيه الخطاب الشعري بعامة، وعند سعيد يعقوب بخاصة، وتؤدي دورَ المحرّك الأساسي في قرينتي الإيصال والتوصيل، من خلال بنية المكان (القدس) الذي شكّل محور ديوان (مقدسيات)، ودارت في فَلَكِه خيالات الشاعر، في حين ظلّت الدّراسات الصوتية في الشعر العربي حتى تاريخ هذه الرسالة تعاني من النقص في الإمكانيات وتحديد المفاهيم والمصطلحات.

مقدمة

الحمد لله "ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ"[١]، والصّلاة والسّلام على رسوله الكريم، المبعوث رحمة للعالمين، أفصح من نطق بالضّاد، محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد،

فإنّ الأصوات اللّغوية هي الجانب العملي في أيّة لغة كانت، وهي الوسيلة الأساسية، واللّبنة الأولى في بناء أيّ صرح لغويّ، ولهذا كان "الدّرس اللّغويّ بعامّة، والدّرس الصّوتي بخاصة، من أقدم الدّراسات الّتي شغلت الإنسان، واحتلّت منه موضع العناية والاهتمام" [٢].

وقد اختلف العلماء قديمًا وحديثًا في دلالة (الفونيم)، باعتباره أصغر وحدة صوتيّة مفردة، ففريق ليس بالقليل أنكر العلاقة بين الدّال المفرد، ومدلوله، في حين وقف غيرهم موقف الضّدّ، وأخذ يسوق الأدلة والبراهين ويجمعها من اللّغات حتى يثبت العلاقة الطّبيعة بين الصّوت المفرد ومدلوله [٣].

ولقد كانت القدس ولا تزال محطّ أنظار الشّعراء والأدباء، وملهمتهم الأولى لبناء نصوص تخرج عن المألوف في جمالها وإبداعها، ولا يزال الخطاب الشّعريّ بأنواعه، وخاصة الوطني يعاني من القصور في إيصال الرّسالة المرجوّة إلى الشّعوب لاستنهاضهم في تحريرها، وغسلها من براثن المحتل.

وعليه، فقد جاءت هذه الدّراسة الموسومة بـ**(الأنساق الصّوتية وأثرها في بنية الخطاب في "مقدسيّات" سعيد يعقوب)** مُسلّطةً الضّوء على أهميّة النّسق الصّوتي في توجيه الخطاب، وتفعيل

---

[١] **العلق**، ٤-٥.
[٢] النّوري، محمد جواد، **علم الأصوات العربية، الأردن، منشورات جامعة القدس المفتوحة ٢٠٠٧**، أ.
[٣] ينظر: الملّاح، ياسر، **علم المعنى في العربية: بحث في النّظرية والمنهج**، ط١، عمّان، دار الفرقان للنّشر والتوزيع، ١٩٩٣، ١١.

قرينتَي الاتّصال والتواصل بين الشّاعر والمخاطَب، من خلال دراسة هذه الأنساق وتحليلها وبيان أثرها الدّلالي، فقد "ارتبطت الصّورة الصّوتية في الشّعر العربي بما يمتلكه النّصّ من انسجام صوتي، للحروف، فيتحوّل عندها هذا الانسجام، إلى عنصر تصويري يعبّر من خلاله الشّاعر عن أفكاره بأسلوب خفيّ يلمحه المتلقي بأُذُنٍ إيقاعيّة واعية... فيصبح عندها الانسجام الصّوتي نقطة البدء في عملية التوصيل والتلقي، وتكون المحاكاة الصّوتية عنصر الرّبط بين الأصوات والدّلالات"[١].

وعليه فإنّ أهميّة هذه الدّراسة تنبع في مقامها الأوّل من القضية الّتي تتناولها، وهي قضية القدس، ثُمّ اختيار الشّاعر سعيد يعقوب وهو شاعر فلسطيني؛ ملتزم بقضايا أمّته، وبقضية وطنه فلسطين، فرغم أنّ هذا الشّاعر يعيش منذ نعومة أظفاره في الأردن إلا أنّ حبّ فلسطين لم يغادر فؤاده، وقد تجلى ذلك واضحًا من شعره في دواوينه الّتي تنوف على العشرين، وفي مسرحياته الشّعرية.

كما انماز يعقوب برصانة لغته، وقوّة أسلوبه، فجاء على نسق يحاكي لغة الشّعراء الأوائل، فهو كما وصفه ناصر شبانة "يبرع في بناء القصيدة التقليدية، وإعلاء مدماكها، عبر عشرات الأعمال والمجاميع الشّعرية"[٢]، ويتضح ذلك من خلال ما جاء في معارضاته للمتنبي وأبي تمّام، حين قال[٣]: **(البسيط)**

المجدُ للسّيف لا للحبر والورقِ فَلَا تَثِقْ بِهِما، أَمّا بِهِ فَثِقِ

---

[١] البدراني، علاء، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، ط١، عمّان، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥، ٢٣٠.
[٢] البنّا، آية، **البناء الفني في شعر سعيد يعقوب**، ط١، عمّان، المكتبة الوطنية، ٢٠٢٠، ٧.
[٣] **مقدسيات**، ٨٠.

وممّا يدعو إلى الاهتمام أنّ خطاب هذا الشّاعر يرتكز إلى مقومات تاريخية، وفكرية، وثقافةٍ عالية، فقد استغل قدراته اللّغوية المتنوعة في خطاب القارئ، وهذا ما يدعم الدّراسة ويقوّيها، فالقدس من خلال نصوصه تمثّل المكان النّفسي له، لا المكان المقيس[١].

وهو لا يكتفي بالنّظم في أغراض الشّعر المعهودة، بل يسعى بذكاء إلى فتح أبواب جديدة في الشّعر، ومن ذلك ريادته لكتابة قصيدة كاملة في القرآن الكريم، يقول فيها[٢]: **(الوافر)**

كلامٌ فوقَ مرتبةِ الكلامِ ونورٌ هزّ أركانَ الظّلامِ

وآياتٌ من الرّحمن فيها شفاءٌ للصّدورِ من السّقامِ

ومعجزةٌ على الأيام تبقى وميدانُ التحدي للأنامِ

وقد اعتمدت الدّراسة المنهج الوصفي الإحصائي، من خلال وصف الأنساق الصّوتية، وبيان أثرها في الخطاب الشّعريّ في ديوان مقدسيّات سعيد يعقوب، ثم تحليلها بالاستقراء والاستنتاج.

وقد جاءت الدّراسة في شكلها النّهائي في تمهيد، ومقدّمة وثلاثة فصول، وُسِمَ الأوّل منها بـ**(الفونيم؛ صفاته الدّلالية وأثره في بنية الخطاب)** وفيه وقف الباحث على الصّوامت والصّوائت وصفاتها وأثرها في بينة الخطاب ، في حين وسم الفصل الثّاني بـ**(النسيج المقطعيّ، والرّويّ، وأثرهما في بنية الخطاب)** وتناول فيه الباحث النّسيج المقطعي ودلالته، والرّويّ وأثره الصّوتي في بنية الخطاب، في حين جاء الفصل الثّالث الموسوم بـ**(بعض الصّفات فوق التركيبيّة وأثرها في**

---

[١] ينظر: إسماعيل، عز الدّين، **التفسير النّفسي للأدب**، ط٤، القاهرة، مكتبة غريب، د.ت ، ٥٩.
[٢] سعيد، يعقوب، **أنسام السحر**، ط١، عمّان، دار الإسراء للنشر والتوزيع، ٢٠١٧، ٨.

بنية الخطاب) وقد تناول فيه الباحث النّبر والتنغيم والمَفصِل، وأثر كل منها في بنية الخطاب في ديوان (مقدسيّات).

وقد نَهلت الدّراسةُ من مصادر ومراجع تباينت واختلفت في تاريخ تأليفها ومحتواها، فكان الاعتماد الرئيس في البحث بعد ديوان مقدسيات، على المصادر الحديثة؛ نحو: الأصوات اللّغوية لإبراهيم أنيس، وعلم الأصوات لكمال بشر، والمدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي لرمضان عبد التواب، والأصوات اللّغوية لمحمد الخولي، وأسس علم اللّغة لماريو باي، وهي مراجع اعتنت بالتأصيل للدّرس الصّوتي، أمّا في مجال الدّلالة الصّوتية، فقد نهلت الدّراسة من عدّة مصادر في هذا المجال، أهمّها: تهذيب المقدمة اللّغوية للعلايلي، لأسعد أحمد علي، وخصائص الحروف العربية ومعانيها، لحسن عبّاس، وغيرها من المراجع القديمة؛ نحو: الكتاب لسيبويه، والخصائص، وسر صناعة الإعراب لابن جنّي.

ولم أجدْ دراسةً تتشابه مع دراستي هذه في شعر سعيد يعقوب، غير أنّ عدّة دراسات قام بها باحثون في شعره؛ نحو: البناء الفنيّ في شعر سعيد يعقوب، وهي أطروحة ماجستير للباحثة آية البنّا، وسعيد يعقوب شاعرًا وإنسانًا، لفوزي الخطبا، وظواهر أسلوبية في شعر سعيد يعقوب: ديوان عبير الشهداء أنموذجًا للباحثين أحمد غالب الخرشة، وعمر أحمد الربيحات، وغيرها من الدّراسات.

والله ولي التوفيق

الباحث

نظمي عزمي أبو هليّل

تمهيد (سعيد يعقوب حياته وشاعريته)

مولده ونسبه

أخذ الباحث من لسان الشّاعر سعيد أحمد خالدّ يعقوب العيسى أنّ أصول عائلته تعود إلى قرية الفلوجة الفلسطينيّة، ولكنّ مولده كان في مدينة مادبا الأردنيّة، يوم الخامس والعشرين من شهر تشرين الثّاني من عام سبعة وستين وتسعمئة وألف، فعاش طفولةً هانئة قضاها في أراضي مادبا الواسعة، مرتقيًا جبالها، معتمقًا في وديانها وفجاجها[١].

ومن حيث نسبه، فإنّه "ينتسب إلى عشيرة العيسى أو آل عيسى الّتي قدمت من الفلوجة العراقية في عهد صلاح الدّين، حيث كان صلاح الدّين ينقل القبائل العربية من داخل البلاد العربية إلى سواحل فلسطين لمواجهة الصّليبيين"[٢].

شاعريته

إنماز سعيد يعقوب بشاعرية قويّة جيّاشة، فهو كما يقول عبد الحليم الهروط أستاذ الأدب والنّقد في جامعة العلوم والدّراسات الإسلامية أثناء تقديمه لأحد دواوينه: "سعيد يعقوب علم من أعلام الشّعر العربي، وطائر مغرّد على أيكه، ينسل إليه من كل حدب وصوب، فكأنمّا زمام الشّعر وخطامه بيده، فهو جزء من تكوينه المعرفي، ونسق راسخٌ من أنساقه الثقافية، فهو جيد القريحة، غزير الإنتاج، متنوّع الموضوعات، من النّفر القابضين على جمر القصيدة العمودية، المحافظين على بنائها وتقاليدها الفنية"[٣].

---

[١] ينظر: الخطبا، **فوزي، سعيد يعقوب شاعرًا وإنسانًا**، ط١، عمّان، المكتبة الوطنيّة، ٢٠١٩، ٧-٨.
[٢] **نفسه**، ٨.
[٣] يعقوب، سعيد، **أنسام السحر**، ٧.

وعليه "يعد الشّاعر سعيد يعقوب من أغزر الشّعراء العرب إنتاجًا للشعر وإصدارًا لدواوينه قولًا له، وربما تفوق في عدد الأبيات الّتي قالها على صاحب أطول ديوان شعر عرفه العرب وهو ابن الرومي وكذلك الحال بالنّسبة لشاعر القطرين خليل مطران وقد يكون سبب ذلك ومرده إلى عمق الموهبة الشعرية في نفس الشّاعر وإلى ثقافته الواسعة ومعرفته الموسوعية وإلى اتقاد قريحته وذكائه الحاد وانفتاح حواسه على الحياة ورهافة إحساسه وعمق شعوره ومتابعته للمستجدات الحياتية على جميع الصّعد والمستويات السياسية والاجتماعية والثقافية"[1].

نتاجه الأدبي

على الرغم من اشتهار سعيد يعقوب بالشّعر العمودي وموضوعاته، إلا أنه خاض أيضًا بحر المسرحيات الشّعرية، وهو في ذلك يسير على خطى الكبار مثل شوقي وعزيز أباظة، وغيرهم من الشّعراء المحافظين، فكتب فيما ينوف على العشرين ديوانًا، منها:

- العلائيات، صدر عام ١٩٨٥.

٢- الدّرّ الثمين، صدر عام ٢٠٠٧.

٣- في هيكل الأشواق، صدر عام ٢٠٠٨، بدعم من وزارة الثقافة.

٤ -عبير الشهداء، صدر عام ٢٠٠٩، بدعم من أمانة عمّان.

٥- رنيم الرُّوح، صدر عام ٢٠١٠ ، بدعم من وزارة الثقافة.

٦- قسمات عربيَّة، صدر عن دار الينابيع، عام ٢٠١١.

٧- ندى الياسمين ٢٠١١ ضمن إصدارات معان مدينة الثقافة الأردنية.

٨. رعود وورود ٢٠١٢ ضمن إصدارات مادبا مدينة الثقافة الأردنية.

٩- أنداء وأنواء، ٢٠١٣ ضمن إصدارات عجلون مدينة الثقافة الأردنية.

---

[1] الخطبا، فوزي، **سعيد يعقوب شاعرًا وإنسانًا**. ٩.

١٠- أعذاق، ٢٠١٣بدعم اتحاد الكتاب والأدباء الأردنيين.

١١- أعلاق، ٢٠١٤ بدعم أمانة عمان الكبرى.

١٢- غزة تنتصر، ٢٠١٤ من إصدارات الدّائرة الثقافية لمسرح عمون.

١٣- ضجيج السكون،٢٠١٤ بدعم رابطة شعراء العرب، ضمن إصدارات دار رابطة شعراء العرب، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.

١٤- رفيف الوجدان، ٢٠١٥ بدعم اتحاد الكتاب والأدباء الأردنيين عام.

١٥- نسمات أردنية، ٢٠١٥ دار أمواج للنشر والتوزيع الأردن.

١٦- مقدسيات، ٢٠١٥، دار أمواج للنشر والتوزيع، الأردن.

١٧- بيت القصيد، ٢٠١٦، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن.

١٨. نبض الروح ٢٠١٦، من إصدارات العقبة مدينة الثقافة الأردنية، وزارة الثقافة الأردنية.

١٩- أنسام السَّحَرِ ٢٠١٧، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن

٢٠. دمعة وفاء، ٢٠١٨.

٢١ . ديوان حلم عابر ، ٢٠١٨، بدعم وزارة الثقافة الأردنية عام.

٢٢. مسرحية ورد وديك الجن: مسرحية شعرية، ٢٠١٨ المكتبة الوطنية.

٢٣. مسرحية ميشع ملك مؤاب (المنقذ): مسرحية شعرية، ٢٠١٩، المكتبة الوطنية.

٢٤. خارج السِّرب، هبة للنشر والتوزيع، الأردن ٢٠٢٠ بدعم بلدية مادبا الكبرى، الدائرة الثقافية

٢٥. رباعيات سعيد يعقوب، بدعم وزارة الثقافة الأردنية ٢٠٢٠.

٢٦. جَنَى العُمُرِ، ٢٠٢١.

٢٧. هواجس على حافة اليقين، بدعم وزارة الثقافة الأردنية، ضمن إصدارات إربد مدينة الثقافة العربية ٢٠٢٢.

٢٨. سحر الكلام، ٢٠٢٢، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمَّان.

ديوان مقدسيات

يعدُّ ديوان مقدسيّات لسعيد يعقوب من الدّواوين الحديثة في ميسرته الشعريّة، فقد نشره في مرحلة الصّراع المحتدمة بين الاحتلال الصّهيوني والشّعب الفلسطينيّ في الوقت الرّاهن، وتحديدًا عام ٢٠١٥، وقد جاء في حُلّةٍ جديدة، وإيقاع جديد؛ فالشّاعر رغم ارتكازه على القصيدة العموديّة فيه، واللّغة القويّة، إلّا أنّه يَعمد إلى نقل الصّورة الشّعريّة، بعفويةٍ أقرب لخطاب شعبيّ، يحاول من خلاله حثّ الهمم، وتحريكها؛ لتحرير القدس ومسجدها الأقصى، وفيه مشاعرُ جيّاشة؛ منها مشاعر الفخر والاعتزاز بأبطال فلسطين وأعمالهم البطولية في مواجهة المحتل، وإبراز قيمة عملهم وتوثيقه.

وديوان مقدسيّات يدلّ عليه عنوانه؛ فهو مجموعة من القصائد التي قالها سعيد يعقوب في القدس والمسجد الأقصى، ووذمّ تخاذل الحكام العرب والأمّة العربية عن نصرة القدس، وقصائد في المناضلين الفلسطينيين على اختلاف توجهاتهم وأحزابهم، وغيرها من الموضوعات المتعلقة بالقضية الفلسطينية وتاريخها في مواجهة المحتلّ. وهذا ما دفع الباحث لاختياره للدراسة، لما فيه من مادّة غنيّة؛ فيها خطابيّة للشّعوب والأمم، وصدق المشاعر، إضافة إلى تنوع القوافي والأوزان الشعرية التي كتب عليها سعيد قصائده، ذلك في التّعرّف إلى أشكالٍ متنوعة من الأنساق الصّوتيّة.

ويبدو واضحًا في هذا الدّيوان دقةُ اختيار سعيد يعقوب لأصوات قصائده، وعنايته بانتقائها وتجويدها مع ما يوافق المعنى المعتملِ في نفسه، وهذا مما أخذه الباحث من لسان الشاعر نفسه.

الفصل الأوّل: الفونيم؛ صفاتُه الدّلاليّة وأثره في بنية الخطاب

أولًا- الصّوامت؛ صفاتها وأثرها في بنية الخطاب

- **الصّفات الّتي لها ضد**

- الجهر والهمس
- الشِّدة والرّخاوة (الانفجار والاحتكاك)
- الإطباق والانفتاح
- الاستعلاء والاستفال
- التّفخيم والترقيق
- الذلاقة والإصمات

- **الصّفات الّتي ليس لها ضد**

- التكرير
- القلقلة
- الغنة
- الانحراف
- الصّفير
- اللين
- التفشي

ثانيًا: الصّوائت وصفاتها

الفونيم أصغر وحدة صوتيّة، ومنه تتآلف الألفاظ فالأنساق الصّوتية، إذ لا بدّ من الوقوف على فونيمات العربية وبيان صفاتها ودورها في بناء النّسق الصّوتي، وأثرها في بنية الخطاب الشّعريّ في مقدسيّات سعيد يعقوب، وهذه الصّفات نوعان: صفات لها ضد، وصفات لا ضدّ لها.

أولًا- الصّوامت وصفاتها

- **الصّفاتُ الّتي لها ضد**

- **الجهر والهمس**

إنّ معيارَ الاختلاف الرئيس بين الجهر والهمس قائمٌ على حركة الوترين الصّوتيين واهتزازهما؛ فالصّوت المجهور هو الصّوت الّذي يهتز الوتران الصّوتيان عند النّطق به، ويُحدِثُ رنينًا معينًا خاصًا[١]، أمّا المهموس فهو الصّوت الّذي لا يهتزّ عند نطقه الوتران الصّوتيّان، إنّما تحدث ذبذبة في الهواء الخارجيّ تحملها الموجاتُ إلى أذن السّامع[٢].

والأصوات الصّامتة المجهورة في العربية هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، إضافة إلى (و، ي) اللينتين[٣].

"في حين أنّ الأصوات المهموسة هي: ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه"[٤]، أمّا الهمزة فهي كما ترى طائفة من اللّغويين ليست بالمجهور ولا بالمهموس[٥] ؛ لأنّ الّذي

---

[١] تجدر الإشارة هنا إلى الفرق بين المعنى المعجمي للجهر والهمس والمعنى الاصطلاحي لهما، وفي ذلك يقول كمال بشر: "وينبغي أن يدرك القارئ أن المصطلحين "جهر وهمس" لا يعنيان بحال ما يفهم من دلالتهما المعجمية، وهي أن "الجهر" يعني "رفع الصّوت أو "إعلان القول" كما في قوله تعالى: "وإن تجهر بالقول فإنّه يعلمُ السّرَّ وأخفى" وأن "الهمس" في الكلام هو خفاؤه، فلا يكاد يسمع، كما في قوله تعالى: "وخشعت الأصواتُ للرحمن فلا تسمع إلا همسًا" وإنما المعنى بهما في دراسة الأصوات أو في الاصطلاح الصّوتي الدّقيق هو "مجرد ذبذبة الأوتار في حالة الجهر، أو انفراجها بحيث يسمح بمرور الهواء دون اعتراض في حالة الهمس". **علمُ الأصوات**، القاهرة، دار غريب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م ، ١٧٥، ١٧٦.

[٢] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٥م، ١٩-٢١.

[٣] ينظر: بشر، كمال، **علم اللغة العام**، ط٧، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠م، ٨٨، وأنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٢١.

[٤] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٢١.

[٥] ينظر: بشر، كمال، **علم اللغة العام**، ٨٨.

يحدث حين النّطق بالهمزة هو غلق للوترين الصّوتيين، فلا حديث هنا عن اهتزاز أو عدم اهتزاز في نطق الهمزة.

ومن المعلوم أنّ شيوع الأصوات المجهورة في الكلام أكثر من المهموسة؛ لأنّ ذلك يكسب اللّغة موسيقى ورنينًا خاصين، ويجعلنا نميّز الكلام من الصّمت[١].

ولأنّ الشّعر كلامٌ منظوم وموزون، وله نسقه الخاص، فلا بدّ من دراسة اتّساق الأصوات المهموسة والمجهورة في أنساقها الشّعريّة، ومحاولة تحديد الأثر الّذي يتركه هذا الاتّساق في الخطاب الشّعريّ في مقدسيّات سعيد يعقوب.

وبالنّظر في مقدسيّة سعيد يعقوب الموسومة بـ(الشّهداء والشّعراء)، الّتي يقول فيها[٢]: **(الكامل)**

المجدُ للشّهداءِ والشّعراءِ لمّا لهم نثروا أريجَ ثناءِ

فأولاء قد بنت الفخارَ دماؤُهُم وأولاء أحرفُهُم نزيفُ دماءِ

فكلاهما صَدَقَ الوعودَ وما سخا إلا لفيضِ مروءةٍ ووفاءِ

لكن هناك فارقٌ ما بَينهم فأولاء هم تاجٌ برأسِ أولاءِ

هذه المقطوعة هي النّصّ الأوّل في ديوان مقدسيّات لسعيد يعقوب، ومن بداية الدّيوان تظهر قدرة سعيد يعقوب على اختيار أنساقه الصّوتية المناسبة لخطابه الشّعري؛ فهذا المقطع يربطُ الشّاعر فيه بين الشّعراء والشّهداء، ويبين مكانة كلّ منهما، فإذا حُلِّلَ هذا النّصّ وفق الأصوات المهموسة والمجهورة؛ سيجد القارئ أنّ الأصوات المجهورة هي الأكثر شيوعًا في الكلام، إلّا أنّ

---

[١] ينظر، أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٢١.
[٢] يعقوب، سعيد، **مقدسيّات**، الأردن، دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٥، ١٥.

انتشار الأصوات المهموسة تتخلّل الأصوات المجهورة وتغنيها بالجرس الموسيقيّ اللازم لإيصال الدّلالة المرجوّة من الخطاب.

فالأثر الصّوتي لكلمة (المجد) في مطلع القصيدة، ومكونات هذه الكلمة من الحروف المجهورة يكسب النّصّ قوةً متوقَّعَةً في الكلمات الّتي تليها ينتظرها المخاطب وتنبّهه إلى ما سيأتي، كما تغني النّسقَ بجرس قويّ ذي اهتزاز ينبعث من بواطن النّفس ويثورُ عبر الشفاه.

كما تظهر الياء في (فيض، بَينهم) وهنا لها دلالتها الّتي تدل على "الانبعاث المؤثر في البواطن"[١] وكذا الشّهداء والشّعراء؛ فالشهيد صدق وعده، وضحّى بدمه؛ لأنّه يفيض مروءةً ووفاءً، وهما ينبعثان عنده من الدّاخل إلى الخارج، والشّاعر بكلماته تنبعث من حواشيه، كما في قوله[٢]:

(الكامل)

فكلاهما صَدَقَ الوعودَ وما سخا إلا لفيضِ مروءةٍ ووفاءِ

لكن هناك فارقٌ ما بَينهم فأولاء هم تاجٌ برأسِ أولاءِ

فمن الطبيعي أن تبني دماء الشّهداء الفخار والعزّ، وهي موئل لهما، ولكنّ الانزياح في الشّطر الثّاني من البيت ما جاء به الشّاعر إلا ليعلي مكانة الشّعراء كي تصل مكانة الشّهداء، من خلال دورهم في رفع لواء الكلمة، والجهاد بها، فاختار كلمة (فَيض) دون غيرها لتتّفق مع النّسق الصّوتي والدّلالي، ويحثّ بها زملاءه الشّعراء أن يقفوا موقف كلمة الحق والشّجاعة تجاه قضية القدس العادلة، وأن يتّبعوه في هذا السّبيل، سبيل المجد، الّذي يرسمه لهم من خلال التصاقهم بقضايا الحرية والعدالة، فما وظيفة الشّاعر غير هذه الوظيفة النّبيلة؟

---

[١] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ط٣، دمشق، دار السؤال للطباعة والنّشر والتوزيع، ٦٤.
[٢] يعقوب، سعيد، **مقدسيات**، ١٥.

فالأصوات المجهورة (ن، ز، ي) وما يفيده كلّ منها أكسب النّسق قوة من الدّاخل إلى الخارج، فالنّون يدل على "البطون في الشّيء..، والزاي يدلّ على التقلّع القوي، والياء على الانبعاث المؤثر في البواطن، ثم يأتي حرف (ف) المهموس في نهاية الكلمة الّذي يدل على لازم المعنى"[1] فيهمس بالمعنى السابق كلّه إلى عمق المخاطب. وهنا نلمح أن هذا النّوع من الأصوات في هذا النّسق ينتمي إلى ما سمّاه (تربتسكوي) مبدأ "الصّوتيّة النّدائيّة، وهو يدرس المتغيرات الصّوتيّة الّتي تهدف إلى إحداث أثر على السامع"[2].

فالشّين في (الشّعراء، الشّهداء)، والهاء في (الشّهداء، لهم، دماؤهم، أحرفهم، كلاهما، هناك، بينهم، هم)، والثّاء في (نثروا، ثناء)، والفاء في (فأولاء، الفخار، نزيف، أحرفهم، فكلاهما، لفيض، وفاء، فارق) والكاف في (كلاهما، هناك) والخاء في (فخار، سخا)، والسّين في (سخا، رأس)، والصّاد في (صدق)، والقاف في (فارق، صدق)؛ فهذا المشهد الّذي يرسمه لنا سعيد يعقوب، ويوضح فيه الفرق بين الشّهداء والشّعراء، ومكانة كلّ منهما، ويربط فيه مكانة الشّهيد وعمله البطولي المقدّس، بواجب الشّعراء الذين يلونون حروف قصائدهم بدماء هؤلاء الشّهداء.

وقد جاءت حروف الهمس السّابقة لتساند هذه المعاني والدّلالات وتوجّه الخطاب الشّعريّ توجيهًا ذا بعد إرشادي توعوي، لما لهذه الأصوات من صوت خفيض عميق تتشربه النّفس الإنسانيّة بهدوء وسكينة، كما ينساب الماء في جذور الأشجار.

فالشّين وما يفيده من تفشٍّ للصّوت الّذي يملأُ الفم في كلمتي (الشّهداء والشّعراء)، يوحي بمدى تفشي المجد وعظمه لهذين الصّنفين من النّاس، والسين والخاء في كلمة (سخا)، لتدل على عِظَمِ التّضحية، والفاء مثلًا في كلمة (فيض) وما يرافقه من جريان النّفس وانتشاره عند نطقه مرافقًا

---

[1] ينظر، علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٣-٦٤.
[2] الحساني، عادل، **الأسلوبية الصّوتية في شعر أدونيس**، ط١، عمّان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٢، ٣٣.

لصوت الفتحة، يظهر لنا مدى التصويت القوي النّاشئ عنها، والّذي يعكس حجم المروءة والوفاء الّتي يقدمها كلٌّ منها؛ فهذه المروءة وهذا الوفاء ما هما إلا صفتان قد ملأتا قلب كلٍّ من الشّهيد والشّاعر وفاضت بهما روحهما.

والنّاظر في ضرورة الهمس هنا، في هذا السّياق الشّعريّ يعلم أن الشّاعر يؤدي هنا دور الواعظ النّاصح من منطلق ديني عقدي، ولغة الوعظ والنّصح في الخطاب الدّيني لا بدّ أن تحمل في طيّاتها نوعًا من الأنساق الهادئة الّتي توصل الفكرة وتقنع بها المتلقي.

نلاحظ أنّ شيوع الأصوات المجهورة بما نسبته تقريبًا ٨١,٤٢% مقابل ١٨,٥٧٩% تقريبًا للمهموسة، يخدم الرّسالة الموجَّهة والمرجوّة من النّصّ؛ فالتذبذب في الوترين الصّوتيين النّاتج عن نطق الأصوات المجهورة يخلق قوةً وسرعةً في الموجات الصّوتيّة الّتي ستصل أذن السّامع المتلقي، وفي المقابل، وجود الأصوات المهموسة يقللُّ من الحدّة المتتابعة ويمنح راحةً واستقرارًا في النّصّ .

وفي موقع آخر، يقف الشّاعر على ما حلّ بالعرب في الخامس من حزيران، فيكتبُ مقطوعةً عنوانها (على هامش الخامس من حزيران كتب الحزين)، يقول فيها[1]: **(البسيط)**

ويا حزيرانُ كم جدّدتَ في كبدي جرحًا وأوقدتَ نارَ الحزنِ والكَمدِ

هذا الصّباحُ حزينُ الخطوِ في وطني دامي العيونِ ثقيلُ الظّلِ في بلدي

القدسُ تبكي على ما ضاع من شرفٍ لأمةٍ جازت المليار في العددِ

هذا الصّباحُ كقلبي لا يظلّلُه غيرُ الأسى فمتى يأتي صباحُ غدي؟

[1] يعقوب، سعيد، **مقدسيات**، ٥٤.

يلاحظ في هذا النّصّ أنّ الأصوات المجهورة تفوق نسبتها نسبة الأصوات المهموسة، وقد كان أكثر الأصوات المجهورة انتشارًا هما صوتا الياء واللام؛ إذ تكرر الياء ٢٠ مرّة، والياء من معانيها "أنّها للانفعال المؤثر في البواطن"[١]، كما أنّ صوتها يبدو "كأنّه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد"[٢]، وانتشارها بهذا الكمّ في الأبيات السابقة يتوافق مع هذه المعاني؛ إذ إنّ الشّاعر هنا يعكس حالة انكسار وحزن بسبب هزيمة حزيران، فالياء في (الملْيار، العيون، غَير، يَأتي، ...) تعكس خروج هذه المشاعر بمشقة من جوف الشاعر، فألم الشّاعر تظهره الياء في (المليار) من المسلمين الذين لا يقدرون على تحرير القدس، و(العيون) الّتي صارت داميّة من شدّة البكاء والحزن، وصبحه الّذي لا يظلله (غير) الأسى، وتمنيه أن (يَأتي) النّصر والصّباح المشرق.

وقد تكرر اللام ١٩ مرّة، "فاللام صوت يحدث بسبب تحفّز أعضاء النّطق في إنتاجه، إذ يتصل طرف اللّسان باللّثة خلف الأسنان العليا، عند النّطق به، فتنشأ عقبة في وسط الفم، تمنع الهواء من المرور، إلا من خلال منفذ يسمح للهواء بالانسياب من أحد جانبي الفم أو كليهما"[٣]، وهذه الطريقة لإخراج صوت اللام تجعله يظهر قويًا واضحًا، وهذا يتفق مع المعنى العام للنّصّ، وهو إظهار مدى الألم الّذي أصاب الشّاعر بهذه الهزيمة المهينة، فكل صباح له لم يعد علامة للفرح بل لتجدد الألم والتصاقه به حتى بات يظلله، فاللام في قول الشاعر: (ثقيل، الظلّ، يظللّه،...) تدل على معنى الالتصاق؛ إذ يتشكل هذا الصّوت على مرحلتين اثنتين: الأولى التصاق اللّسان بأول سقف الحنك قريبًا من اللثة العليا حبسًا للنفس، والثانية بانفكاك اللّسان عن سقف الحنك، وانفلات النّفس خارج الفم[٤]، كأنّ التصاق اللّسان في سقف الحلق عند النّطق باللام خاصة

---

[١] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٤.
[٢] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٩٩.
[٣] النّوري، محمد جواد، وحمد، علي خليل: **فصول في علم الأصوات**. ص٢٤١. والنّوري، محمد جواد، **علم الأصوات العربية**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ١٦٤.
[٤] ينظر: عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ط ١، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨، ٨٠.

وروروده في آخر الكلمات الثّلاث يدلّ على التصاق الهموم والأحزان الّتي سببتها الهزيمة في حزيران بالشّاعر وانحباسها ثمّ انفلاتها من جوفه.

وقد تكرر صوت الدّال ١١ مرّة في الأبيات السّابقة؛ وهو صوت "مجهور شديد، يشبه شكله في السريانية صورة الدّلو. يقول عنه العلايلي: "إنه للتصلب والتغير المتوزع". التصلّب صحيح، أمّا التغير المتوزع فهو مبهم، ويتعارض مع التصلب"[١] "ولكن صوت الدّال أصمُّ أعمى مغلقٌ على نفسه كالهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدل على الصّلابة والقساوة وكأنّه من حجر الصّوان. فليس في صوت (الدّال) أيُّ إيحاء بإحساس ذوقي أو شمّي أو بصريّ أو سمعيّ أو شعوريّ، ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين... وهذا الانغلاق جعله أصلح الحروف للتعبير المباشر عن الظلام والسواد دونما كناية أو تورية"[٢].

وهذه المعاني تتفق مع المعنى العام لأبيات سعيد يعقوب السّابقة، فالشّاعر يشعر بالألم والانغلاق والكمد المتجدد في قلبه، وصباح بلده دامي العيون، وغده مبهم لا وضوح له. وقد تكرّرت أصوات (الباء والواو والميم والنّون) بعدد متساوٍ في الأبيات، وهو ٧ مرّات لكلّ منها، "أما الباء فهو صوت شديد مجهور مرقق، ينطق بضم الشفتين، ورفع الطبق، ليغلق ما بين الحلق والتجويف الأنفي، مع ذبذبة الوترين الصّوتيّة"[٣]، ومن المعاني الّتي يدلّ عليها صوت الباء "بلوغ المعنى في الشيء بلوغًا تامًا، ويدل على القوام الصّلب بالتفعّل"[٤]، ويقول عنها ابن جنّي: "الباء لغلظتها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض"[٥]، أمّا زكي الأرسوزي فيقول عنه: "وأمّا حرف الباء فإنّه بالنّظر لسهولة حصوله، يدخل في منظومات صوتيّة أي (كلمات) ذات معانٍ مختلفة، ومع هذا فإنّه يتغلّب

---

[١] ينظر: علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٣. عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٦٧.
[٢] ينظر: عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٦٧-٦٩.
[٣] عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ط٢ القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥، ٤٢.
[٤] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٣.
[٥] **الخصائص**، بيروت، دار الهدى للطباعة والنّشر، د. ت، ج/٢، ١٦٣.

عليه معنى الظهور والوضوح، وهو المعنى الأكثر توافقًا مع مصدر خروجه من الفمّ"[١]، في حين يرى حسن عبّاس أنّ الباء "أوحى ما يكون بمعاني البعج والحفر، والقطع والشّق، والتحطيم والتبديد، والمفاجأة والشِّدّة"[٢]، وهذه المعاني جميعها تتجلّى في الأبيات السابقة لسعيد يعقوب، ويكشف عنها صوت الباء بكلّ ما يحمله من هذه الدّلالات.

فالباء مثلًا في كلمة (كبدي) الواردة في البيت الأوّل، تعاون ما يجاورها من أصوات في إظهار الألم والشدة والمعاناة، فبالعودة إلى الجذر (كبد) في لسان العرب، نجد من معاني الكبد والمكابدة "إذا قاسيت شدّة الأمر، وفي حديث بلال: أَذَّنْتُ في ليلة باردة فلم يأْت أَحد، فقال رسول الله، صلى الله عليه وسلم :أَكَبَدَهُم البَرْدُ؟ أَي شَقَّ عليهم وضَيَّق، من الكَبَد، بالفتح، وهي الشدّة والضيق، أَو أَصاب أَكبادَهم، وذلك أَشد ما يكون من البرد، لأَن الكَبِدَ مَعْدِنُ الحرارة والدّم ولا يَخْلُص إِليها إِلا أَشدّ البرد[٣]" ، وهذا يتوافق مع قول الشّاعر "وأوقدتَ نارَ الحزن والكمدِ"، فيبدو ظاهرًا وعي سعيد يعقوب بهذا المعنى حين استخدمه مع الكبد في صدر البيت.

وأمّا الواو فقد قارن حسن عباس بين آراء العلماء فيها وأضاف عليها، فقال: هي "لينة جوفية وهي (للفعالية) كما يقول الأرسوزي، و(للانفعال المؤثر في الظواهر) كما يقول العلايلي. وهذان التعريفان قريبان من الواقع، إلا أن تعريف الأرسوزي هو الأدق، كما أن صوت الواو الحاصل من تدافع الهواء في الفم يوحي بالبعد إلى الأمام"[٤]، ومن هذه المعاني الثلاثة يمكن تحقيقها من خلال قول الشاعر: (ويا حزيران، وأوقدت نار الحزن والكمد، الخطو، وطني) فمخاطبة حزيران وأنسنته فيها إظهار للانفعال الّذي يعيشه الشاعر، كما أنّ إيقاد نار الحزن والكمد لا يمكن إخفاؤها فهي حتى وإن كمنت في النّفوس لا بد أن يظهر أثرها الانفعالي على الأجساد، لما تلحقه

---

[١] **العبقرية العربية في لسانها**، دمشق، دار اليقظ العربية للتأليف والترجمة والنّشر، ٤٩.
[٢] **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٠١.
[٣] ابن منظور، **لسان العرب**، د. ط، بيروت، دار صادر، د.ت، ج٣/ ٣٧٦.
[٤] **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٩٧.

به من أذًى سببه الحزن والكمد، وفي وصفه الصّباح بأنّه (حزين الخطو في وطني) فالصّباح في أصله مدعاة للتفاؤل والأمل لكنّه هنا حزين الخطو، والخطى تترك أثرًا وفيها ما يوحي بالبعد إلى الأمام، بعد عن الوطن، فالشّاعر وهو يعيش في غير وطنه يشعر بالبعد عنه رغم أنّه يعيش في قلبه.

ويقارن حسن عباس بين دلالات صوت الميم عنده وعند غيره، فهو "مجهور، متوسط الشدة أو الرخاوة. شكله في السريانية يشبه المطر وهو عند العلايلي (للانجماع)، وهذا واحد من معانيه. يحصل صوت هذا الحرف بانطباق الشفتين على بعضهما بعضًا في ضمة متأنية وانفتاحهما عند خروج النّفس. ولذلك فإن صوته يوحي بذات الأحاسيس اللمسية الّتي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما على بعضهما بعضًا، من اللّيونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة"[١]، "وحرف الميم للانضمام والانجماع، بما يحاكي انضمام الشفتين وانغلاقهما عند التلفظ به"[٢]. وهذه المعاني تتوافق مع ما ورد في أبيات سعيد يعقوب من انجماع الجراح والأحزان بسبب هزيمة حزيران عليه، فورود الميم في كلمة (كم) الخبرية توحي بانجماع الجراح وكثرتها، وكذلك الميم في (الكمد) توحي بالمعنى ذاته من انجماع الحزن والأسى في قلبه، وكذلك في الكلمات (دامي، لأُمّة، المليار) ففي (دامي)، تدل على الحرارة والانجماع، وكذلك صباح وطن الشّاعر وقد تراكمت عليه الأحزان، وفي (الأمّة) فالأمّة لا تكون أُمّة دون انجماع، و(المليار) كذلك يدل على جمع عدد كبير. وكلّها هنا تدل على انجماع الهموم وما يرافقها من ألم وحرارة في نفس الشاعر.

وقد تكرّر صوت الرّاء في الأبيات ٦ مرّات، والرّاء صوتٌ مجهور، قد اختلف العلماء في وصفها فمنهم من عدّها مستلّة، ومنهم من عدّها مكررة، وملخص القول أنّ الرّاء المستلة ترد في

---

[١] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٧٢.
[٢] **نفسه**، ١٠٣.

المواقع الثلاثة (أول الكلمة ووسطها وآخرها)، بينما لا ترد المكرّرة بشكل منتظم إلّا في وسط الكلمة، أمّا في آخرها فإنها بمثابة البديل الحرّ للرّاء المستلة[١]. ويقول حسن عبّاس: "من الغريب أن يُدخِل العربي هذا الحرف في معظم الأعضاء الّتي تتصل بغيرها بمفاصل غضروفية مثل: الرأس، الرقبة، المِرفق، الركبة، الرضفة، الرِّجل، الرسغ، الوِرك، الفقرة، ويلحق بها الأعضاء الّتي تتوافق معها في ظاهرة التحرك مثل: (الخصر، الرئة، الصّدر، الشَّعر، البصر، النّظر)، كما أنه يدل على تكرار الفعل وديمومته مثل: جرّ، مرّ، درّ، فرّ، قرّ، رعى، رسا، سرى، رقى، قرع...، والحقيقة أن حاجة اللغة العربية إلى حرف الراء لا تقل عن حاجة الجسد للمفاصل، فلولا صوت الراء لفقدت لغتنا الكثير من مرونتها وحيوتها وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها، ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع، فكما أن مفاصل الجسد تساعد أعضاءه على التحرك بمرونة في كل الاتجاهات، وعلى تكرار الحركة المرة بعد المرة ، فإن حرف الراء بتمفصل صوته وخفت حركته، وبرشاقة طرف اللّسان في أدائه، قد قدم للعربي الصّور الصّوتية المماثلة للصور المرئية الّتي فيها ترجيع وتكرار، وتأرجح ذات اليمين وذات الشمال، وذلك حذوًا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[٢].

فالرّاء في (حزيران، جرحًا، نار، شرف، المليار، غير) في معظم ما تحمله من دلالات هي أقرب لتكرار الأحزان والآلام الّتي يعاني منها الشاعر، وهي هنا تحرّك في كل مرة برشاقتها هذه الأحزان.

وقد تلا حرف الرّاء من حيث التكرار في القصيدة صوتا العين والزاي وهما مكرران فيها ٤ مرّات، فالعين صوت "يتشكل بتضيّق مخرجه في أول الحلْق على شكل حلقة ملساء، ومن ثم

---

[١] يوحنا، إدوارد، **الرّاء في اللغة العربيّة: دراسة صوتية**، اللّسان العربي، مجلد ١٧، عدد١، المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم- مكتب تنسيق التعريب، ١٩٧٩، ٨٠-٨١.

[٢] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٨٤.

بتجميع ذبذبات النّفس في بؤرة هذه الحلقة. وهكذا لا بدّ لصوته النّقي النّاصع أن يوحي بالفعالية والإشراق والظّهور والسّمو، على العكس ممّا يوحيه صوت الغين المخرب المحكوك"[١]. وقد قال عنه إبراهيم أنيس: "إنّه من حيث انعدام حفيفه، أقرب من الميم والنّون واللام، ومن حروف اللين: الألف والواو والياء"[٢].

وقد ورد في القصيدة السابقة في الكلمات: (العيون، على، ضاع، العدد)، وهي كلّها تدلّ على الظهور؛ فالعين أظهر ما في الجسم وأكثر ما يدلّ عليه، بل إنّ سيمياء العين وإشاراتها حظيت بما لم يحظَ به أيّ عضوٍ آخر في جسم الإنسان، وفي (على، ضاع) تدل على الفاعلية والظهور للتحسر على ضياع شرف الأمّة بعد ضياع فلسطين، رغم كثرة عدد هذه الأمّة وظهورها على غيرها وهو ما دل عليه العين في (العدد).

وأمّا الزاي فمن معانيه "التقلّع القوي"[٣] وهو صوت فيه حدّة وهو "يستمد حدّته من ذبذباته الصّوتية العالية، فهو إذا لفظ بشيء من الشّدة أوحى بالاضطراب والتحرّك والاهتزاز. أمّا إذا لُفظ مخففًا بعض الشّيء، فهو يوحي بالبعثرة والانزلاق"[٤] فالزاي في (حزيران، الحزن، حزين، جازت) كلها توحي بمعنى الاضطراب، خاصة في الألفاظ الثلاثة الأولى؛ فهي تدل على اضطراب المشاعر والانفعالات عند الشاعر، أما في الأخيرة فهي تفيد تجاوز الحدّ.

ومما يلي العين والزاي من حيث التكرار في النّصّ، حرفا الجيم، والظاء، فقد تكرر كلّ منهما ٣ مراتٍ، فالجيم صوت مجهور يدل على "العِظمِ مطلقًا"[٥] والحقيقة أن معنى الجيم يختلف باختلاف موقعه في الكلمة، وباختلاف الأصوات المجاورة له؛ ففي قول الشّاعر (جددت) يدل على

---

[١] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ، ٢١١.
[٢] **الأصوات اللغويّة**، ٨٨.
[٣] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٣
[٤] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٣٩.
[٥] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٣.

التتابع والتحديث، فحزيران يجدد الأحزان والجراح في كبد الشاعر، ويفيد في (جرحًا) الاستمرار في القطع، وفي (جازت) على عظم المتجاوَز. وأمّا الظّاء، فهو صوت يدّل على "التمكّن"[١] كما أنّه "تفخيم لحرف الذّال، يلفظ ملثوغًا مثله، فخفّ بذلك توتره الصّوتي وقلّت غلظته، وهو يوحي بالفخامة والنّضارة والأناقة والظهور، وبشيء من الشّدة والقساوة"[٢].

وقد وردت الظّاء في كلمتي (الظّل، يظلله) والظّل في طبعه فيه الرّقة، لكنّ ظلّ الشّاعر في وطنه ظلّ ثقيل قاسٍ سببه الاحتلال، وصباحُ وطنِه كقلبه لا يظلّله سوى الأسى، بذلك فإن السياق الخطابي انزاح بالمعنى من الإيجابية إلى السلبية في المشاعر الّتي يبغي الشّاعر إيصالها للمتلقي.

ومما يلي الظّاء من حيث التكرارُ في النّصّ صوتا الذّال والغين، فقد ورد كلٌّ منهما مرّتين اثنتين، والذّال صوتٌ مجهور رخو يقول عنه العلايلي إنّه "للتّفرّد"[٣] وهو تعريفٌ مبهم، وقد يكون توضيحه في قول حسن عبّاس: "إذا كانت خصائص الأنوثة قد تجمعت كلها في (الثاء)، رقة ودماثة وحشمة، فقد تركزت في (الذال) كلُّ الذّكورة، توتر صوت، وخشونة ملمس، وشدّة ظهور... وهي ألذع مذاقًا وأكوى حرارة وأوخذ ملمسًا وأشد توترًا"[٤]. وقد ورد الذّال مرتين في تكرار اسم الإشارة (ذا) المسبوق بها التنبيه وبعده كلمة الصّباح، وكلاهما يشير إلى صورة ضبابية حزينة لهذا الصّباح وصوت الذال هنا يشعر بحرارة الصّباح، من خلال شدّة ظهوره. ويفيد صوت الغين معاني "الاستتار والغيبوبة والغؤور والخفاء"[٥]، كما يوحي بالامّحاء والعدم أيضًا وفيه اهتزاز واضطراب وبعثرة ودغدغة محسّة[٦]، فالغين في كلمة (غير) الواردة في تركيب (غير الأسى) توحي بالغؤورة

---

[١] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٤.
[٢] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٢٣.
[٣] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٣.
[٤] **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٦٥.
[٥] الفاخري، صالح، **الدّلالة الصّوتيّة في اللغة العربيّة**، ١٥٠. وعلي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٤.
[٦] ينظر: عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٢٦

في المعنى، معنى الأسى الّذي يشعر به الشاعر، ثم تأتي الغين في مطلع كلمة (غدي)، لتوحي بالغموض والغيبوبة والإبهام لغده المجهول موعدُه.

وقد كان أقلّ الأصوات حضورًا في النّصّ صوت الضّاد، إذ ورد مرة واحدة في كلمة (ضاع) وهو صوت مجهور يدل على "الغلبة تحت الثقل"[١] وقد اختلف العلماء في نطق الضّاد وتحديد مخرجها، مما أدى إلى اختلاف خصائصها، "فإذا لفظت الضّاد مفخمة شديدة الانفجار كما في سورية كانت تفخيماً للدال، لتصبح بذلك أعلى منه نبرة وأملأ صوتاً وأكثر تلوناً بإيحاءاته الصّوتية، وصوت الضّاد في حالة التّفخيم والتشديد يوحي بالصّلابة والشدة والدّفء كأحاسيس لمسية، وبالفخامة والضخامة والامتلاء كأحاسيس بصرية، وبالضجيج كإحساس سمعي، وبالشهامة والرجولة والنّخوة كمشاعر إنسانية، وإذا لفظت بما يشبه الدّال المرققة كما في مصر كانت ضادًا مخففة بنطقها وخصائصها الصّوتية، وبذلك تكون أقل إيحاء بالشدة والقساوة من الدّال ذاتها، ولا ما يوحي بالفخامة والضخامة والضجيج، ولا بأية مشاعر إنسانية كما لحظت ذلك في حرف (الدّال)... وقد تحمل معاني الرّقة والنّضارة والانتشار أو الضّعف"[٢]. وقد وردت الضّاد في كلمة (ضاع) في النّصّ وهي تحمل معنى الضعف والتبعثر لشرف الأمة الّذي تبكي على ضياع القدس، أو يدل شدة الألم على فقدان الشيء بعد ضياعه.

ولكي يكتمل المشهد الخطابي الّذي تبغيه لغة الخطاب الشّعريّ في النّصّ السابق لا بد من الوقوف على الأصوات المهموسة ودلالتها فيه، وتكاتفها مع المجهورة لبناء صورة لغوية صوتية قادرة على حمل الدّلائل والإيحاءات وتعاضدها والتحامها.

---

[١] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٤.
[٢] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٥٥- ١٥٧.

فالأصوات المهموسة، تناسب الفكرة (الشعور) الّذي يريد الشّاعر إيصاله إلى المتلقي، يسعى إلى البوح به كنوعٍ من التنفيس وإزاحة الثقل الّذي تشعر به النّفس جرّاء هزيمةٍ مريرة لحقت بجيوش عربية في مواجهة الجيش الصّهيوني، حتى عنوان القصيدة قد زخر بها، فالهاء والشين في (هامش)، والخاء والسين في (الخامس) والحاء والكاف في (حزيران، الحزين، كتب) كلها تبعث رسالة أولى للمتلقي بأن الخطاب سيحمل في طياته حزنًا وألمًا، سببه ما حلّ في الخامس من حزيران، ثم يريد الشّاعر أن يجعله هامشًا؛ كي لا تكون حالة دائمةً للانكسار والحزن والضعف، إنّما درسٌ يتعلم منه القوم فيتنبهون ويتعظون، وكلّ هذا يأتي ضمن ما يسمّى بالحزن الهادئ[١].

وفي النّصّ آلية أخرى تظهر من آليات الخطاب الشّعريّ عند سعيد يعقوب، وهي أنسنةُ غير العاقل، إذ يجعل الشّاعر من حزيران إنسانًا يخاطبه، ويوجه له خطابًا فيه انكسارٌ وضعف، والصّباح حزينٌ له عيونٌ دامية، والقدس إنسان يبكي، والأسى شيء مادي يلقي بظلاله على صباح الشاعر، وقد شاعت لمناسبة هذا المعنى حروف الهمس، كالحاء في (حزيران، جرحًا، الحزن، الصّباح، حزين) والكاف في (كم، كبدي، الكمد، تبكي، كقلبي)، والتاء في (جددتَ، أوقدتَ، تبكي، لأمةٍ، متى، يأتي) والفاء في (شرف، فمتى) والقاف في (أوقدت، ثقيل، القدس، كقلبي) والصّاد في (الصّباح المكررة ثلاث مرات) والثاء في (ثقيل) والطّاء والخاء في (الخطو، وطني)، والهاء في (هذا، يظلله) وقد ساند هذه الحروف في توضيح المعنى، روي المقطوعة، وهو الدّال المكسورة، الّذي يوحي بالانكسار الشّديد، كأنّ شيئًا في النّفس قد انكسر وهوى.

وإذا كان الجهر أكثر الصّفات الصّوتية إظهاراً لدلالة القوة، فهذا لا يعني إغفال دلالة الأصوات المهموسة على المشقّة لأن الأصوات المهموسة "تحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من

[١] ينظر: إسماعيل، عز الدّين، **التفسير النّفسي للأدب**، ٧٣.

هواء الرئتين، مما تتطلبه نظائرها المجهورة، فالأصوات المهموسة مجهدة للنّفَس"[١]؛ ولذلك جاءت قليلة الورود، وقد كان أكثر الأصوات المهموسة تكرارًا في أبيات نص (على هامش الخامس من حزيران كتب الحزين) السّابق، صوتي التاء والحاء، إذ تكرر كلّ منهما ٧ مرّات، وأمّا التاء "فهو نظير الدّال المهموس، أي إنّها صوت شديد مهموس مرقق، ينطق بالطريقة نفسها الّتي ينطق بها صوت الدّال، مع فارق واحد، وهو عدم إعمال الوترين الصّوتيين في التاء، وتركهما يهتزان ويتذبذبان مع صوت الدّال"[٢] يقول عنه ابن سينا: "إنّ صوته يُسمع عن قرع الكفّ بالإصبع قرعًا بقوّة"[٣]، ويرى العلايلي أنّه صوت يدلّ على "الاضطراب في الطبيعة أو الملابس للطبيعة في غير ما يكون شديدًا"[٤]، "وصوته يوحي فعلاً بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة، ولأنه لا يوحي بأي إحساس آخر أو بأية مشاعر إنسانية. وهذا يتفق مع قول العلايلي من حيث حصر اختصاصه بملامس الطبيعة بلا شدة... ومن معانيه ما يدل على الرقة والضعف والتفاهة، بما يحاكي الرقة والضعف في صوته"[٥].

وقد ورد صوت التّاء في النّصّ في مواضع سبعة كما ذُكر على النّحو الآتي: (جدّدت، أوقدتَ، تبكي، لأمّةٍ، جازت، فمتى، يأتي) فصوت التاء المهموس في هذه الكلمات يكلّف الشّاعر في نطقه نفسًا وهواءً يمكنه من خلاله بالتفريج عمّا يجول في قلبه، واستغراق هذا النّفس هو الّذي يجعل عدد الأصوات المهموسة أقل من المجهورة، "بل إن الصّوامت المهموسة يحتاج في نطقها إلى قوة من الزفير (إخراج النّفس) أعظم من الّتي يتطلبها نطق الصّوامت المجهورة"[٦].

---

[١] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ط ٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٨، ٣٢.
[٢] عبد التوّاب رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ٤٦.
[٣] **رسالة أسباب حدوث الحروف**، تحقيق: محمد حسان الطيان . دمشق :دار الفكر العربي. ١٩٨٣، ٩٦.
[٤] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٣.
[٥] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٥٦- ٥٧.
[٦] حسين، مؤيد، **التاء دراسة في مستويات اللغة**، دواة، عدد ٢٥، جامعة كربلاء، العراق، ٢٠٢٠، ١٧٠.

ومن ناحية الدّلالة الصّوتية، ففي الفعلين (جددتَ وأوقدتَ) نلمح موضع قوة للتاء لا موقع ضعف، فهو قادر على التجديد والإيقاد في نفس الشاعر، ولكنّ نتاجها هو الضعف الّذي يلحق به بسبب هذين الفعلين. وكذلك الحال في كلمة (أمّةٍ)، فالتاء هنا مع الميم تكسب الانجماع والقوة، لا الضعف والهوان، ولكن ورودها في هذا السياق الدّال على ضياع شرف هذه الأمّة بتخاذلها عن الحق والدّفاع عن القدس هو الّذي حولها إلى هذا المعنى، فالكلمة هنا بنت السياق. وأمّا وقوع التاء في أول كلمة (تَبكي) فهو مشعر بالضّعف، والتحسّر، وفي كلمتي (متى، يأتي) يوحي صوت التاء بالرجاء الّذي يعكسه الضعف حتى كاد يصل فقدان الأمل.

وأمّا صوت الحاء، "فهو النّظير المهموس للعين، وهذا معناه أنّه صوت رخو مهموس مرقق، يفترق عن العين[١]، في أنّ الأوتار الصّوتية، لا تتذبذب معه، بخلافها مع العين"[٢].

وطريقة لفظ الحاء لها أثر توضيح دلالته، " فإذا لفظ صوت الحاء مشدداً مفخمًا عالي النّبرة، أوحى صوته بالحرارة، وبأصوات فيها شيء من الحدّة، وبمشاعر إنسانية لا تخلو من الحدّة والانفعال، أما إذا لفظ صوته كما نلفظه اليوم بحناجر حضارية رخوة مرققًا مرخَّمًاً، أوحى لنا بملمس حريري ناعم دافئ، وبطعم بين الحلاوة والحموضة، وبرائحة ذكية ناعمة، يطوف السمع فيه على مثال ما يطوف النّظر في سفح معشب خَضر تتلاعب بأزاهيره نسيمات الربيع. وهو بحفيف النّفَس أثناء خروج صوته من أعماق الحلْق، يرفد اللّسان العربي بأعذب أصوات الدّنيا قاطبة، وأوحاها بمشاعر الحب والحنين. وهكذا كان الصّوت الغنائي الّذي يتصف بخصائص صوت الحاء هو أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التعبير عن خلجات القلب ورعشاته. ليتحول

---

[١] تأثّر ابن جنّي في التّفريق بين العين والحاء برأي الخليل؛ فقال: "ولولا بحة في الحاء لكانت عينًا، كما أنّه لولا إطباق في الصّاد لكانت سينًا...، ولأجل البحة الّتي في الحاء ما يكررها الشارق في تنحنحه ...، فتكرار الحاء في الكلام مستروحًا إليها لما فيها من البحة الّتي يجري معها النّفس، وليست كالعين الّتي تحصر النّفس". ينظر: **سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، ط١، دار القلم، ١٩٨٥م** ، ٢/ ٢٤١.

[٢] عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ٥٥.

مثل هذا الصّوت مع البحة الحائية في طبقاته العليا، إلى ذوب من الأحاسيس وعصارة من عواطف الحب والحنين والأشواق"[١].

فالحاء في (حزيران، جرحًا، الحزن، الصّباح مرتين، صباح، حزين) كلها تبعث بالحرارة، فحزيران شهر الحرّ، والجرح فيه من حرارة الألم والموضع، والحزن فيه حرارة واتّقاد، والصّباح يبعث بالحرارة في أول النّهار؛ وهذا كله يعكس مدى الحرارة الملهبة لروح سعيد يعقوب لما يعانيه من هزيمة حزيران وضياع القدس.

وقد تلا هذين الصّوتين في التكرار في النّصّ أصوات الفاء والكاف والصّاد المهموسة، فالفاء تكرر في ست مواضع، والكاف والصّاد في خمسة. أمّا الفاء فهو صوت رخو مهموس مرقق، مخرجه شفوي أسناني، وليس له شريك في العربية فيه، ... ولا نظير مجهور له في العربية[٢]، وقد ورد في كلمة (في) المكررة في النّصّ ٤ مرّات ليفيد "البعثرة والتشتت"[٣] كما يمكن أن يوحي مع انتشار النّفس بانتشار الحدث في الظرف الّذي تدخل عليه (في) في النّصّ . كما وردت الفاء في كلمة (شرف) لتوحي هنا بانتشار القوّة رغم همسها، فالشيء الّذي ضاع هنا هو سبب قوّة الأمة وتماسكها، ألا وهو الشرف، وفي (فمتى) لانتشار الرّجاء الّذي يأمله الشّاعر في المستقبل.

وأمّا الكاف فهو صوت "انفجاري رخو مهموس، وللنطق به ترتفع مؤخّرة اللّسان حتى تلامس سقف الحنك الرّخو وترتفع اللهاة ومؤخرة سقف الحنك أيضًا لتسدّ الممرَّ الأنفيَّ، وينطق الهواء من الرئتين مارًّا بالأوتار الصّوتيّة دون أن يسبب اهتزازًا فيملأ الفراغ المحصور بين مؤخرة اللّسان وأعلى الحنجرة، ويستمر ضغط الهواء حتى يفارق اللّسان السقف الرّخو فيحدث انفجارٌ

---

[١] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٨٢.
[٢] ينظر: عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ٤٣.
[٣] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٣٢.

مسموع"[١] وقد "كان يلفظه العربي في أول المصادر بشيء من الفخامة والشدة وليس كما نلفظه اليوم بشيء من الرقة والرخاوة. فكان صوته بذلك أوحى بالشدة والضخامة. أما في آخر المصادر فكان يلفظه مخفوتاً به بعض الشّيء وممطوطاً أيضًا، ليكون صوته بذلك أوحى بالاحتكاك والحرارة"[٢]، وقد وردت الكاف في النّصّ في الكلمات (كم، كبدي، الكمد، تبكي، كقلبي)، فالكاف في (كم) توحي بضخامة الخبر، ولذلك هي كم الخبرية لتوحي بالكثرة، أما الكاف في (كبدي، الكمد، تبكي) فإنها تدل على الحرارة أكثر من أي شيء آخر، فالكبد كما سلف مركز الحرارة، والكمد فيه احتكاك وحرارة، والبكاء فيه أيضًا حرارة، وكلّ ذلك يتناسب والحالة الشعورية في النّصّ ألا وهي حالة الحزن بسبب الهزيمة.

وأما الكاف في (كقلبي) فاحتكاك الشيء بالشيء يمنحه مشابهة له، ولذلك تعد الكاف في مثل هذا الموضع للتشبيه، فكما أنّ صباح الوطن لا يظلله إلا الأسى فكذا قلب الشاعر.

وقد تلا الكاف المهموسة في النّصّ الصّوت المهموس الصّاد، إذ تكرر ٣ مرّات، والصّاد صوت "إنما هو تفخيم لحرف السين وصفيريّ مثله، إلا أنه أملأ منه صوتاً، وأشد تماسكاً، فهو من أصوات الحروف كالرصاص من المعادن رجاحةَ وزنٍ، وكالرخام الصّقيل من الصّخور الصّماء صلابة ونعومة ملمسٍ، وكالإعصار من الرياح، صرير صوت يقدح ناراً .ولقد منحته هذه الخصائص الصّوتية شخصية فذَّة طغى بها على معاني معظم الحروف في الألفاظ الّتي تصدرها، ليعطيها من نقاء صوته صفاء صورة وذكاء معنى، ومن صلابته شدة وقوة وفاعلية، ومن طبيعته

[١] أيوب، عبد الرحمن، **أصوات اللغة**، ط٢، القاهرة، مطبعة الكيلاني، ١٩٦٨، ٢١٢.
[٢] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٧١.

الصّفيرية مادة صوتية نقية ما كان أصلحها لمحاكاة الكثير من أصوات النّاس والحيوانات وأحداث الطبيعة"[١].

وقد ورد الصّاد مكرّرًا في كلمة (الصّباح) مشددًا ٤ مرات، وفي كلمة (صباح) مرّة واحدة، وقد اختار الشّاعر كلمة (الصّباح) المحلّاة بأل التعريف ليخص بها الصّباح الّذي تلا هزيمة حزيران، وقد جاء مشددًا ليحاكي شدّة ذلك الصّباح الثقيل على نفسه، أما في كلمة (صباح) الّتي يراد بها المستقبل الّذي يحمل الأمل فجاء دون تحديد.

ثم يأتي القاف بعد الصّاد من حيث وروده في النّصّ، فقد تكرر ٤ مرّات، والقاف صوت "شديد، يلفظه بعضهم مجهورًا، وبعضهم يلفظه مهموسًا. يصفه العلايلي بأنه: (للمفاجأة تُحدث صوتًا)، ويصفه الارسوزي بأنه: (للمقاومة)، وكلا الوصفين يفضيان به إلى أحاسيس لمسية من القساوة والصّلابة والشّدة والقوّة"[٢].

وقد ورد صوت القاف في النّصّ السابق لسعيد يعقوب ٤ مرّات، في قوله: (أوقدت، ثقيل، القدس، قلبي) فالقاف في (أوقدت) تدلّ على الشدّة في الاشتعال والاتقاد، وفي (ثقيل) توحي بقوة الظّل وثقله في بلد الشاعر، أما في (القدس) في تفيد الانفراج والتنزيه، إلى جانب القوة والمفاجأة، فالقدس فيها من معنى التنزيه الّذي يحمل معنى الانفراج بين أمرج والفصل بينهما، فكأنها مفصولة ومنزّهة عن كلّ شرّ أو نقص، والشّاعر بذكرها هنا ينبّه المخاطب إلى هذه المكانة من التنزيه وضرورة الالتفات إلى القدس لتطهيرها من رجس المحتل، وأما في (قلبي) فتوحي بالجزع

---

[١] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٤٩.
[٢] **نفسه**، ١٤٤.

والخوف والرّجفان، وفيه معنى التحوّل عن الوجهة[١]، وهنا يبين تحوّل الصّباح من صباح تفاؤل إلى صباح أسًى بسبب هذا المحتل وهذه الهزيمة، وفيه اتّحاد لمشاعر الشّاعر وأرضه.

وقدر تكرر صوت الهاء في النّصّ ٣ مرّات، وهو صوت يفيد معنى الاضطراب والانفعال النّفسي المهزوز[٢]، إضافة إلى معنى التنبيه الّذي قد يكتسبه في بداية الكلمات خاصة إذا أتبع بألف، وهذا المعنى ورد في مكررًا في كلمة (هذا) مرتين في النّصّ ، وهي هنا تفيد تنبيه المخاطب بما حلّ بالقدس، وما يرافقه من اضطراب نفسي مهزوز، كما ورد الهاء في كلمة (هامش) فالاضطراب النّفسي الّذي شكلته الهزيمة للعرب قد انعكس في حياتهم حتى في تفاصيلهم اليومية "فصوت الهاء بحسب طبيعته وكيفية النّطق به، هو أقدر الأصوات على التعبير إيحاء عن مشاعر اليأس والأسى والشجى، وعن الاضطرابات والتشوهات والعيوب العقلية والنّفسية والجسدية"[٣].

وقد جاء بعد الهاء في التّكرار صوتا السّين والطّاء، فقد تكرر كلّ منها مرتين اثنتين، والسين من معانيها الاستقرار والاستكانة، والانزلاق والحركة، والخفاء[٤]، وهذا تبعًا لموقعها في الكلمة، وقد تكون في الموقع ذاته من الكلمة ولكنّها تحمل معانيَ مختلفة وفق ما يجاورها من أصوات، ففي كلمة (القدس) الواردة في النّصّ توحي بالحركة في تلك المدينة الّتي تتسارع فيها الأحداث، وفي الضدّ لها معنًى من الاستقرار والاستكانة. أما في كلمة (الأسى) فهي توحي بالخفاء، أي خفاء مشاعر السّعادة، بعد الخسارة. أمّا صوت (الطّاء) فهو "كما ينطق به اليوم، يقابل التاء في التّرقيق والتفخيم، أي أنّ صوته شديد، مهموس مفخم، ولا فرق بينهما إلا في أنّ مؤخرة اللّسان ترتفع نحو الطّبق عند النّطق بالطاء، ولا ترتفع به عند النّطق بالتاء"[٥]، كما وجدت

---

[١] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ١/ ٦٨٥.
[٢] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٩١-١٩٢.
[٣] **نفسه**، ١٩٤.
[٤] ينظر: عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٢٦٩.
[٥] عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ٤٦- ٤٧.

الطّاء عند المحدثين إشكالًا في نسبتها لحدثَي الجهر أو الهمس؛ لأنّ القدامى قالوا بجهرها ورأى المحدثون غير هذا، لكن نقطة حدوثها اتّفق فيها الجميع[١]، فلإنتاجها "ترتفع مؤخرة اللّسان باتجاه الحنك الأقصى (الطبق) ويتأخر بعض الشيء نحو الجدار الخلفي للحلق ويتقعر وسطه"[٢]، أي يرتفع طرفه وأقصاه ويتقعر وسطه، وقد كان مخرجها حديثًا يسمى، لثويًا أسنانيًا، إذ يلتصق اللّسان بالأسنان العليا من داخلها، عند النّطق بها[٣].

والطّاء في كلمة (الخطو) تحمل دلالة الثقل الواقع من الخطوة، وهذا متناسقٌ مع الصّوتين السابق (خ) واللاحق (و)؛ إذ تتناسب جميعها وصوت الخطوة في الأرض، فالشّاعر بأنسنة الصّباح الّذي له خطوة حزينة، يريد أن يظهر ثقل هذه الخطوة، خاصة في وطنه، فكرر الطّاء في الشطر ذاته في كلمة (وطني) الّتي تحمل معاني الاستقرار.

وإنّ أقلّ الأصوات المهموسة انتشارًا في النّصّ هو صوت الثّاء، فقد ورد مرّة واحدة فقط، والثاء "مما بين الأسنان فهو صوت احتكاكيّ مهموس"[٤] وقد وصفه ابن جنّي قائلًا: "والثاء للنفث، والبث للتراب"[٥]. ومن دلالاته أيضًا "الرّقة والليونة والملمس الدّافئ الوثير"[٦]، وقد ورد الثاء في كلمة واحدة في النّصّ وهي كلمة (ثقيل) في قول الشاعر[٧]:

(البسيط)

هذا الصّباح حزين الخطو في وطني دامي العيون ثقيل الظّلِّ في بلدي

---

[١] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٦٢؛ هلال، عبد الغفار، **الصّوتيات اللغوية**، ط ٢، القاهرة، مطبعة الجبلاوي، ١٩٩٨، ٢٥٠.
[٢] عبد الجليل، عبد القادر، **الأصوات اللغوية، عمّان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠١٨**، ١٦١.
[٣] ينظر: حسّان، تمّام، **مناهج البحث في اللغة**، د.ط، مصر: مكتبة الأنجلو المصريّة، ٢٠١٤م، ١٢٢.
[٤] بشر، كمال، **علم اللغة العام الأصوات**، ١١٩.
[٥] **الخصائص**، ٢/ ١٦٣.
[٦] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٦٠.
[٧] يعقوب، سعيد، **مقدسيات**، ٥٤.

ويمكن ملاحظة دور صوت الثّاء في نفث معاني الحزن والألم الواردة في البيت؛ فهو بوروده في بداية كلمة (ثقيل) ينفث معاني الثقل الّتي يتركها الظّلّ ذو المعنى السلبي في النّص.

وخلاصة القول: إنّ انتشار الأصوات المجهورة في الأبيات كان أكثر من المهموسة، فقوّة تلك الأصوات توحي بشدة الألم الّذي يعانيه الشّاعر، ثم تتخلل هذه الأصواتَ المجهورةَ بعضُ الأصوات المهموسة الّتي تساهم في تكوين النّسق الحزين وبث الألم واللوعة من خلال كم الهواء الّذي تحتاجه عند خروجها أو النّطق بها.

وهناك قسم ثالث من الأصوات لا هو بالمجهور ولا بالمهموس، وقد انفرد فيه صوت واحد، وهو صوت الهمزة[١]، وقد اختلف المحدثون في وصفها، إذ وصفها بعضهم بأنها مهموسة لأنّه ينتج عن "إطباق الوترين الصّوتيّين الواحد على الآخر، ويحول هذا الإطباق طبعًا دون ارتعاش الوترين الصّوتيّين ولذا كانت الهمزةُ مهموسة"[٢] عندهم، أما من يعدّها ليست بالمجهورة ولا المهموسة فذلك "لأنّ فتحة المزمار معها مغلقة إغلاقًا تامًا، فلا نسمع لهذا ذبذبة الوترين الصّوتيين ولا يسمح للهواء بالمرور إلى الحلق إلا حين تنفرج فتحة المزمار ذلك الانفراج الفجائي الّذي ينتج الهمزة"[٣]، وللهمزة دلالات صوتية فهي تدلّ على البروز والظهور والنّتوء، كما قد تحيل الشيء إلى نقيضه كما في مَرَسَ حَبْلُ البَكَرَةِ بمعنى خرج عن البَكَرَة، وأَمْرَسَ حَبْلَ البَكَرَة، أعادَه إلى البَكَرَة[٤].

وقد ورد صوت الهمزة في النّصّ السّابق لسعيد يعقوب ٤ مرّات، في الكلمات (أَوقدت، أُمة، الأَسى، يَأْتي)، وإن كانت الهمزة في مجملها تدل على البروز والظهور والنّتوء، فلا بدّ من الوقوف هنا على حركة الهمزة في تأثيرها الدّلالي، فالتصويت بها مفتوحة أقوى منه مضمومة أو

---

[١] ينظر: بشر، كمال، **علم اللغة العام الأصوات**، ٨٨.
[٢] كانتينو، جان، **دروس في علم أصوات العربية**، ترجمة صالح القرمادي، تونس، الجامعة التونسية، نشريات مركز الدّراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، ١٩٦٦، ١٢٣.
[٣] أنيس، إبراهيم، **الأصواتُ اللغويّة**، ٩٠.
[٤] ينظر: عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٩٥.

ساكنة؛ ففي (أَوقدتَ) تُظهر الهمزةُ هنا دورَ الفاعل في الإيقاد وهو حزيران، وتبرزه، كما قيل إن الوَقود هو ما ترى من لهب النّار[١]، الظّاهر البارز، كما أنّها (أي الهمزة) تحمل في طيّاتها معنى التحول، فمن معاني الوقود أيضًا الحطب[٢]، والحطبُ يكون ساكنًا، وكذا حال مشاعرُ الإنسان، تكون ساكنة فيأتي من يحرّكها بفعل أو حدث، فيحوّلها من السكون إلى الحركة، وكذا الهمزة حوّلت الوقود من السكون إلى الحركة والاضطراب الظاهرين في اللهب.

وأمّا في كلمة (أُمّة) فالهمزة مع الضّمّة تنطق بضمّ الشفتين، وكذا الأمّة تظهر وتبرز بضمها بعضها إلى بعض، وفي (أَسى) تظهر عظم الألم والحزن الّذي رافق الخامس من حزيران، ولكنّها في (يأْتي) في سياق (فمتى يأتي صباح غدي؟) تظهر رغبة الشّاعر البارزة الواضحة في صباح فيه أمل واستقرار وسكون.

- **الشِّدة والرّخاوة (الانفجار والاحتكاك)**

ومن الصّفات الأخرى المؤثرة في النّسق الصّوتي، وتؤثر في الخطاب الشّعري؛ صفتا الشّدّة والرّخاوة (الانفجار والاحتكاك)، وهاتان الصّفتان تتمايزان من خلال جريان الصّوت عند النّطق بها، فالحرف الّذي يمتنع جريان الصّوت معه هو حرف شديد (انفجاري)، والّذي يسمح بجريان الصّوت معه هو رخو (احتكاكي)، ومنها ما يكون بين الأمرين[٣].

ويُقصد بالشّدة خروج الصّوت فجأة في صورة انفجار للهواء عقب انحباسه عند المخرج، حيث يكون اعتراض الزّفير عند المخرج اعتراضا تامّاً، والأصوات الشّديدة هي الباء، والتاء، والدّال، والطّاء، والضّاد، والكاف، والقاف. أما الرخاوة فيقصد بها خروج الصّوت مستمرًا في صورة تسرّب

---

[١] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٣/ ٤٦٥.
[٢] ابن منظور، **لسان العرب**، ٣/ ٤٦٥.
[٣] ينظر: سيبويه، **الكتاب**، تحقيق: عبد السّلام هارون، ط٢، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٢م ، ج٤/٤٣٤-٤٣٥.

للهواء محتكّاً بالمخرج، بمعنى أن اعتراض المخرج لهواء الزفير يكون اعتراضاً متوسطًا. والأصوات الرخوة هي السين، والزاي، والصّاد، والشّين، والذّال، والثّاء، والظّاء، والفاء، والهاء، والحاء، والخاء، والعين، وهناك أصوات مائعة تخرج دون انفجار أو احتكاك، وهي: اللام والنّون، والميم، والرّاء[1].

وإنّ تمازج الأصوات الشّديدة والرّخوة في الجملة الشعريّة يضفي نسقًا خاصًا موحيًا بالفكرة الّتي يريد أن يبثها الشّاعر للمخاطب، ومن الأمثلة على توضيح ذلك نص قصيدة **(القدسَ... القدسَ)** لسعيد يعقوب الّتي فاضت بإيحاءات وأفكار أراد أن يوصلها الشّاعر للأمة العربية والإسلامية، مستعينًا بقدراته على اختيار الألفاظ من معجمه اللغويّ الغنيّ، هذه الألفاظ تصنع نسقًا صوتيًا ذا جرس يتناسب والموضوع المطروح، إذ يقول[2]: **(البسيط)**

عَمّ البلاءُ بنا واستفحلَ الضّررُ واجتاحنا خطرٌ ما بعده خطرُ

ونحنُ كالصّخرِ لا حسٌّ ولا عصبٌ ونحن نهوي إلى قاعٍ وننحدرُ

ونحن موتى فلا شيءٌ يحرّكنا متى أحسّ بما ينتابُه الحجرُ

إنّي أحذّرُ من شرٍّ يطوفُ بنا وكمْ أفاد وأجدى الحِرصُ والحذرُ

يا قدس لا تطلبي منّا مساعدةً العُرب ماتوا وفي عمق الثّرى قُبروا

فبعد أن استخدم الشّاعر في عنوان القصيدة (القدسَ... القدسَ) أسلوب الإغراء، الّذي هو قائم في الأساس على الاكتفاء بالمُغرى به في الكلام، وحذف فعل الإغراء ولوازمه، لمحاولة إيصال الفكرة، وتنبيه المخاطب بأقصر دفعة صوتية ممكنة، والاستفادة القصوى من عامل الزمن، ومفاجأته بالاعتماد إلى الانفجار النّاتج عن صوتي القاف والدّال المتتاليين في كلمة (القدس)

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصواتُ اللغويّة**، ٢٤-٢٥.
[2] **مقدسيات**، ١٦.

المكررة مرتين في العنوان انتقل مباشرة إلى المقطع الأوّل من القصيدة، الّذي يوضّح من خلاله أنّ هناك خطرًا داهمًا عظيمًا، ونحن في غفلة منه، وقد نوّع في استخدام الأصوات الشّديدة والرّخوة؛ ليُنشئ نسقًا صوتيًّا ينقل الحالة الانفعالية من الشّاعر إلى المخاطَب، ويؤكد المعنى الّذي يسعى إليه، فالشّاعر هنا يهدف من خطابه إلى إيصال رسالة فيها مضمونان؛ المضمون الأول، متعلق بالبلاء النّاجم عن المحتلّ، وما يلحقه هذا المحتل من ضرر، والمضمون الثاني المقابل هو عدم انتباه العرب لهذا البلاء، وعدم إدراكهم لهذا الخطر.

وقد استخدم الشّاعر للتعبير عن هذين المضمونين أنساقًا صوتيةً ملائمة لكلّ مضمون؛ فاستخدم الأصوات الشّديدة الدّالة على شدة الموقف وخطورة المحتل والضّرر الّذي يتربّص بالأمّة بسببه، وقد بلغ عدد الأصوات الشديدة في المقطع السابق، ٢٥ صوتًا، وهي الأقلّ حضورًا من حيث الشدّة والرّخاوة والتوسط، ومن ذلك الباء في (البلاء، بنا، بعده، عصب، ينتابه، تطلبي، العُرب، قبروا)، والطّاء في (خطر، يطوف، تطلبي)، والضّاد في (الضّرر) والتاء في (استفحل، اجتاحنا، موتى، ينتابه، تطلبي، مساعدة، ماتوا)، والدّال في (بعده، ننحدر، أفاد، أجدى، قدس)، والكاف والقاف في (كم، قاعٍ)؛ فهذه الأصوات الشديدة تناسب المقام الّذي سيقت من أجله وهو الكشف عن الخطر الّذي يحيط بالأمّة، والشّاعر في قوله (بنا) باستخدام حرف الجر الباء، ونا الجماعة، ليلحق نفسه بمن حلّ بهم البلاء.

ويلاحظُ أنّ تكرار حرف الباء في هذه الأبيات له وظيفة صوتية دلالية تميل بالمعنى نحو التحذير من الخطر الدّاهم، فشدّة الصّوت المرافقة لحرف الباء تنبّه المخاطب، وتحثه على الاستماع لما هو آتٍ، وتنقله من حالة الغفلة إلى الصّحوة، كما ينحني بالمعنى نحو الحزن بما حلّ بالعرب من حال، وبالنّظر لسهولة حصول صوت الباء فإنّه يدخل في منظومات صوتيّة

أي(كلمات) ذات معانٍ مختلفة؛ ومع هذا فإنّه يتغلّبُ عليه معنى الظهور والوضوح، وهو المعنى الأكثر توافقًا مع مصدر خروجه من الفمّ؛ مثل بدأ، بتّ، بدح، بدخ، بذع، ... برعمَ، بَسَم، بزغ، بلج"[١]، ولكنّ ورود الباء في النّصّ السابق لسعيد يعقوب لا يتّفق مع هذا الرأي اتّفاقًا تامًا، وإن كان يصحّ في معظمه، ففي قوله: "عمّ البلاءُ بنا" الباء في البلاء وبنا، للظهور والوضوح؛ فقد بدا واضحًا هذا (البلاء بنا) عندما عمّ، وكذلك في (بعدَه) الّتي تظهر شدّة الخطر، وفي قوله (عصب) فالأعصاب "أطناب المفاصل الّتي تلائم بينها وتشدّها"[٢]، ولكن العرب لمّا فقدوا هذه الميزة بسكوتهم عن ضياع القدس، ونُفيت العصبية عنهم لم يبلغوا منتهى الترابط في هذه الدّلالة.

وأمّا في كلمة (قُبروا) يمكن أن يُلمحُ ضدّ المعنى الّذي اشتهرت به الباء وهو الظهور، فالقبر هنا الدّفن، والدّفن ليس فيه شيء من الظهور، بل يدل على الخفاء والمواراة، وتدل الباء هنا على "بلوغ المعنى في الشيء بلوغًا تامًا"[٣]، فالعرب بلغوا منتهى العمق في الذل والهوان حتى باتوا كالمقبورين؛ ويكون ذلك باتّحاد صوت الباء مع باقي أصوات الكلمة في (قُبروا).

- **الإطباق والانفتاح**

يكاد يتفق القدامى والمحدثون على مفهوم هاتين الصّفتين؛ فقد عرّف ابن جنّي الإطباق بقوله: "أن يرفع المتكلّم ظهر لسانه إلى الحنك الأعلى مطبقًا"[٤]، ويرى المحدثون الإطباق على أنّه "سمةٌ تضاف إلى الصّوت إذا ارتفع مؤخر اللّسان نحو الطبق (أي الحنك اللين). هذا الارتفاع يؤدي إلى

---

[١] الارسوزي، زكي، **العبقرية العربية في لسانها**، ٤٩.
[٢] ابن منظور، **لسان العرب**، ١/ ٦٠٢.
[٣] العلايلي، عبد الله، **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**، مصر، المطبعة العصريّة، ٢١٠.
[٤] **سرّ صناعة الإعراب**، ١/ ٦١.

تفخيم الصّوت. ولهذا تدعى الظّاهرة أيضًا تفخيمًا[١]، ويصاحب الإطباق ضيقٌ في الحلق، ولذا يدعو بعضهم الظّاهرة تحليقًا، مثال ذلك الأصوات (ظ، ط، ض، ص)"[٢]. ويمكن القول أيضًا أنّه "ارتفاع في مؤخر اللّسان نحو أقصى الحنك الأعلى في شكل مقعر على هيئة ملعقة، بينما يكون طرفه ملتحمًا مع جزء آخر من أجزاء الفم مشكلًا محبسًا من المحابس الصّوتية المختلفة"[٣]، أما الانفتاح فهو عكس الإطباق؛ ويقصد به عدم رفع مؤخر اللّسان نحو الحنك الأقصى متأخرًا نحو الجدار الخلفي للحلق عند النّطق بالصّوت[٤]. ومن الأمثلة على تآلف الإطباق والانفتاح وأثرهما في الخطاب الشّعريّ في مقدسيّات سعيد يعقوب، قوله في مقدسيته الّتي عنوانها (انتفاضة الأقصى)[٥]:

(الكامل)

هذي الدّماءُ رأيتُ خلف جراحها ابنَ الوليد وخولةً وضرارا

إنّ الّذي ضحّى بعمر واحدٍ منكم سيحيا ذكرُهُ أعمارا

ويسجّلُ التاريخُ في صفحاته اسمَ الشهيد معطّرًا تذكارا

لا تحقروا الحَجَرَ الأصمّ فإنني أهوى بأرضِ بلادنا الأحجارا

فهي الّتي هبّت تناصرُ حقّنا لما افتقدنا حوله الأنصارا

لا تحسبوا أنّا هُزمنا إنّما هي جولةٌ والحقُّ لن يتوارى

---

[١] يرى سمير إستيتية أنّ هذا الظنّ "لا يثمر شيوعه في إثبات صحته؛ فالفرق بين المصطلحين (أي الإطباق والتفخيم) فرقٌ كبير من النّاحية النّطقية؛ فالصّوت المطبق هو الّذي يتم إنتاجه: بوضع اللّسان في موضعه نفسه عند نطق نظيره المرقق، وبرفع ظهر اللّسان باتجاه الطبق حتى يقترب منه جدًا، ومع ترك منفذ للهواء ضيق في منطقة الطبق نفسها... وهكذا فإن كلّ صوت مطبق مفخّم، وليس كلّ مفخّمٍ مطبقًا... وإذا كان تفريقنا بين الأصوات المطبقة والمفخمة مبنيًّا على أساس العموم والخصوص فإنّ أساسًا آخر لا بدّ أن يبنى عليه تفريق آخر بين الأصوات المطبقة، والأصوات الطبقية..." **الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، ، ط١، عمّان، دار وائل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ١٤٣-١٤٥.

[٢] الخولي، محمّد، **الأصوات اللغوية**، ط ٢، عمّان: دار الفلاح للنشر والتوزيع، ١٩٩٢م ، ٤٦.

[٣] الأنطاكي، محمّد، **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها**، ط ٣، بيروت، دار الشرق العربي ، ج١/ ١٧.

[٤] ينظر: بشر، كمال، **علم اللغة العام**، ١٣٢-١٣٤.

[٥] يعقوب، سعيد، **مقدسيات**، ٣٨-٣٩.

ارفع جبينَكَ يا ابن أكرمِ أمّةٍ طلعت على ظُلَمِ الوجودِ نهارا

فهذا المقطع الّذي يتناول تضحيات أبناء فلسطين، وبالأخص شهداء انتفاضة الأقصى، وبما أنّ عدد أصوات الإطباق هو أربعة فقط، فمن الطبيعي أن يكون انتشار أصوات الانفتاح في النّصّ هو الأكثر، وكما سلف فأصوات الانفتاح "تشير إلى ابتعاد طرف اللّسان عن الحنك عند نطق الحرف"[١]، وهذا الانفتاح في الأصوات يتناسب وحجم الجراح والدّماء الّتي أريقت في انتفاضة الأقصى، وقد شاع هذا المعنى من خلال استخدام أصوات الانفتاح في الكلمات: (هذي الدّماءُ رأيتُ خلف جراحها، ويسجّلُ التاريخُ في صفحاته)، كما أكسبت أصوات الانفتاح النّصّ معانيَ أخرى منها فضل التضحية والشهادة ومكانة الشهيد، وذلك واضح في قوله: (منكم سيحيا ذكرُهُ أعمارا)، كما اكتسب النّصّ من أصوات الانفتاح أيضًا معاني التحدي والرفعة والكرامة وحتمية النّصر، وذلك في استخدامه: (لا تحسبوا أنّا هُزمنا إنّما هي جولةٌ والحقُّ لن يتوارى) وقوله: (ارفع جبينَكَ يا ابن أكرمِ أمّةٍ).

ويظهر استخدام أحرف الإطباق في النّصّ في مواطن تدعم الفكرة العامة للنّصّ، بين كلّ مجموعة أصوات انفتاحية تجد صوتًا مطبقًا، فقد ظهرت الضّاد في (ضرار، ضحّى، بأرض)؛ والضّاد كما سلف صوت يوحي "الشهامة والرجولة والنّخوة كمشاعر إنسانية"[٢] وذلك طرّز الشّاعر أبياته بهذا الصّوت لتناسب هذا المعنى وتنقله إلى المخاطب فتحرّك فيه هذه المشاعر الّتي لا يجوز للعربيّ أن يتخلّى عنها.

وكذلك الصّاد في (صفحاته، الأصمّ، تناصر، الأنصارا)، وهو صوت يدل على الصّلابة، والحدّة بسبب صفيره، وفي سرعته كالرصاص، وهذا يتوافق مع الجو العام للنص؛ ففي تخليد

---

[١] السعيد، هلا، **نظرة متعمّقة في علم الأصوات**، القاهرة، المكتبة الأنجلو مصرية، د.ت ، ٦٧.
[٢] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ١٥٥.

البطولات والتضحيات في صفحات التاريخ صلابة وثبات، وكذلك (الحجر الأصمّ) الّذي رغم انعدام الحياة فيه بسبب صلابته وانغلاقه، بات محطّ هوًى للشاعر؛ لأنّه رمز للدفاع عن شرف الأرض والأمّة، وهو الّذي هبّ (يُناصرُ) حقّ الفلسطيني في أرضه حينما ضيّعه أبناء جلدته فلم ينصروه، والنّصرة فيها معاني الوحدة والصّلابة والمتانة.

وأمّا الطّاء في (معطّرًا، طلعت)، ففي الأولى تدّل الطّاء المشدّدة المنفجرة على انبثاق رائحة زكية من اسم الشهيد، وهذا يدعم وظيفة الشين في الشهيد الدّالة على الانتشار، فالطّاء والشين تتعاضدان من أجل هذا المعنى، وكذلك في (طلعت) تدل على رفعة مكانة الأمّة الإسلامية الّتي طلعت كالشمس تمحو الظلمة، وكالنّهار يمحو الليل، فهذا كلّه يوحي بالرّفعة، والطّاء في (طلعت) تكمل إيحاء أصوات الانفتاح في (ارفع) الواردة في صدر البيت[1]:

ارفع جبينَكَ يا ابن أكرمِ أمّةٍ طلعت على ظُلَمِ الوجودِ نهارا

وقد كان الظّاء أقل أصوات الإطباق ورودًا في الأبيات، وقد ورد في كلمة (ظُلَم) الّتي هي جمع ظُلمة، وهو يدلّ هنا على الوحشة والقسوة والشِّدّة الّتي ترافق الظلمة.

ويُلمحُ في المقطع محاولةُ ربطِ الشّاعر بين تضحياتِ أبناءِ فلسطينَ وعظيم صنعهم، بشخصيات تاريخيّة عربية لها مكانتها في تاريخ العرب، وعرفت بالشجاعة والتضحية، وهما ضرار ابن الأزور وأخته خولة، إذ إنّ سعيد يعقوب يبرعُ في تزين نصوصه بالتناص بأنواعه، فهو هنا ينتج لنا لوحة مزينة بالتناص التاريخيّ، يستنهض من خلالها الهمم، ويذكر العرب بأمجادهم وتاريخهم، ويذكرهم بأنّ التاريخ لا يُسجّل في صفحاته إلّا أسماءَ الأبطال، ويلمح إلى تخلي العرب

[1] يعقوب، سعيد، **مقدسيات**، ٣٩.

عن نصرة إخوانهم في فلسطين، في حين ينصرهم الحجر الأصمّ، كل ذلك جاء مطرّزًا بأحرف الإطباق الّتي نشعر عند نطقها بارتفاع اللّسان إلى أعلى الحنك اللين، وكذلك الشهداء في رفعتهم والتصاقهم بالمعالي.

- **الاستعلاء والاستفال**

إنّ ما يفرّق الاستعلاء والاستفال عن الإطباق والانفتاح هو وضع اللّسان؛ حيث يكون في الإطباق يتّجه نحو الطّبق، أما في الاستعلاء فيرتفع دون أن ينطبق، وحروف الاستعلاء هي: الخاء، والصّاد، والضاد، والطاء، والظاء، والغين والقاف. أما الاستفال فهو انخفاض أقصى اللّسان عند النّطق بالصّوت إلى قاع الفم وله باقي الأصوات عدا أصوات الاستعلاء[١].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ "العلاقة بين الإطباق والاستعلاء علاقة عموم وخصوص؛ فكلّ مطبق مستعلٍ، وليس العكس"[٢]. ومن الجدير ذكره هنا، أنّ هناكَ فرقًا بين الاستعلاء والاستفال من جهة والتّفخيم والتّرقيق من جهة أخرى، فالاستعلاء كما سلف ذكره، ارتفاع اللّسان نحو قبّة الحنك الأعلى دون انطباق كامل، هذه الوضعية للسان عند إنتاج الصّوت تسمّى استعلاءً ولكنّ الصّدى النّاتج عن هذه الوضعيّة تسمّى تفخيمًا؛ فالتّفخيم إذن، ناتج من نواتج الاستعلاء، كما أنّ هناك أصواتًا تفخّم وترقق وليست من حروف الاستعلاء مثل لام لفظ الجلالة، والرّاء، والألف.

ولا تخفى العلاقة بين أصوات الاستفال وأصوات الانفتاح، "فأصوات الاستفال هي كلّها أصوات انفتاح، ولذلك فإن أصوات الانفتاح أصوات استفالية، وهي كلها أصوات مرققة، باستثناء عدد منها تفخّم في بعض الأحوال"[٣].

---

[١] ينظر: رمضان، محيي الدّين، **في صوتيات العربية**، ٦٧.
[٢] داود، محمد محمد، **العربية وعلم اللغة الحديث**، د.ط، القاهرة، دار الغريب، ٢٠١١م، ١٢٥.
[٣] الصّايغ، عبد العزيز، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربية**، ط١، دمشق، دار الفكر،٢٠٠٧، ١٤٥.

ومن الأمثلة على استخدام سعيد يعقوب لأصوات الاستعلاء والاستفال قوله في قصيدة عنوانها (خلِّ الزّعامات)[1]: **(البسيط)**

خلِّ الزّعاماتِ تَحياها وتُحييها حُمرَ الليالي، وخفضَ العيش يلهيها

إذا تخلّت عن القدسِ الشريفِ يدٌ لنا، يدُ اللهِ لم تعلن تخلّيها

يا نفثةً في طوايا الصّدرِ أكتمُها ما عُدتُ أقدرُ طيَّ الصّدرِ أُطويها

تكادُ تحرقُ وجه الأرض لو خرجت منه ولكنّني بالحزم أَثنيها

الظّاهر من النّصّ أنّ أصوات الاستفال أكثر انتشارًا فيه، وهذا أمر طبيعي فعدد أصوات الاستفال في أصله أكبر أصوات الاستعلاء، ومن المنطقي أن يكون انتشارها في النّصّ أكثر، ولكنّ المبتغى هنا، تقصي دلالات كلّ من أصوات الاستفال والاستعلاء وتبيان أثرها في بينية الخطاب.

وفي النّصّ السابق لسعيد يعقوب كان أكثر أصوات الاستفال تكرارًا هو صوت اللام، إذ تكرر ٢٢ مرّة، وتكرار صوت اللام في طريقة نطقه بين التصاق طرف اللّسان باللثة خلف الأسنان العليا ثم انفراجه، يوحي بأمرين: التصاق الفلسطيني بقضيته من جهة، وتوكله على الله من جهة ثانية، والأمر الآخر هو ترك الحكام العرب الذين تخاذلوا عن نصرة القدس والانخلاع منهم والتنكر لهم.

ثمّ تلا اللام صوت الياء في التكرار؛ فقد تكرر في النّصّ ١٨ مرّة، وتكرار صوت الياء في هذا المقطع يوحي بالبعد الشديد؛ البعد بين الحكام المنشغلين في ملذاتهم ويحيون الليالي في ملذات

[1] **مقدسيات**، ٥٤.

الدّنيا الزائلة، وبين واقع الأمّة الّتي تكتوي بنير الاحتلال، ومقدّساتها الّتي تنتهك صباحَ مساءَ، وقد بدا ذلك في الكلمات: (تحياها، تحييها، الليالي، العيش، يلهيها، تخليها، يا).

وأمّا صوتُ التاء المستفل فقد تكرر ١٢ مرّة في النّصّ ، وتقوم طريقة نطق التاء وطبيعة الأعضاء المشاركة فيه بدور دلالي مهم؛ إذ إن "التحام اللّسان المتحرّك المرن باللثّة الثابتة الصّلبة"[١] "يوحي بالمواجهة بين طرفين: قوي/ضعيف"[٢]، فالطّرفان هنا طرف الحكّام المتخاذلين، الضّعاف بانشغالهم بملذات العيش عن نصرة القدس، وهذا التخليّ ظاهر في الكلمات (تحياها، تحييها، تخلّت)، وفي المقابل الطرف الآخر الّذي يريد الشّاعر من المخاطب الارتكان إليه ألا وهو الله سبحانه وتعالى، وهو الطرف القوي الّذي لا يتخلّى عن عباده ونصرتهم.

كذلك فإنّ الهواء المرافق لخروج صوت التاء يوحي بحجم الغيظ الدّاخليّ في نفس الشّاعر ويريد إخراجه والإفصاح به للمخاطب، وسبب ذلك حنقه على الحكّام لتخليهم عن القدس، وقد ظهر ذلك في تكرار صوت التاء في الكلمات: (نفثة، أكتمها، عدتُ، تكاد، تحرق، خرجت) "فالتاء العربية لا بدّ أن تكون متبوعة بدفقة هواء"[٣] فهذه الدّفقة تناسب المعنى العام في الأبيات، وهو نفث مشاعر الألم الّتي تحرق قلب الشّاعر ونفسه. وقد ساند التاء للتعبير عن هذا المعنى صوت الهاء الّذي تكرر ١١ مرّة، والهاء صوت يحتاج إلى دفقة هواء أيضًا، خاصةً أنّه ورد في معظمه في روي القصيدة مع ألف الضمير المؤنث (ها)، وهذا كلّه يدل على حجم التفريغ النّفسي الّذي يقع في هذا النّص.

---

[١] حسّان، تمّام، **مناهج البحث في اللغة**، ١٢٢.

[٢] محلو، عادل، **الصّوت والدّلالة في شعر الصّعاليك: تائية الشنفرى أنموذجًا**، أطروحة دكتوراه، الجزائر، جامعة الحاج لخضر –باتنة، ٥١.

[٣] استيتية، سمير، **الأصوات اللغوي: رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، ١٣٤.

وتكرر صوت النّون ٩ مرّات والميم ٧ مرّات في النّصّ، وتكرارهما هنا يناسب المعنى العام للنص، فهما يستطيعان التعبير عن معاني "القطع والإصرار على العزيمة"[١]؛ "لأن في صوت الميم انطباقًا للشفتين وانقطاعًا لمرور الهواء في الفمّ، وفي صوت النّون قطع لمجرى الهواء نتيجة انخفاض الطبق، ليندفع الهواء في كلا الصّوتين باتجاه الأنف، ولذلك يعد هذان الصّوتان أشد تمثيلًا ودلالة على الإصرار على القطع والعزيمة الّتي تحتاج إلى صبر وقوة تحمل"[٢]، وفي النّصّ يخدمان فكرة الشّاعر الّتي يريد أن يوصلها للمخاطب، وهي قطع الأمل من الزّعماء العرب في تحرير القدس وخدمتها.

كما يلاحظ أن الشّاعر بدأ نصه بحرف من حروف الاستعلاء، وهو حرف الخاء الّذي تكرر ٥ مرّات، وهذا الحرف له دلالته في ذاته، فهو يدل على "المطاوعة والانتشار، وعلى التلاشي مطلقًا[٣]" وهنا يناسب هذا الاستخدام المعنى العام للنّصّ، فمن العنوان (خلِّ الزعاماتِ)، نرى أن الشّاعر يطلب من المخاطَب أن يترك قول الزعامات ولا يلتفت لهم؛ لما في أقوالهم من كذبٍ وادّعاء، والخاء هنا في (خَلِّ) كما سلف تحمل معنًى يوافق المعنى العام للنّصّ، فالشّاعر يريد أن تتلاشى العلاقة مطلقًا بين الزّعامات الكاذبة والمخاطَب، كيلا يتلوث فكر الشّعب بادّعاءاتهم، فهم يعيشون لياليهم الحمر متمتعين والشعب الفلسطيني مقهور في القدس، وفي قوله في عجز البيت الأوّل: (خفض العيش يلهيها)، استخدام الخاء هنا في كلمة (خفض) يدل على مطاوعة الحكام لملذات الدّنيا، وانتشار هذه الصّفة بينهم، حتى باتوا يلتهون بها عمّا هو أعظم وهو القدس.

ثم يعقد الشّاعر في البيت الثاني باستخدام أسلوب الشرط موازنة يقنعُ فيها المخاطَب ويمده بالأمل ويمنعه من اليأس، مستخدمًا حرف الاستعلاء (الخاء) مرّة أخرى، مرّة في صيغة الماضي

---

[١] العقاد، عباس محمود، **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣، ٤٦.
[٢] أبو جبل، ميسّر، **الشّعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان: دراسة صوتية دلالية**، ٦٠.
[٣] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٣.

(تخلّت) ومرّة في المصدر (تخلّي)، فإن كانت الزّعامات تخلّت عن تحرير القدس والوقوف إلى جانب الحقّ، وتلاشت نصرتهم لها، فإنّ يدّ الله لم تعلن تخلّيها وتلاشيها، فعلاماتها ظاهرة، وهي تعملُ في الخفاء.

وفي الصّيغ الثّلاث السّابقة (خلّ، تخلّي، تخلّت) نرى التوافق في الاستخدام بين حرف الاستعلاء الخاء، وحرف الاستفال اللّام، فاللّام تدلّ "على الانطباع بالشّيء بعد تكلّفه"[١]، وكأنّ صفة تخلّي الزّعامات عن قضية القدس وتلاشي وقوفهم مع الحقّ صارت طبعًا لهم، وكذلك تفيد الالصّاق، وهي تتوافق مع معنى التصاق الشعب الفلسطيني بخالقه، ويقين الشّاعر بأن يد الله مع أهل الحقّ.

واستخدام حرف الاستعلاء القاف في كلمة (القدس) "يدلُّ على المفاجأة الّتي تُحدِثُ صوتًا"[٢] فالقدس عند نطقها تكسر حاجز الصّمت، وتنزعك من ملاهي الدّنيا، ويفاجئك الشّاعر بها لتخرج من الانصياع لقول الزّعامات، ويلفتك إلى يدٍ أخرى وحبل آخر يجب أن تتمسك به، وهو حبل الله.

أما حرف الاستعلاء الطّاء فقد تكرر ٣ مرات في النّصّ، في قوله: (طوايا، طيّ، أُطويها) في البيت الثّالث، فإنّه يدلّ على "الملكة في الصّفة، وعلى الالتواء والانكسار"[٣]، وتكراره في البيت بهذا الشكل يدل على الألم الّذي يحاول الشّاعر أن يطويَه في داخل نفسه، ولم يعد قادرًا على ذلك، تلك هي النّفثة الّتي يكابدها الشّاعر في نفسه، وقد ساند صوت الطّاء في هذا المعنى صوتُ الصّاد الّذي تكرر في النّصّ ٤ مرات في البيت نفسه في كلمة (الصّدر) المكرّرة مرتين، والصّاد فوق أنّه صوت استعلاء مفخم فهو صوت صفير يُضيّق مخرج الهواء بصورة كبيرة عند مخرجه، فيَحْدُثُ صفيرٌ عالٍ، وهذا الصّفير يعطي قوّة في النّسق، ويخرجه من الهدوء الّذي تولّده حروف الاستفال،

---

[١] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي** ، ٦٤.
[٢] **نفسه**، ٦٤
[٣] **نفسه**، ٦٤

ويوحي بمدى الضيق في صدر الشاعر، أما صوت الضّاد الّذي ورد في كلمة (الأرض) في النّصّ فهو يوحي بالفخامة والعظم والثبات، ليذكر المخاطب بها، وينبهه إلى مدى الخسارة الّتي أصابته بفقدانها.

والّذي ويظهر من خلال نسق سعيد يعقوب الصّوتي في النّصّ السابق مدى الألم والقهر الّذي يجول بداخله ولم يعد قادرًا على كتمانه، وهو يبوح به ليكشف سَوءة الزّعماء العرب الذين تخلّوا عن فِلَسْطين، فهذه النّفثة لو خرجت من صدر الشّاعر لَعَلِمَ النّاسُ بِعِظَمِ حُرقَتِه وألمِهِ.

- **التّفخيم والترقيق**

ومن الصّفات الّتي لها ضد في أصوات العربية صفة التّفخيم ويقابلها الترقيق، والتّفخيم "صفةٌ صوتية تنتج من ارتفاع أقصى اللّسان وتراجعه نحو الجدار الخلفي للحلق"[١]. وكذلك هو " أثر سمعي ينتج عن عوامل فيسيولوجية متداخلة، ندرك منها عاملين مهمين، أولهما ارتفاع مؤخر اللّسان تجاه أقصى الحنك أو (الحنك اللين)، فَيَحْدُثُ تغيّرٌ في التجويف الفموي، محدثًا رنينًا مسموعًا، وثانيهما رجوع اللّسان إلى الخلف بصورة أسرع مما يحدث له في أثناء النّطق بالأصوات المرققة، فكأنّ للتفخيم جانبين؛ جانبًا عضويًا وجانبًا سمعيًا"[٢]، ومما يميز أصوات التّفخيم عند النّطق بها أنها تملأ الفم[٣]. والتّفخيم "إمّا أن يشكّل خاصة أساسية من خواص الصّوت المفخم ترجع لطبيعته، كالصّاد، والضّاد، والطّاء، والظّاء في العربية، وإمّا أن يشبه ملمحًا ثانويًا بحسب السّياق الّذي يقع فيه في بنية الكلمة، كالقاف والعين والخاء، وكذلك اللام والرّاء في حالات معينة"[٤].

---

[١] الحمد، غانم، **المدخل إلى علم أصوات العربية**، ط١، عمّان: دار عمّار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤، ٢١٠.
[٢] بشر، كمال، **علم الأصوات**، ٣٩٤.
[٣] ينظر، رمضان، محيي الدّين، **في صوتيات العربية**، ٦٧.
[٤] بشر، كمال، **علم الأصوات**، ٣٩٥.

وأمّا التّرقيق فهو "الأثر السمعي النّاتج عن عدم تراجع مؤخرة اللّسان بحيث لا يضيّقُ فراغ البلعوم الفموي عند النّطق بالصّوت. والأصوات المرققة هي كل الأصوات عدا أصواتِ الإطباق والراء واللام والألف"[1].

ويظهر أثر التّفخيم والتّرقيق في النّسق الصّوتي للخطاب الشّعريّ عند سعيد يعقوب من خلال المقطوعة الّتي اختيرت من مقدسيته السابقة، يقول فيها[2]: **(البسيط)**

ما لي أرى النّذلَ معتزّا بذلّته كأنّه حبشٌ لمّا مشى تيهًا؟

إنّا شبعنا استماعًا من تفاهته إلى الأكاذيب تزويرًا وتمويها

أطلقتَ فينا يدَ الأوغادِ عابثةً فأوسعتْ أرضنا مسخًا وتشويها

حتى إذا أبصرتْ عيني ملامحها لم تلقَ لي معلمًا مستملحًا فيها

في الصّدرِ أوسمةٌ والغيظُ يسألُهُ بأيّ حقٍّ بهذا الصّدرِ تُبديها

لأيّ نصرٍ عظيمٍ كنتَ تَلْبَسُهُ لو كنت تعقلُ عنّا رحتَ تخفيها؟

ما زالت القدسُ تحت الأسر مسجدها الأقصى تدنّسه أقدامُ غازيها

والقدس لؤلؤة الدّنيا وزينتها والله حافظها والله راعيها

لكنّ في القدس أبطالًا غطارفةً بالرّوح والدّمِ يومَ الرّوعِ تفديها

هم الأحقّ بإجلالٍ وتكرمةٍ مِنكَ المَزاعِمُ ما صحّت دعاويها

حيّ الشهيد الّذي ضحّى بمُهجتهِ لا كان في الكونِ شعرٌ لا يحيّها

---

[1] الصّايغ، عبد العزيز، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربية**، ١٥٠-١٥١.
[2] **مقدسيات**، ٥٤-٥٦.

يبدو واضحًا من النّظرة الأولى في الأبيات حجم البغض الّذي يحمله الشّاعر على الحكام المتخاذلين في قضية القدس وفلسطين، وهم لم يخاذلوا عن نصرتها فقط، إنّما عاونوا المحتل عليها، وأطلقوا يده فيها، ليفسد ويخرب ويشوه، في حين يسوقون الأكاذيب والتزوير والتمويه في خطاباتهم لشعوبهم. كما يرسم الشّاعر صورةً لهؤلاء الحكّام ليظهر ضعفهم وخداعهم للشعوب، وعدم استحقاقهم للأوسمة الّتي يلبسونها دون حقّ؛ لأنهم لم يخوضوا حروبًا ولم يحرروا أرضًا، مستخدمًا الأنسنة والحوار بين هذه الأوسمة وبين الحكام، وللكشف عن أحوال الشخصية، وسبر أعماقها.

وفي المقابل هناك شخصية أخرى هي أولى بالتكريم وبالمديح وبالأشعار من هؤلاء الحكام، وهم أبطال القدس من شبابها وأطفالها الذين يخوضون المعركة الحقيقية مع المتحل، ويفدونها بأرواحهم ودمائهم، وبعقد هذه المقارنة بين الزعماء وأبطال القدس، يزيل الشّاعر الغشاوة الّتي أوهم بها الحكّامُ المتخاذلون شعوبَهم، ويضع المخاطب في الصّورة الحقيقية لما يجري في القدس، وينقلهم من الوهم والخيال إلى الحقيقة والوضوح، الّتي مفادها أنّ القدس ما زالت تحت الأسر، وأن أبطالها من أبنائها هم من يدافعون عن مسجدها، وأنّ الحكّام لا حول لهم ولا قوة سوى التخاذل مع العدوّ.

وقد جاء النّسق الصّوتيّ في النّصّ من حيث التّفخيم والتّرقيق مناسبًا لكل معنًى من المعاني السابقة، وقد كان تكرار الأصوات المرققة هو الأكثر في السياق؛ وذلك لسهولة نطقها مع ما يجاورها من الأصوات، ولمناسبتها الجو العام للمقطوعة، مع الأخذ بعين الاعتبار الأصوات الّتي تفخّم أحيانًا وترقق أحيانًا أخرى.

وقد تلا الياء صوتا التاء واللام، فقد ورد التاء مرققًا دائمًا ٣٤ مرّة، والتاء "من معانيه ما يدل على الرّقة والضّعف والتفاهة، بما يحاكي الرّقة والضّعف في صوته"[١]، وهو ها هنا يدل على الهوان والضعف والتفاهة الّتي يحياها الزّعماء العرب بتخليهم عن نصرة القدس.

وأمّا اللام فقد ورد مرققًا ٢٣ مرّة، ومفخمًا ١١ مرّة، أمّا ترقيقه فقد كَثُرَ في باب الهجاء، هجاء الشّاعر للزعماء العرب: (النّذل، بذلته، الأوغاد، لم تلق لي معلمًا مستملحًا،...) واللام بإفادته "الالتصاق"[٢] يدل على التصاق صفات النّذالة والذل بهؤلاء الزعماء، ومعاني التشوية الّتي صارت صفة لها بسبب المحتل الّذي عاث فيها خرابًا، فلم يترك منظرًا يسرّ النّاظرين.

وقد تكرّرت أحرف الحلق المرققة (الهمزة، والهاء، والعين، والحاء) على الترتيب: ٢٣، ٢٩، ١٥، ١٤ مرّة في النّصّ ، وهي تدل هنا على "معنى أساسي وهو الحزن والزجر"[٣]، الحزن على ما حلّ بالقدس والتخلي عن نصرتها، والثاني الزّجر للحكّام والزّعماء العرب الّذين تخلّو عن نصرة القدس وأطلقوا يد العدو فيها؛ فتتابع (العين) في الكلمات: (معتزًّا، شبعنا، استماعًا، عابثة، فأوسعت، عيني، معلمًا، عظيم، تعقل، عنا، راعيها" فتتابع العين هنا "يوحي بالعنعنة الّتي تفيد الاستمرار والترتيب والانتقال من درجة إلى درجة"[٤] فتوحي باستمرار الحزن والشعور بالخذلان وهو المعنى الّذي يسعى الشّاعر إلى إيغاله في المتلقي كيلا يثق بالحكام، وينتقل من درجة الاستماع إليهم والخضوع لقولهم إلى مرحلة تركهم وما يقولون والالتفات لمن هم أحق منهم وهم أبطال القدس الذين يدافعون عنها بحقّ.

---

[١] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٥٧.
[٢] **نفسه**، ٨٠.
[٣] مفتاح، **محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط٣، الدّار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢**، ١٧٥.
[٤] **نفسه، ١٧٥.**

وكذلك الهمزة فهو يدل على "التألم والرّثاء"[١] وقد اشتقّ له محمّد مفتاح مصطلح (أنأنة)؛ ليدل على الألم والأنين لتتابعه (الأنين) واستمراره، على غرار ما فعل القدماء من اشتقاق العنعنة من العين[٢]، وهذا ما يتوافق والغرض العام من النّصّ .

وكذلك الحاء فإن تكراره في النّصّ يوحي بدلالات مختلفة، ففي تصوير الزعيم العربي الّذي وصفه الشّاعر بالنّذالة والذّلة الّتي يترتّب عليها الخضوع والخنوع، إلا أنّه يتيه في مِشيته ويتكبر دون شيء يدعو إلى ذلك، فشبَّهه بالحبش والحاء في (حبش) هنا يوحي بالكبر على فراغ وقبح، حتّى إنّ الشّاعر لم يذكر التيه والكبر بالطاووس وهذا الأمر المعتاد، ولكنّه –فيما يبدو– استكثر على هذا الزعيم المتخلي عن القدس والمتعاون مع المحتل عليها، استكثر عليه جمال الطاووس رغم تكبره وتيهه، فاختار له منظرًا يجمع التيه والتكبر في غير ما يستحقه وهو الحبش. كذلك في الكلمات (حتّى، ملامحها، مستملحًا، حقّ، رحت) الحاء فيها يوحي بالحزن والألم والأسى، ويظهر مدى ما حلّ بالقدس من ويلات بسبب المحتل وأعوانه من الزعماء العرب.

ومن الأصوات المرققة الّتي انتشرت في النّصّ صوتا (الميم والنّون) فقد تكرر صوت الميم ٢٩ مرّة، في حين تكرر صوت النّون ٢٥ مرّة، وهما من أصوات الذلاقة الّتي تعد من أكثر الأصوات انتشارًا في كلام العرب[٣] وأكثرها وضوحًا في السّمع، وهما صوتان ترافقهما الغنّة من الأنف، تلك الغنة الّتي ترافق صوت الأنين والألم، وهي توحي خاصة في النّون بتعبيرها عن "الصّميم"[٤] بتوجع الشّاعر وإحساسه بالألم الدّفين، وهذه الصّفة البارزة في النّصّ، فالشّاعر يعاني من ألم نفسي وصدمة عاطفية سببتها له خيانات الزعامات العربية.

---

[١] مفتاح، **محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، ١٧٥.
[٢] ينظر: **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، ١٧٥.
[٣] ينظر: النّعيمي، حسام، **الدّراسات اللهجية والصّوتية عند ابن جنّي، العراق، دار الرشيد للنشر**، ١٩٨٠، ٣٢٣.
[٤] الأرسوزي، زكي، **العبقرية العربية في لسانها**، ١٠٩.

والدّال والباء والسين والفاء من الأصوات المرققة الّتي انتشرت في النّصّ ولكن بنسبة أقلّ من الأصوات السّابقة، فقد تكرّر الدّال ١٦ مرّة، وتكرّر الباء ١٤ مرّة، في حين تكرّر السّين ١٣ مرّة وتكرّر الفاء ١١ مرّة، والدّال صوت قويّ رغم ترقيقيه؛ فهو "صوت شديد مجهور"[١] وتكراره في النّصّ يدل على شدّة الموقف الّذي تعانيه القدس من الاحتلال، فالقدس هي المكان المحور في قلب سعيد يعقوب، والمكان كما يقول عماد الضمور: "ينهض في النّصّ الإبداعي بوظائف مهمّة؛ فهو يحدد الحالة النّفسية للمبدع، ويبرز معالمها، ويكشف عن الرؤيا الفكرية وتجلياتها الإبداعية، فضلًا عن دور المكان في التعبير عن المشاعر الإنسانيّة، وما يكتنفها من رفض أو قبول، فضلًا عن قدرة المكان على اختزال الزمن، وتهيئته للانبعاث في لحظات انبثاق الرؤيا، أو التعبير عن موقف ما"[٢] وهكذا تكاثفت الأصوات المرققة في النّصّ لتعكس قدسية المكان (القدس)، والضرر الّذي حلّ بها، وكأنّ الشّاعر يمري عطف المخاطب ويبسّه كي تنفجر عواطفه، وينتفض من أجل القدس.

وقد كان الياء الصّامت أقلّ الأصوات المرقّقة نصيبًا في النّصّ ، فقد ورد ١٠ مرّات، والياء صوت يدل على "الانبعاث المؤثر في البواطن"[٣] كما يدل أيضًا على السّقوط والالصّاق؛ وهو هنا، يساعد في انبعاث مشاعر يعقوب الدّاخلية، وهي مشاعر الحزن والألم، والغضب والحنق على الزّعماء العرب الذين تخلّوا عن القدس، ومن ذلك ورودها في الكلمات: (يَد، عَيْني، الغَيظ، يَسْأله، بأَيّ، لأَيّ، الدنْيا، يَوم، حَيّ، يُحَيّها) لتتضافر الأصوات لتشكل هذه الصّورة الهزيلة للحكام بطريقة تحاكي ضعفهم وذلّ حالهم، هذا من جهة، وتعبّر عن عمق مكانة القدس وشهدائها وأبطالها في نفس الشاعر، والتصاقه بهم وبقضيتهم العادلة.

---

[١] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٤٨. وهو "صوت أسناني لثوي شديد مجهور مرقق" حسان، تمام، **مناهج البحث في اللغة**، ٩٣. وصوت "صامت مجهور سني انفجاري" السعران، محمود، **علم اللغة**، بيروت، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر ، ١٦٨. وصوت "أساني لثوي انفجاري مجهور" بشر، كمال، **الأصوات**، ١٢٩

[٢] يعقوب، سعيد، **نسمات أردنيّة**، دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٥، ١٠.

[٣] علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ٦٤.

وفي الجهة المقابلة كانت أصوات التّفخيم بأنواعه ذات الانتشار الأقل في النّصّ، فقد ورد التّفخيم الكلي في الأصوات (ص، ض، ط، ظ) ١٦ مرّة، وكان التّكرار الأكبر لصوت الصّاد إذ تكرر ٨ مرّات، يليه صوتا الطّاء والظّاء بتكرار كلّ منهما ٣ مرّات، وأقلّ هذه الأصوات تكرارًا كان صوت الضّاد؛ إذ تكرر في الأبيات مرتين اثنتين فقط. و"للتّفخيم عدّة معانٍ يمكن التعرف عليها من خلال: الأداء الصّوتي له، أو من خلال السّياق الوارد فيه الحرف المفخّم، ومن المعاني الّتي يؤديها التّفخيم: التّعظيم والتّقديس، والارتفاع، والعلو؛ لارتفاع مؤخّر اللّسان تجاه الحنك اللينّ أثناء النّطق بالحرف المفخّم، والقوّة والشّدّة لما فيه من جهد عضوي، والسّمن والتّغليظ، والامتلاء؛ لامتلاء الفم بصدى الصّوت المفخّم وغيرها"[١].

فالصّاد في (أبصرت) عند حديث الشّاعر عن رؤيته ما حلّ بالقدس من مصائب عظيمة يناسب في تفخيمه تهويل ما أبصره الشّاعر، وأمّا تكراره مشدّدًا (الصّدر) ومكرّرًا مرّتين في صدر البيت وعجزه؛ فتظهر كثرة الأوسمة، تلك الأوسمة الّتي لا استحقاق لها، ويوحي أيضًا بفراغ هذا الصّدر من المشاعر؛ فصدى الصّاد في البيت يوحي بالفراغ.

والصّاد في (نصر) توحي بالتّعظيم –في معناها الأصلي– ولكنّها في هذا الموضوع أفادت الضدّ؛ وذلك لأنها في موضع السّخرية والازدراء. أمّا في (الأقصى) فهي توحي بالتّعظيم والتّقديس، وأمّا في قوله (ما صحّت دعاويها) فالصّاد هنا تفيد ظهور بطلان مزاعم الزّعامات.

والطّاء، في (أطلقت) يوحي بعظيم قبح خيانة الزّعامات، وإطلاقهم يد العدو لتعبث في الأرض وتشوّهها، وعلى النّقيض فإنّ الطّاء في كلمتي (أبطالًا غطارفةً) عند وصف شباب فلسطين الذين يضحون من أجلها ويواجهون المحتل بقوة وصبر، فإن الطّاء هنا يحمل هذا الإيحاء من قلب

---

[١] بولخطوط، محمد، **الدّلالة الصّوتية لصفتي التّفخيم والتّرقيق في قراءة القرآن الكريم برواية ورش: آيات مختارة من سورة المائدة**، مجلة البدر، مجلد ١٠، العدد ٩، سنة ٢٠١٨، ١١١٨.

الشّاعر إلى صميم المتلقي، وعند امتلاء الفم بصداها يوحي بعظيم قوة الأبطال الفلسطينيين، فالطّاء من أقوى الأصوات المفخمة وذلك "لانفجاره واستعلائه وما يتمتع به من قلقلة"[١].

في حين ورد الظّاء في (الغيظ) ليدل على شدة الغيظ وقوته في نفس الشّاعر من هؤلاء الحكّام، وفي (عظيم) ليوحي من باب السخرية والتهكم بعظم نصر الزّعامات، أما في (حافظها) فيدل على عظيم قدرة الله سبحانه في حفظ القدس ورعايتها ولو تخلّى عنها من تخلّى.

في حين كان الضّاد أقل هذه الأصوات حضورًا في النّصّ، فقد ورد مرتين فقط، والضّاد إلى جانب تفخيمه فهو صوت "مجهور انفجاري مطبق، وفيه استطالة[٢]"، وهذه الصّفات متكاتفة تعطيه قوة وغلظة، فعند نطقه يلتصق اللّسان على طول الحنك الأعلى الأيمن، وقد وردت في النّصّ في كلمة (أرضنا)، فالضّاد هنا يفيد بتفخيمه عظيم التصاق الفلسطينيّ بأرضه على مدى التاريخ، وأما في كلمة (ضحّى) الواردة في سياق الإشادة بأبطال فلسطين، فإنه يوحي بعظيم التضحية الّتي يقدمها أبناء القدس للدفاع عنها، وأي تضحية أعظم من التضحية بالنّفس.

ومن جانب آخر هناك الأصوات الّتي تفخّم حينًا وترقق حينًا آخر، فقد تكرر اللام مفخمًا في النّصّ ١١ مرّة، في تكرر القاف مفخمًا ٩ مرّات، والرّاء مفخمًا في ٩ مرات أيضًا، والألف وردت ٤ مرات مفخمة، وكلّها جاءت لتساند المعنيين العامين في القصيدة؛ معنى تبيان شدة خيانة الزعامات وخيانتهم، ومعنى الإشادة بتضحيات أبناء القدس وأبطالها الذين هبّوا لنصرتها، وأمّا في حالات التّرقيق فكانت خلاصتها تبيان الألم والحزن العميق الّذي أصاب الشّاعر على ما ألمّ بالقدس.

---

[١] أبو جبل، ميسر، **الشّعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان: دراسة صوتية دلالية**، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، ٢٠١٧، ١٥٠.
[٢] **نفسه، ١٥٠.**

- **الإذلاق والإصمات**

وهما صفتان متضادتان، فالإذلاق "من الذلق، ومعناه: الطّرف، ومنه أطلق مصطلح الإذلاق على الأصوات الّتي تخرج من طرف اللسان: (ل، ن، ر)، والّتي تخرج من طرف الشفة: (ب، ف، م)، وتتميز أصوات هذه الأحرف بخروجها في سهولةٍ ويسر"[١].

وأما الإصمات "لغة فهو المنع، واصطلاحًا: ثقل نسبي في النّطق بحروف العربية المتبقية بعد استبعاد أحرف الذلاقة"[٢].

وإنّ أوّل من ذكر صفة الذلاقة للأصوات ونظّر لها الخليلُ بن أحمد الفراهيدي؛ فقال: "اعلم أنّ الحروف الذُّلْقَ والشّفويّة ستّةٌ، وهي؛ (ر ل ن، ف ب م)، وإنّما سُمّيتْ هذه الحروف ذُلقًا؛ لأنّ الذّلاقة في المنطق إنّما هي بطَرَف أسلة اللّسان والشّفتين، وهما مَدْرجتا هذه الأحرف السّتّة، منها ثلاثة ذلقية (ر ل ن)، تخرج من ذلق اللّسان (من طرف غار الفم)، وثلاثة شفويّة (ف ب م)، مخرجها بين الشفتين خاصة"[٣]، ويبدو أنه لاحظ شيوعها على لسان العرب بحيث لا تكاد تخلو منها كلمة رباعية أو خماسية في أصولها، وإذا خلت حُكِمَ بعُجمَتِها[٤]، وقد رأى إبراهيم أنيس في ذلك عدم عموم، وفيه بعض التكلّف عند تبرير ما شذ عنه، وهو يرى أن كلمة الذلاقة لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف وهو القدرة على انطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم[٥]. وعند دراسة هاتين الصّفتين في مقدسيّات سعيد يعقوب، وما لهما من أثر في خطابه الشعري، نستطيع ذلك من خلال مقطع من مقدسيته الّتي عنونها بانتفاضة الأقصى ويقول فيها[٦]:

---

[١] داود، محمد محمد، **العربية وعلم اللغة الحديث**، ١٢٧.
[٢] **نفسه، ١٢٧**
[٣] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، تحقيق مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرّائيّ، بيروت، دار ومطبعة الهلال للنشر، د.ت، ١/ ٥١.
[٤] ينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، ٥٢/١.
[٥] ينظر، **الأصوات اللغوية**، ١٠٩.
[٦] **مقدسيات**، ٣٥-٣٦.

(الكامل)

آذار يشهد فاسألوا آذارا أنا انتفضنا سادةً أحرارا

لا الموتُ يثنينا ولو كانت لنا في النّار حاجاتٌ لخضنا النّارا

لو فاخرتنا الشمسُ في عليائها زدنا عليها سؤددًا وفخارا

تختارُ إحدى الحسنين نفوسُنا وتعافُ غيرهما النّفوس خيارا

إمّا الحياةَ عزيزةً أو أننا نلقى الحمام أعزّةً ثوّارا

فالحرُّ يأنفُ أن يعيشَ بذلّةٍ ويعافُ أن يقضي الحياةَ صغارا

ويرى الرّدى أحنى عليه إذا الرّدى ما بينه والذلِّ كان جدارا

يظهر من النّصّ أن أصوات الإصمات أكثر انتشارًا بسبب كثرة عدد أصواتها مقارنة بأصوات الذّلاقة، فالذّلاقة أصواتها ستّة فقط، في حين باقي الأصوات مصمتة، ولكن إذا نظرنا من زاوية النّسبة والتناسب فإن أصوات الذلاقة على قلتها تكون نسبة شيوعها أكثر في الكلام، وهذا ما يتوافق مع قول الخليل السابق في ذلك[1]، وهكذا فقد كان عدد أصوات الذلاقة اللسانية (ل، ر، ن) أكثر انتشارًا من أصوات الذلاقة الشفوية (ب، م، ف).

فقد تكرر صوت النّون ٢٧ مرّة في الأبيات، في حين تكرر صوت الرّاء ٢١ مرّة، واللام ٢٠ مرّة، في حين تكرر صوت الفاء ١٣ مرّة، وصوت الميم ٧ مرّات، وصوت الباء مرتين فقط.

[1] ينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، ٥٢/١.

والنّصّ في باب الفخر والتمجيد لانتفاضة الأقصى وشهدائها، ومعاني الحرية ورفض الذّلّ وحتميّة النّصر وجلاء العدو المستعمر، وقد تضافرت أصوات الذلاقة والإصمات لتوصل هذه الفكرة إلى المخاطب، فصوت النّون الّذي كان أكثر أصوات الذلاقة انتشارًا هو صوت "يلتقي عند النّطق به طرف اللّسان باللثة خلف الثنايا العليا، فتحدث عقبة على نحو ما يحدث في الصّوامت الانفجارية، ولكنّ تيار الهواء المنتج لهذا الصّوت، يمضي، بعد خفض الحنك الليّن، وهو الطّبق، إلى التجويف الأنفي محدثًا صوتًا أطلق عليه القدماء من لغويّي العرب اسم الغنّة أيضًا، ويتذبذب في أثناء النّطق بالنّون الوتران الصّوتيان، فالنّون بهذا صوت صامت أنفي لثوي مجهور مائع ذو وضوح سمعي"[1] إضافة إلى ذلاقة صوت والنّون وخفته في الكلام وسهولة مخرجه، كلّ ذلك يسهم في توطيد المعنى العام للنص وتعزيزه وتقويته، فالشّاعر يريد أن يفجر هذه الشهادة في انتفاضة الأقصى، فالنّون في (انتفضنا، يثنينا، النّار، فاخرتنا، يأنفُ، ...) كلها توحي بقوة الانتفاضة رغم ما يرافقها من ألم توحي به الغنّة.

وأما اللام، الّذي تكرر ٢٠ مرّة في الأبيات السابقة فهو بانسياب الهواء من أحد جانبي الفم أو كليهما، مع ما يصاحبه من التصاق اللّسان باللثة خلف الأسنان العليا يوحي بالالتصاق والثبات، والسرعة في الحركة في مواجهة العدو، ويبدو ذلك واضحًا من خلال وروده في الكلمات: (فاسألوا، لا الموت، لو، نلقى الحمام، الحر، ...).

في حين تكرر صوت الرّاء في الأبيات المختارة من النّصّ ٢١ مرّة، وهو بالمناسبة صوت الرّويّ في القصيدة، وهذا يعني أنه مكرر أكثر من غيره، ولكنْ لطول النّصّ واختيار عدد مناسب من أبياته للدراسة ورد هذا العدد لتكرار صوت الرّاء. "والصّفة المميزة للرّاء هي تكرر طرق اللّسان للحنك عند النّطق بها"[2]، وهذه الصّفة أي صفة التكرار هي الّتي منحته صفة

---

[1] النّوري، محمد جواد، **علم الأصوات العربيّة**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ١٦٤.
[2] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٦٦.

الذلاقة، ونظرًا لهذه الخفة النّاشئة من تكرار الصّوت بشكل انسيابيٍّ سهل، جعلها تحمل دلالات عدة، من أبرزها التأكيد على الكلمات المستخدمة؛ فالراء تعزز الكلمات وتجعلها أكثر تأثيرًا، كما في تكرار كلمة (آذار) في مطلع النّصّ.

كما أنّ ذلاقة الرّاء تغني الإيقاع وتحسّن البناء الصّوتي؛ فتكرار الراء يستخدم كطريقة لإضفاء الإيقاع والنّغم على القصيدة، وتحسين جودة الصّوت، ومثال ذلك في قول يعقوب[١]:

(الكامل)

ويرى الرّدى أحنى عليه إذا الرّدى ما بينه والذلِّ كان جدارا

إضافة إلى ذلك؛ فالراء تستخدم في بعض الأحيان كرمز للصبر والإصرار، وكذلك الانتفاضة والتمرد، وفيها الإشارة إلى معنى اللفظ: فالراء تعني "رأس" في اللغة العربية[٢]، لذلك قد يستخدم صوت الراء لإشارة إلى المفهوم الّذي يرتبط بالأشياء الّتي تكون رأس الأولويات عند الإنسان، مثل الصّمود والعزيمة.

---

[١] **مقدسيات**، ٣٦.

[٢] ينظر: عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٨٣.

- **الصّفات الّتي ليس لها ضدّ**

بعد الانتهاء من دراسة صفات الأصوات الّتي لها ضدّ في العربية وبيان أثرها الدّلالي في الخطاب الشّعريّ في مقدسيّات سعيد يعقوب، لا بدّ من الوقوف على الصّفات الّتي لا ضدّ لها ودراستها وبيان أثرها في النّسق الشعري، وهذه الصّفات هي:

- التكرير

والتكرير صفة صوت الرّاء، "فالرّاء صوت مكرّر؛ لأنّ التقاء طرف اللّسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النّطق بها، كأنما يطرق طرف اللّسان حافة الحنك طرقًا لينًا يسيرًا، مرتين أو ثلاثًا لتتكون الراء العربية"[١].

ويرجع بعض اللّسانيين المحدثين وصف الرّاء بالتكرار دون أي ذكر للمستلّة منها إلى عدم الدّقة في ضبط معالم صوت الراء وعدم التأكيد على التمييز بين المستويين الصّوتيين الطبيعي والوظيفي، ولاعتمادهم بصورة رئيسة على حاسة السمع في تحديد معالم الصّوت وطبيعته، والافتقار إلى الوسائل المخبرية الحديثة، كما أنّ ورود الراء المكررة في العربية الّتي هي أوضح وقعًا على السمع وأكثر انجذابًا له، قد جعل مهمة الإحساس بالرّاء المستلّة أكثر صعوبة، والعامل الآخر هو افتقار الدّراسات الصّوتية المقارنة (العربية باللغات الأخرى)، الّتي كثيرًا ما تعين الباحث للتوصل إلى ضبط أدق للتفاصيل الأدائية والسمعية للأصوات ومن ثم تحديد سماتها ودورها الوظيفي[٢]. "وينبغي الحذر من المبالغة في تكرار الرّاء بتوالي ضربات اللّسان مما ينشأ عنه راء مكررة، وليس صوت الراء المطلوب ظهوره"[٣]، "وتتراوح ذبذبات اللّسان عند إنتاجه بين ٢- ٤ وقد يزيد العدد إلى

---

[١] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغويّة**، ٦٦.

[٢] ينظر: يوحنا، إدوارد، **الرّاء في اللغة العربية**: دراسة صوتية، ٨٣-٨٤.

[٣] داود، محمد محمد، **العربية وعلم اللغة الحديث**، ١٢٨.

٦؛ أمّا إذا اقتصرت الذبذبات على واحدة، فحينذاك يسمى الصّوت One –top, Flapped "trill"[١].

وبقول ماريو باي: "أمّا الراء فهي في معظم اللغات مكررة، أو ترددية، يتم نطقها في مقدمة اللسان، مع حدوث ذبذبة في الأوتار الصّوتية، يطلق عليها أحيانًا اسم المهتزّة، إنّ انتاجها يصاحبه دائمًا ذبذبة في الأوتار الصّوتية أو اللّسان أو اللهاة"[٢].

ولتحديد أثر صفة تكرير الرّاء في النّسق الخطابي الشّعريّ في مقدسيّات سعيد يعقوب سيكون ذلك من خلال دراسة مقدسيته الّتي عنونها بـ(وعد)، ويقول فيها[٣]: **(الكامل)**

وعدًا إذا الأقصى الأسير تحرّرا لأصوغُ فيه من القصائد جوهرا

أنا لستُ في تحريره متشككًا لكن أخاف بأنْ أغيّبَ في الثرى

والله إن شاهدتُ ذاك بمقلتي لأقولُ شعرًا في الصّخور مؤثرا

وأقول فيه قصيدةً ما قالها أحدٌ ولم تسمع بها أذُنُ الورى

لقد تكرّرت الراء في الأبيات الأربعة السابقة ١٢ مرّة، وقد لمعت فيه صفة التكرير في معظم مواضعه، وهذه الصّفة تناسب المعنى العام للنّصّ، فالنّصّ مشحون بالعواطف الجيّاشة تجاه القدس والمسجد الأقصى، فالشّاعر على يقين بحتمية النّصر، وحتمية تحرير الأقصى، رغم استمرار وقوعه في الأسر، فصفة التكرير المصاحبة للرّاء في كلمة (الأسير) تظهر استمرار أسر الأقصى، أما في (تحرّرا، تحريره) فإنها توحي بتكرارها، وتكريرها باستمرار الأمل في نفس الشّاعر بحتمية وعد الله سبحانه وتعالى، وأما تكرير الرّاء في (الثّرى) فإنه يوحي باستمرار الغياب تحت

---

[١] عبد الجليل، عبد القادر، **علم اللسانيات الحديثة**، ٣١٤.
[٢] **أسس علم اللغة**، ٨٦.
[٣] **مقدسيات**، ١١٦.

الأرض والمكث فيها، وأمّا في قوله (شعرًا في الصّخورِ مؤثرا) فتكرير الرّاء هنا يوحي بقوّة المشاعر الّتي يحملها الشّاعر حتى إنها ستجعل الصّخر يشعر بها، وتكرير الراء في (الورى) يوحي بكثرة الخلق.

- القلقلة

لقد كان سيبويه أوّل من أشار إلى القلقلة بقوله: "واعلم أنّ من الحروف حروفًا مشربة ضُغِطت من مواضعها، فإذا وقفت خرج معها من الفم صويت ونبا اللّسان عن موضعه، وهي حروف القلقلة... وذلك القاف والجيم والطّاء والدّال والباء، والدّليل على ذلك أنّك تقول: الحِذْقُ فلا تستطيع أن تقف إلا مع الصّويت، لشدّة الضغط"[١]. نقول الحرف المقلقل أو الحرف المشرب، في الوقف ويضغط عن موضعه، حروفه: (ق ج ط د ب)[٢] و"القلقلة – في حقيقة وضعها – ليست إلا مبالغة في الجهر بالصّوت لئلا يعتريه بعض من الهمس"[٣].

ولتحديد "الموضع الّذي تُقلقل فيه هذه الأصوات فإنّ للعلماء في ذلك مذهبين: الأوّل أنّ القلقة لا تكون إلا عند الوقف، والثاني لا يشترط لحصول القلقلة سوى سكون هذه الأصوات، سواءٌ وقعت وسطًا أو متطرفةً، إلّا أنّ ذلك الصّوت في حالة الوقف عليهن أبين منه في الوصل"[٤].

ولدراسة أثر القلقلة الدّالّة في شعر سعيد يعقوب، في مقدسيته الّتي عنونها (وعد بلفور)، وقد جاءت على مجزوء الكامل، وقافيتها مقيّدة بالدّال السّاكنة، يقول فيها[٥]:

---

[١] **الكتاب**، ١٧٤/٤.
[٢] ينظر: ابن جني، **سر صناعة الإعراب**، ٧٧/١.
[٣] عبد الجليل، عبد القادر، **الأصوات اللغوية**، ٢٧٨.
[٤] الحمد، غانم قدوري، **المدخل إلى علم الأصوات**، ١٢٠.
[٥] **مقدسيات**، ٨٥-٨٦.

(مجزوء الكامل)

قلبي رهين المحبسين[١] وأنتِ قافيةٌ شرودْ

وأنا المُعزّى والمُعزّي والبواكي والفقيدْ

والسّجن والسّجان والوجه المقيّدُ والقيودْ

لكن بأعماقي رؤى جمرٍ وفي شفتي ورودْ

ولسوف تبعثني عيونكِ رغم موتي من جديدْ

من تحت أطباق التراب ومن غيابات اللحودْ

الوعدُ ما وعدتْ عيونُكِ ليس ما وُعد اليهودْ

وغدًا أحطُّ على شفاهكِ قبلةً تهبُ الخلودْ

فأزيح عن قلبي الأسى ويطيبُ فوقَ فمي النّشيدْ

لقد تكرّر صوت الدّال مقلقلًا ٩ مرّات في الأبيات، وكان وروده على هذه الحال في رويّ الأبيات بحكم تقييد القافية بالسكون، والدّال "صوت أصمُّ أعمى مغلقٌ على نفسه كالهرم، لا يوحي إلا بالأحاسيس اللمسية وبخاصة ما يدل على الصّلابة والقساوة وكأنّه من حجر الصّوان. فليس في صوت (الدّال) أيُّ إيحاء بإحساس ذوقي أو شمّي أو بصريّ أو سمعيّ أو شعوريّ، ليكون بذلك أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين... وهذا الانغلاق جعله أصلح الحروف للتعبير المباشر عن الظلام والسواد دونما كناية أو تورية"[٢]، وفوق هذا الوصف للدال فإنه جاء ساكنًا، فيكون ظهوره في أوضح حالاته، وهذا يناسب رغبة الشّاعر في إظهار معاني الأسى والقسوة الّتي يشعر بها نتيجة ضياع فلسطين بسبب وعد

---

[١] اختار الشّاعر فيما يبدو هنا وصف قلبه برهين المحبسين متأثرًا بأبي العلاء المعرّي، في انقطاعه عن النّاس حوله في المشاعر بسبب الشعور بالأسى والخذلان، والشّاعر أيضًا كنيتُه أبو العلاء، وفي حديث للدارس معه عن عدم زيارته لفلسطين، رغم أنّه قادر على ذلك، فقال: إنه لا يستطيع من النّاحية النّفسية والعاطفية، فهو لو رأى فلسطين في الأسر بواقعها الأليم، لمات غظيًا وقهرًا عليها، وهكذا يبدو أنّ الشّاعر ما زال يعيش حالة من الإنكار للواقع الّذي تحياه فلسطين وخاصة القدس.

[٢] عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٦٧-٦٩.

بلفور، والاضطراب الّذي يرافق صوت الدّال في آخر القصيدة يوحي بالاضطراب النّفسي عند الشّاعر نتيجة هذا الضياع، وذلك يتضح في الكلمات (شرود، الفقيد، القيود، اللحود، اليهود)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى توحي الدّال الساكنة المقلقلة بالشدة والصّمود وقوة الأمل في رجوع الشّاعر لوطنه وأرضه فلسطين، وما يرافق ذلك من فرح واضطراب مشاعر، ويتضح ذلك من خلال الكلمات (ورود، الخلود، النّشيد).

- الغنة

يرافق صوتي الميم والنّون في العربية صوت ناعم رقيق يخرج من الأنف[١]؛ فعند النّطق بالميم أو النّون يشترك هذا الموضع في إخراجهما، وقد سمّى كمال بشر هذه الأصوات بالأنفية (nasal)[٢]، وفيما يبدو أنّه تأثر بالدّراسات الغربية في التسمية، وقد سار على النّهج ذاته في التسمية بعض اللسانيين العرب مثل عبد القادر عبد الجليل[٣].

ويعرّفها محيي الدّين رمضان قائلًا: "ونطقُكَ أصوات أحرف: الميم والنّون الساكنين والتنوين، تحسّ النّفس يحدث صوتًا مميّزًا يخرج من الخياشيم، وهو أشبه في هذه الأصوات بالإطباق في أصوات حروفه من حيثُ قوّة كل صوت منهما، ويعرف هذا الصّوت بالغنّة، وتضاف أصوات حروفه إليه أو توصف به"[٤] وهو هنا أضاف التنوين لهما؛ لأنّه عند النّطق به نونٌ ساكنة، وتتكون الغنّة في الميم والنّون عند النّطق بهما بسبب "انغلاق ممر الفم وينفتح ممر الأنف ليخرج الهواء من الأنف وحده"[٥].

---

[١] سمّاه القدماء الخيشوم، وبعض المتقدمين من اللغويين التجويف الأنفي.
[٢] ينظر: **علم الأصوات**، ٢١٤.
[٣] ينظر: **علم اللسانيات الحديثة**، ٣١٤.
[٤] **في صوتيات العربية**، ٧١.
[٥] الخولي، محمد، **الأصوات اللغوية**، ٤٣.

ولدراسة أثر الغنّة في الخطاب الشّعريّ في مقدسيّات سعيد يعقوب، سيكون ذلك من خلال بيان أثرها في جزء من مقدسيته الّتي عنونها بـ(زورة في وهم)، يقول فيها[1]: **(الخفيف**

هِيَ أهلي الذين أضحوا شظايا نثرتها ريحُ الأسى والبينِ

وهْي أطياف أدمعٍ تتراءى عالقاتٍ على مشارف جفني

وهْي مَن التقي بها في عيونِ النّاسِ حولي ومن أراها بظنّي

وهْي تحيا معي بكلّ مكانٍ مثل ظلي في يقظتي ومنامي

جئتها زائرًا ومُهري خيالي ودروبي عوالمُ الأوهامِ

فتناجينا بالدّموع وبعضُ الدّمعِ يغنيكَ عن فصيح الكلامِ

وتلاقت شفاهنا واختفينا في جنان الرّضا ودنيا الغرامِ

من خلال استقراء المقطوعة السابقة، يظهر تكرار الميم والنّون الأنفيين وما صاحبهما من غنّة مناسبًا لمعنى النّصّ العام، فالنّصّ يزخر بالعواطف الجياشة المليئة بالحزن والأسى، خاصة أنّ الشّاعر يتحدث عن بلده (فلسطين) وهو عنها بعيد، وكيف تشظّى أهلها وتشتتوا في بقاع الأرض، واصفًا علاقته بها، وارتباطه الوثيق معها، فهي كظله في منامه ويقظته، يناجيها بالدّموع الّتي تغني عن الملام، وهي الفتاة الّتي تلتقي شفاهه بشفاهها فيختفيا في دنيا الغرام.

والنّون والميم هنا يتضافران لتمكين هذه المعاني، خاصة أنّ الشّاعر تنقّل في روي النّصّ بينهما؛ لتناسبا الفلك الشّعريّ الّذي يدور فيه، فالكلمات (البين، جفني، بظنّي) الغنّة فيها توحي

[1] **مقدسيات**، ٢٤-٢٥.

بالألم، والغنّة في أصلها صوت الأنين والألم، وزيادة على ذلك، فإنّ الشّاعر جاء بالرّويّ مكسورًا ليناسب معاني الحزن والأسى، وكذلك الأمر في الميم، في الكلمات (الأوهامِ، الكلامِ، الغرامِ) فالشّاعر في حالة انفعالية كبيرة ساقته إلى الخيال والوهم، فهو لا يرى أرضه ووطنه، إلا فيما يسمع عنها من أخبار، فذلك يجعله يغوص في فكره ليرسم صورةً كاملة يكتنفها الحزن، تجعله يزورها في الوهم، ويناجيها بالدّموع، ويكتوي بنار غرامها.

- الانحراف (الجانبية)

وهي صفة تلحق صوت اللام نتيجة انحرافه عند النّطق به، لأن اللام "يتكون بأنّ يمر الهواء بالحنجرة، فيحرّك الوترين الصّوتيين، ثم يتّخذ مجراه في الحلق وعلى جانبي الفم في مجرًى ضيّق يحدث فيه الهواء نوعًا ضعيفًا من الحفيف، وفي أثناء مرور الهواء في أحد جانبي الفم أو كليهما يتصل طرف اللّسان بأصول الثنايا العليا وبذلك يحال بين الهواء ومروره من وسط الفم فيتسرّب من جانبيه"[١]، وقد كاد يتفق أساتذة الصّوتيات على أنّ لها صوتًا واحدًا، رغم اختلاف التسمية بين القديم (انحراف) نظرًا لكيفية بنائه التشكيلي الجانبي[٢]، إذ قال عنه سيبويه: "حرف شديد جرى فيه الصّوت لانحراف اللّسان مع الصّوت، ولم يعترض على الصّوت كاعتراض الحروف الشديدة، وإن شئتَ مددتَ الصّوت"[٣]، والحديث (جانبية)، فيقول كمال بشر: "الأصوات الجانبية وهي صوت اللّام وحده في العربية"[٤]، وقد خالفهم في ذلك محيي الدّين رمضان إذ جعل هذه الصّفة للّام والرّاء[٥].

---

[١] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٦٤.
[٢] ينظر: عبد الجليل، عبد القادر، **علم اللسانيات الحديثة**، ٣١٤.
[٣] **الكتاب**، ج٢/ ٤٣٥.
[٤] **علم الأصوات**، ٢١٣. وينظر: الخولي، محمد، **الأصوات اللغوية**، ٩٤.
[٥] ينظر: **في صوتيات العربية**، ٧٠.

ولدراسة هذه الصّفة وأثرها في بنية الخطاب في مقدسيّات سعيد يعقوب، نجد ذلك يَتبدّى من خلال جزءٍ من إحدى مقدسياته، يقول فيها[1]: **(الخفيف)**

استفق يا روحي فقد كان وهمًا كل ما عشتَه وكان خيالا

وأبح للنسيان ذكرى اغترابٍ زادت العقل والفؤادَ خبالا

واقذف الماضي للجحيمِ ولا تأسف عليه وحطّم الأغلالا

والثم التربَ واحضن الأرضَ وانظر في خشوعٍ سهولَها والجبالا

يقول إبراهيم البستاني في صوت اللام: "وينشأ هذا الانحراف، بسبب حرية مرور الهواء من جانبي اللّسان عند النّطق به، وهذا فتح المجال لإدراك مدلوله في الحركة الانتقالية من مكان إلى مكان، أو من حال إلى حال"[2]؛ فيوحي صوت اللام في هذا النّصّ بهذه الفكرة الّتي يريد الشّاعر إيصالها إلى المخاطب الّذي يخاطبه عن وطنه فلسطين، وهي الانتقال من حالة الوهم والخيال إلى الحقيقة والواقع، ومن حالة الخبال والجنون، إلى حالة العقل والتفكر، ومن حالة السكون والرضا والخنوع إلى حالة الرفض والتمرد وتحطيم الأغلال، ثم لفت النّظر عن غيرها إليها ورؤية ما فيها من مواطن جمال. وقد جاءت اللام في الروي مرافقة لألف الإطلاق لتوسيع هذه المعاني.

- **الصّفير**

يمتاز هذا المَلْمَحُ بأنّه "ينتج عن قوة الاحتكاك النّاتجة عن التضييق الكبير لمجرى الهواء في أثناء نطقها بالقياس إلى غيرها، وعند نطق الأصوات الصّفيرية يتقلص اللّسان بحيث ينفتح على الجوانب مما ينجم عنه ملامسة أطراف اللّسان لحواف الأسنان مُشَكِّلَةً أخدودًا ضيقًا فقط على طول

---

[1] **مقدسيات**، ٣٢.

[2] **أسرار لغوية معربة، ومعلق عليها ويلي ذلك نبأ اكتشاف حلقة اللغة المفقودة**، ١٢١.

خط وسط اللّسان لحصر الهواء أو توجيهه، وعندما يُجبرُ الهواء على التحرر من هذا الأخدود بحدّة ضد اللثة والأسنان، يعطي أزيزًا مسموعًا هو ما اصطلح على تسميته بالصّفير"[١].

وقد عَرَفَ سيبويه هذا المصطلح، إذ يقول: "وأما الصّاد السين والزاي فلا تدغمن في الحروف الّتي أدغمت فيهن؛ لأنهم حروف صفير، وهي أندى في السمع"[٢]. ويرى ماريو باي "أنّ السين والزاي، غالبًا أنّهما صوتان صفيريان؛ لما يصحبهما من صفيرٍ أو أزيز، وهما في الحقيقة صوتان من النّوع الاحتكاكي"[٣]. في حين آثر إبراهيم أنيس تسمية السّين والزّاي والصّاد بالأصوات الأسلية[٤]، فيقول: "إننا نؤثر تسمية هذه الأصوات بالأصوات الأسلية، رغم أنّ معظم كتب القراءات تسميها أيضًا بتسمية أخرى أكثر شهرة، وهي أصوات الصّفير، وذلك لأنّ مجرى هذه الأصوات يضيق جدًا عند مخرجها، فتحدث عند النّطق بها صفيرًا عاليًا لا يشركها في نسبة علو هذا الصّفير غيرها من الأصوات، ولكنّ المحدثين من علماء الأصوات اللغوية يجمعون كلّ الأصوات الّتي تحدث في نطقها ذلك الحفيف أو الصّفير عاليًا كان أو منخفضًا في صعيد واحد، فالأصوات الّتي يسمع لها صفير واضح في رأي المحدثين هي: ث، ذ، ز، س، ش، ص، ظ، ف"[٥].

ولمعرفة أثر الأصوات ذات الملمح الصّفيري الواضح والجلي (ص، س، ز) في بنية الخطاب في مقدسيّات سعيد يعقوب، يمكن تجلية ذلك من دراسة مقدسيته الّتي عنونها بـ(الأقصى الجريح)، يقول فيها[٦]: **(الكامل)**

يا أيّها الأقصى الجريحُ بنو عمي أصمّوا دونك السّمعا

---

[١] الشايب، فوزي حسن، **محاضرات في اللسانيات**، ط١، عمّان، وزارة الثقافة، ١٩٩٩، ١٩٦-١٩٧.
[٢] **الكتاب**، ٤/ ٤٦٤.
[٣] **أسس علم اللغة**، ترجمة أحمد مختار عمر، ط ٨، القاهرة، عالم الكتب. ١٩٩٨، ٨٥.
[٤] وهو في ذلك متأثّرٌ بمصطلحات الخليل، ينظر: الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، ١/ ٥١.
[٥] **الأصوات اللغوية**، ٧٤.
[٦] **مقدسيات**، ٤٧.

ما هزّهم دمعٌ يسيل فلا تذرف أمام عيونهم دمعا

واكتم أنينكَ ما استطعت فما يجدي أنينُكَ عندهم نفعا

فالقوم قد شغلوا بأنفسهم واصبر فإنّ لربّك الرّجعى

لقد وردت أصوات الصّفير في الأبيات السّابقة ١٠ مرّات، وكانت السين أكثرها تكرارًا، فقد تكرّرت ٥ مرّات، ثم الصّاد ٣ مرات، وأخيرًا الزّاي مرتين اثنتين.

وقد جاءت السين في الكلمات (السّمعا، يسيل، استطعت، بأنفسهم)، وتتميّز السين في هذه الكلمات بأنها عالية الصّفير، وهي أيضًا صوت رخو مهموس[١]، فالصّفير فيه كما يبدو ينوبُ عن ذبذبة الأوتار في المجهور، فأوحى بحدة صفيره ما أراد إيصاله إلى المسجد الأقصى الّذي ما زال أسيرًا، ويدعوه من خلال همسه إلى عدم انتظار النّصر من العرب الذين وصفهم بأبناء عمه الذين انشغلوا عنه (بأنفسهم)، فلم يسمعوه، رغم دمعه الّذي (يسيل)، وأن يكتم أنينه قدر المستطاع.

كما جاءت الصّاد في الكلمات (الأقصى، أصمّوا، واصبر)، وقد أوحى صوت الصّاد الصّفيري هنا بالدّلالة على الصّلابة والقوّة والبعد، والمبالغة في النّصح، فالشّاعر بقوة صوت الصّاد يريد أن يلفت انتباه أهل القدس، من خلال مخاطبة المسجد الأقصى، ويحذّرهم من خذلان العرب لهم ولمسجدهم، ويطالبهم بالصّبر والصّمود في مواجهة المحتل، مستعينًا بالتناص الدّيني مع الآية الكريمة "**إنّ إلى ربك الرجعى**"[٢]، ليذكرهم بمآل الأمر كلّه إلى الله سبحانه، فالظلم مهما طال فلا بد له من الرجوع إلى الله سبحانه.

---

[١] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٧٥.
[٢] **العلق**/ ٨.

وأمّا صوت الزّاي، فقد تكرر مرتين اثنتين على صورة التضعيف، في كلمة (هزّهم)، فالمعروف أنّ الدّموع تحرّك وجدان الإنسان وتشكل له هزّة نفسيّة عنيفة، لكنّ العرب لم تهزّهم دموع الأقصى، فهم فقدوا بذلك المشاعر والأحاسيس الّتي يجب أن تحرك الإنسان، عند رؤية المظلوم يبكي، وقد جاء صوت الزّاي هنا في هذا الموقع ليشكل بصفيره هزّة للمخاطب من جهة لإيقاظه من وهم نصرة العرب له، وبيان جمود العرب من جهة ثانية.

وقد تجد في مقطوعة قصيرة لسعيد يعقوب، لا تتجاوز أبياتها أصابع اليد الواحدة، كثافة لأصوات الصّفير، خاصة حينما يتحدث عن القدس والأقصى، ففي مقدسيّة له (مقطوعة) عنوانها (وصيتي) نجد تكرارًا كثيفًا لصوتي السين والصّاد الصّفيريين، إذ يقول[1]:

أوصيكَ بالقدس إن شيءٌ به يوصى والقدس ما القدسُ لولا المسجد الأقصى

وليس لي غيرها أوصي به أحدًا رصّوا الصّفوف إلى تحريرها رصّا

فهنا يظهر مدى كثافة صوتي السين والصّاد الصّفيريين في البيتين، فقد بلغ مجموع تكرارهما، ١٥ مرّة، وهذا التكرار لا يكون دون معنًى أو أثر يقصد في النّصّ، فقد وردت الصّاد ١٠ مرّات، في الكلمات (أوصيك، يوصى، الأقصى، أوصي، رصّوا، الصّفوف، رصّا)، والسين ٥ مرّات في الكلمات (القدس مكرّرة ثلاث مرات، والمسجد، وليس)، فحجم الصّفير الّذي تتركه هذه الأصوات يوقظ كلّ من يسمعه وينبهه إلى مضمون الوصية الّتي سيقولها الشاعر، إضافة إلى الموصى به وهي القدس، ورص الصّفوف من أجل تحريرها.

[1] **مقدسيات**، ١١٥.

- **اللين**

اختلط الوصف بين أصوات المدّ وأصوات اللين، ووقع كثير من العلماء قديمًا وحديثًا في التوهم في التفريق بينهما، وخلاصة ذلك، أنّ "صوتي الواو والياء المسبوقين بفتحة وهما ساكنان، تحسُّ أنّ النّفس معهما أقصر منه في حالهما السابقة، وأنّهما أوضح لفظًا من غيرهما، ولسهولة نطقهما وضعفهما في اللّفظ بعض الضّعف وصفا باللين، وأضيفا إلى صفتهما فيقال: صوتا لين، وتلاحظ أن جري النّفس في نطق أصوات المدّ لا يعوقه عائق، وإنما يجري بها حتى ينفد[١] الهواء المزفور كما أنّ اللّسان في نطقها لا يعتمد على موضع، ولهذا وصفت هذه الأصوات أيضًا بأنها هوائية وهاوية"[٢].

كما عدّ بعض الباحثين في علوم اللغة أصوات المد أنصافَ حركاتٍ؛ ذلك –حسب رأيهم– لأنها "تتوافر فيها بعض خصائص الحركات، وبعض خصائص الصّوامت، أمّا اشتراكهما مع الحركات في بعض الخصائص، فذلك واضح من كون الحركات، وأنصاف الحركات واضحة سمعيًّا، واتّفاقهما مع الحركات كذلك واضح من كون الفرق بين مجموعتين، من ناحية وضع اللّسان مع الحنك، إنّما هو درجة في اقتراب اللّسان أو ابتعاده من الحنك اللين (الطّبق)، فعند نطق واو مَولد يكون ظهر اللّسان أقرب إلى الطّبق من قربه إليه عند نطق الواو الّتي هي حركة خالصّة ويعنى بها واو المدّ وتكون طبيعة الموجة الصّوتية الّتي لنصف الحركة قريبة، بل مشابهة لموجة الحركة، ثمّ إن الحركات وأنصاف الحركات مجهورة جميعًا، ولها جميعًا حجرات رنين جيدة، ودرجات رنين عالية متميّزة"[٣]. وأمّا اشتراكهما مع الصّوامت فله وجوه متعددة من جملتها أن كليهما يقبل الالتئام مع الحركة لتكوين مقطع، وأن كليهما يمكن أن يؤدي وظيفة مغايرة للوظيفة الّتي

---

[١] في المرجع كتبت (ينفذ) وأظنّها خطأ طباعة وقد عنى الكاتب انتهاء النّفس أي (ينفد).
[٢] رمضان، محيي الدّين، **في صوتيات العربية**، ٦٨.
[٣] إستيتية، سمير، **الأصوات اللغوية: رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، ١٦٢.

تؤديها الحركة، ومن صفات أنصاف الحركات أنها أصوات تقريبية بمعنى أنّها تنتج عن تضييق غير كافٍ لإحداث احتكاك، والصّوت الّذي هذه صفته، يقبل التحوّل إلى صوت آخر[١].

ولمعرفة أثر أصوات اللين في بنية الخطاب الشّعريّ عند سعيد يعقوب في مقدسياته، قد يكون كافيًا الوقوف على مقدسيته الّتي عنونها بـ (القدس)، يقول فيها[٢]:

(الكامل)

قَدَرُ الكبير بأنّ يظلَّ كبيرا ... ويرى العسير على يَدَيْه يَسيرا

ويدوس للهدف النّبيل فُدافدًا ... ويشقّ للأمل البعيد صخورا

وتزيده الآلامُ عزمًا والأذى ... بأسًا ويغنى رقّةً وشعورا

يا قدسُ يا مهدَ الرسالات الّتي ... كانت شعاعًا يقهرُ الدّيْجورا

فعلى ثراك الطُّهرِ كم من شِرعةٍ ... أهدت لأعمى المقلتَينِ النّورا

جاءت تبشّر بالتسامح والهدى ... وعلا بها صَوتُ الهداة جهيرا

جاء تكرار صوتي اللين الواو والياء بشكل شبه متساوٍ في النّصّ، فقد تكرر صوت الياء إحدى عشرة مرّة في حين تكرر صوت الواو عشر مرّات، وهذان الحرفان كما تقدّم من أوضح الأصوات وأكثرها سماعًا، وقد ساهمت هذه الأصوات في إغناء النّسيج الموسيقي للقصيدة من خلال الإيحاء إلى المعاني الروحية والمشاعر العاطفية والدّافئة والحنونة، فالياء في (يديه، يسيرا) تعكس القوّة في (يديه)، وتعكس اليسر والسهولة في الأمر في يسيرا، وكذلك القدس وأهلها في مكانتها العظيمة

---

[١] ينظر: إستيتية، سمير، **الأصوات اللغوية: رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، ، ١٦٣.
[٢] **مقدسيات**، ٥٩.

والكبيرة، مهما زاحمتها الأحداث، وكثرت عليها الخطوب الّتي تهلك غيرها، تبقى على يديها يسيرة سهلة.

إضافة إلى أنّ الياء في (يَدوس، يشقّ) توحي بالقوّة الّتي يحملها الموصوف، فالقدس ومن فيها يدوسون الأرض الواسعة الّتي لا شيء بها من أجل هدفهم النّبيل، وهو تحرير الأرض ونشر العدل والنّور وصوت الحقّ، وهم لا يعرفون اليأس بل (ويشقون) طريق الأمل في الصّخور.

وجاءت الياء اللينة في (الدّيجورا) لتوحي بشدّة الظُّلمة والعَتَمَةِ، الّتي ترمز إلى المحتل، الّذي أزاله شعاع القدس، وهنا يظهر دور النّسق الصّوتي في بنية المكان، وأثره في الخطاب الشعري، فالقدس مكانٌ له قدسيته وأثره في نفوس المسلمين، وجاءت واو اللين في كلمة (صوت) لتوحي بقوّة هذا الصّوت الجهير، ولكّنه ليس صوتًا ذا ضجيج سلبيّ، إنّما صوت الهداية والهداة.

- **التفشي**

إنّ التفشّي صفة "ناتجة عن وضع اللّسان عند النّطق بالشين، حيث يشغل مخرجها مساحة كبيرة ينتج عنه انتشار الهواء في الفم، فلا ينحصر مرور الهواء في مخرج الشين فقط، ولولا هذا التفشي لصارت الشين سينًا"[١]. ووصف سيبويه "صوت الشين بالتفشي خاصة"[٢]، في حين شاركت الشين في هذه الصّفة أصواتٌ أخرى عند غيره، وهي الضّاد (بلفظها القديم)، والفاء والثّاء[٣]، ولكنّ التّفشي في الشين هو الأكثر فغلب على باقي الحروف.

---

[١] مالمبرج، برتيل، **علم الأصوات، ترجمة، محمد حلمي هلال ط ١، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ١٩٩٤**، ١٢٠.

[٢] **الكتاب**، ٤٤٨/٤.

[٣] ينظر: الحمد، غانم قدوري، **المدخل إلى علم أصوات العربية**، ١٣٠.

ولمعرفة أثر صفة التفشي في بنية الخطاب في مقدسيّات سعيد يعقوب، يتبيّنُ ذلك من قراءة في بعض أبيات مقدسيته (هذي البلاد لنا)، يقول فيها[1]: **(البسيط)**

يهدي إلى الكون ما قد شاء من مُثل في عهدةٍ كشفت ما فيه من خُلُقِ
دعني أعانقْ صلاحَ الدّين فيه فكم قلبي يعاني من الأشواق والحُرَقِ
غدًا ترفّ على القدس الشريف لنا بيارقٌ رغم ليل العسف والرّهقِ

إنّ تكرار الشين في البيت الأوّل مرتين يدل على انتشار المثل الطيبة وانتشار العدل والأخلاق الحميدة بقدوم المسلمين زمن فتح القدس على يد عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، ورغم أن صفة التفشي قد توحي بالفوضى وعدم الاستقرار، فإن هذا المعنى يناسبه ورود الشين في كلمة (الأشواق) فالشّاعر في اضطراب نفسيّ، ومعاناة كبيرة بسبب تفشي الشوق وآلامه في قلبه كانتشار النّار في الهشيم، وهذا ناتج عن حال الأمّة، ولكنّ وردها في كلمة (الشريف) يجعلها توحي بالأمل في الخلاص من هذه الأوضاع المعقّدة، والتغلّب على الصّعاب من خلال النّضال والتحدي، فقدسية القدس وشرف موقعها يبعثان الأمل في خلاصها.

ثانيًا: الصّوائت وصفاتها

بعد الانتهاء من عرض أثر الأصوات الصّوامت في بنية الخطاب في مقدسيّات سعيد يعقوب، لا بدّ من الولوج في أثر الطرف الآخر من الأصوات وهو الصّوائت ؛ فالصّوت اللغوي إمّا صامتٌ أو صائت، وللصامت أسماء مختلفة، فقد دعاه البعض الصّوت الساكن، أو الصّوت الصّحيح أو الجامد، وأمثلته كثيرة فيما سلف كالـ (ح، س، ق، ف) وغيرها، أمّا الصّائت فقد دعاه

[1] **مقدسيات**، ٨١-٨٢.

بعضهم الصّوت المتحرّك أو صوت العلّة أو المعلول أو الصّوت الذائب أو المصوِّت. ومن أمثلته الفتحة والضّمّة والكسرة قصيرُها وطويلُها، ومن أهم الفروق بين الصّوامت والصّوائت ما يأتي[١]:

١- "في كلّ لغة الصّوامت أكثر عددًا من الصّوائت .

٢- للصّامت مكان نطق محدد، وناطق محدد، أما الصّائت فليس له ناطق محدد ولا مكان نطق محدد.

٣- الصّامت وقفي أو مزجي أو احتكاكي أو جانبي أو تكراري، أو ارتدادي، أو أنفي. أما الصّائت فلا تنطبق عليه هذه الكيفيات.

٤- الصّامت مهموس أو مجهور، أما الصّائت فهو مجهور فقط"[٢].

ويعرّف علماء الأصوات المحدثون الصّوت الصّائت (الذّائب، أو المصوّت) "بأنّه الصّوت المجهور الّذي يحدث في أثناء النّطق به أن يمر الهواءُ حرًّا طليقًا خلال الحلق والفم، دون أن يقف في طريقه عائق أو حائل، ودون أن يضيق مجرى الهواء ضيقًا من شأنه أن يُحدِث احتكاكًا مسموعًا"[٣].

كما "تتميّز هذه الأصوات بصفة الجهر اللازمة لها؛ لأنّ الحركة لا يمكن أن تكتسب جانبها التميزي وتؤدي وظيفتها داخل البنى اللغوية إلا إذا كانت مجهورة، وإلا فإنها لا تعدو أن تكون زفيرًا... وتؤدي كلٌّ من الحركات القصيرة والطويلة وظائف مستقلة داخل البنى اللغوية، ومعنى هذا أن كلّ واحدة منها تمثّل فونيمًا مستقلًا، كما أنّها تمتلك خاصية التبادل الموقعي داخل

---

[١] ينظر: الخولي، محمد، **الأصوات اللغوية**، ٤٠. و الحمد، غانم قدوري، **المدخل إلى علم أصوات العربية، ٧٥.**
[٢] الخولي، محمد، **الصّوات اللغوية** ، ٤١.
[٣] الحمد، غانم قدوري، **المدخل إلى علم أصوات العربية، ٧٥.**

الوحدات اللغوية، وتسجل الفوارق بين هذه الأصوات من منظور الكمية (الطول) والكيفية، والنّطقية"[١] كما أنّ هذه الصّوائت تتأثر تفخيمًا وترقيقًا وفق ترقيق الصّوت الّذي تعتليه وتفخيمه[٢].

ومن الممكن الوقوف على مفهوم الصّوت الصّائت وتعريفه وفق علم الأصوات بأنّه "صوت كلامٍ لغوي ينتج عن اهتزاز الحبلين الصّوتيين، بدون قفل أو تضييق أو انسداد نسبي في منطقة جهاز النّطق أعلى المزمار"[٣].

وقد وعى قدماء العربيّة أهمية هذه الصّوائت وتناولوها بالدّرس، وإن كان حظّها أقلَّ من الصّوامت، ولكنّ هذا لا يقلل من أهميتها الكبيرة في عملية النّطق والكلام؛ فلولا الصّوائت لما تمّت عملية الكلام ولا تشكّلت حدود المقاطع، وقد أفرد ابن جنّي بابين في هذا المجال في كتابه الخصائص، أولهما: بابٌ في كمية الحركات، ومما قال فيه: "أمّا ما في أيدي النّاس في ظاهر الأمر فثلاث، وهي الضّمّة والكسرة والفتحة، ومحصولها على الحقيقة ستّ، وذلك أنّ بين كل حركتين حركة"[٤]، وأما ثانيها فهو بابٌ في مطل الحركات، ومما يقول فيه: "وإذا فعلت العربُ ذلك أنشأت عن الحركة الحرف من جنسها، فتُنشِئ بعد الفتحة الألف، وبعد الكسرة الياء، وبعد الضّمّة الواو"[٥].

ومن حيث الاستمرار والإسماع، فإنّ "أصوات العلّة تنتج بحد أعلى من الاستمرار والاستماع، وبحد أدنى من التوتر والاحتكاك، أمّا الأصوات الساكنة فيصاحبها قدر كبير من التوتر والاحتكاك، وفي بعض الحالات غلق كامل لمجرى الهواء ثم فتحه الفجائي"[٦].

---

[١] عبد الجليل، عبد القادر، **علم اللسانيات الحديثة**، ٣١٨- ٣١٩.
[٢] ينظر، عبد الجليل، عبد القادر، **علم اللسانيات الحديثة**، ٣٢٠.
[٣] القماطي، محمد منصف، **الأصوات ووظائفها**، ٦٩.
[٤] **الخصائص**، ٣/ ١٢٠.
[٥] **نفسه**، ١٢١/٣.
[٦] باي، ماريو، **أسس علم اللغة**، ٧٨.

إنّ الصّوائت في العربية "تلفظ مصاحبة للصّوت حال النّطق أو موضوعة عليه حال الرسم، ومهمتهما التفرقة بين معاني الكلمات فمنها ما يلفظ مصاحبًا للصوت أو يثبت عليه، وتكون عندئذ حركةَ بنيةٍ، ومنها ما يلحق آخر الكلمة، وتتغير بتغيّر وظيفتها النّحوية ويكون عندئذ إعرابًا"[1].

إنّ الحديث النّظري في الصّوائت يكاد لا يتوقف ولا ينتهي، والآراء فيه متشعبة في إطارها النّظري، وهنا يمكن التعرّف إلى أثر هذه الصّوائت في بنية الخطاب الشّعريّ في مقدسيّات سعيد يعقوب، من دراسة بعض نصوصه، لتبيان درجة هذا الأثر.

يقول سعيد يعقوب في إحدى مقدسياته[2]: **(الخفيف)**

أُمَّتِي كَيفَ أَشتَكِي مِن جِراحِي لطَبيبٍ يَدري بِعمقِ جِراحِي

كَيفَ خرَّ الطَّودُ الأَشَمُّ وَأَمسى ريشَةً في مَهَبِّ هَوجِ الرِّياحِ

لَهفَ نَفسِي عَليكِ هَل لَكِ يومًا أَن تَعودي كَأَمسكِ الوَضّاحِ

حُرَّةً تَمرَحينَ كَالطَّيرِ يَشدو في الرَّوابي بِصَوتِهِ الصّدّاحِ

استخدم الشّاعر في هذه الأبيات بنية الحوار كإحدى بنيات الخطاب، والحوار في طبعه له أهمية في كشف أعماق الشخصية وسبر أغوارها، لذا جعله الشّاعر هنا بؤرة ارتكازية للنص، ودار الحوار بينه كطرف متحدث شاكٍ من الأسى والويلات الّتي أحاطت بالأمة المتأمّل والمتمني عودتها لأيام قوتها وعزّتها، والأمّة كطرف مستمع يتمثل بالطّود العظيم الّذي انهار، فانهار معه بناء الحياة، وفقدت مكانتها الّتي كانت بين الأمم، وهدف الحوار هنا أمران: أولهما بث مشاعر الألم

---

[1] القماطي، محمد منصف، **الأصوات ووظائفها**، ١٧٧.
[2] **مقدسيات**، ٣٤.

والحزن والانكسار والشعور بالدّونية المعتملة في قلب الشاعر، وثانيهما تمنى عودتها لأيام عزتها وكرامتها.

وقد ساندت الصّوائت الشّاعر في بثّ هذه المعاني في النّصّ؛ فقد تكرّرت الفتحة القصيرة ٤٢ مرّةً، بنسبة تكرار بلغت ٤٥,١٦%، وقد وردت الفتحة القصيرة مفخّمة في الكلمات: (طَبيبٍ، خَرَّ، الطَّود، الوضَّاح، حُرَّة، تمرَحين، الطّير، الرَّوابي، صَوته، الصّدّاحِ) "وهي صوت صائتٌ خلفيّ منخفض متسع غير مدور"[١] لتناسب معاني التّفخيم والقوّة، وعِظم الحدث؛ فهي في (خَرَّ) تفيد عظم حدث السقوط من علو مع تكراره، مستفيدة من تكرار الراء، أما في (الطّود) فتفخيمها يناسب ضخامة الجبل العظيم، وكذلك كانت مكانة الأمة عظيمة، أما في (الوضَّاح)، فهي تناسب شدّة البياض النّاصع، وكذا كان أمس الأمّة مشرقًا، وقد جاءت في (حرَّة تمرَحين، كالطَّير، الرَّوابي) كلها لتناسب ماضي الأمّة المجيد، يوم كانت حرّة لا يقيدها شيء تعلو الرَّوابي محلّقة كالطير، مرحة، وهنا استخدم الشّاعر كلّ الألفاظ الّتي تنبّه المخاطب إلى ماضيه التليد والمكانة الّتي كانت عليها أمّته، والفتحة القصيرة المفخمة ساهمت في إيصال هذه المعاني، وتوضيحها بسبب علو إسماعها ووضوحها في الكلام. وقد رافقتها في تثبيت ذلك المعنى وإشاعته، الفتحة الطويلة، في الكلمات (الوضَّاح، الرّوابي، الصّدّاح) لتنشر "بخفّتها وسهولة نطقها"[٢] معاني القوّة والسؤدد والمجد والعلو في ذهن المخاطب.

في حين وردت الفتحة مرققة في باقي المواضع، لتدل على معاني الحزن والألم والحسرة على ماضي الأمّة المفقود، فحين وصف الشّاعر ماضيها قال عنها: (طَودًا) فكان التّفخيم مناسبًا للحال، وحين وصف حاضرها الهش الضعيف قال: (ريشَة في مَهَب هَوج الرّياح)، والفتحة القصيرة

---

[١] الفاخري، صالح، **الدّلالة الصّوتية في اللغة العربية**، ١٧٧.
[٢] أبو جبل، ميسر، **الشّعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان: دراسة صوتية دلالية**، ٨٨

على الشّين، والميم والهاء، والطويلة في الرياح، كلها توحي بالضعف والضياع وعدم الاستقرار. وقد أفادت نشر التحسر وكثرته في قوله: (لَهفَ، نَفسِي، عَليكِ، هَل، لَكِ، يَومًا أَن تَعودي كَأَمسكِ) ففي كلّ هذه الألفاظ جاءت الفتحة لتساند معاني التّحسر على ماضي الأمة الزائل وتمنيه عودتها.

ومن ناحية أخرى، تكرّرت الكسرة بنوعيها قصيرة وطويلة ٣٨ مرّة: قصيرة ٢٤ مرّة بنسبة ٢٥,٨٠% من مجمل الصّوائت في النّصّ، وطويلة ١٤ مرّة بنسبة ١٥,٠٥٣% من مجمل الصّوائت في النّصّ ، وهذا الشيوع الواسع للكسرة ليدل على معاني الحَسْرَة والألم والانكسار النّفسي الّذي يعانيه الشّاعر ويريد من المخاطب مشاركته في إزالة هذا الانكسار، فالكسرة في (أشتكي) توحي بالانكسار، فالشكوى فيها ضعف وانكسار، وكذلك في (جراحي) المكررة مرتين في عروض البيت وضربه، فالمجروح أيضًا مكسورٌ، وقد رافقت الكَسْرَةُ الطَّويلة (مُشبَعَةً) في الرّوي صوت الحاء، الّذي يبثّ الحرارة، حرارة الألم والانكسار والضياع، فالمجروح محموم.

وقد تكررت الكسرة الطويلة (صائت طويل)، ١٤ مرّات في مواضع غير الإشباع، كما في قول الشّاعر في مطلع القصيدة: **(الخفيف)**

أُمَّتي كَيفَ أَشتَكي مِن جِراحي لطَبيبٍ يَدري بِعمقِ جِراحي

فها هي الكسرة الطّويلة في الكلمات (أمّتي، أشتكي، جراحي –مكرّرة مرّتين–، يدري)، تكرّرت ٥ مرّات في بيت واحد، وشيوعها في البيت يناسب المعنى العام له، فالياء الصّائتة تتمتّع "باتّساعٍ وخفّةٍ وطول في النَّفَسِ، ووضوحٍ في الجهر، محدثةً بذلك أكبر كمٍّ من الصّوتيّة"[1]، الّتي يستدعيها مقدار الألم والجراح اللّذين في النّصّ.

[1] رجب، إبراهيم، **البنية الصوتيّة ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح: دراسة تاريخية وصفية تحليليّة**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزّة، ٢٠٠٢-٢٠٠٣، ٢١.

في حين تكرّرت الضّمّة بنوعيها ست مرّات فقط؛ فقد تكرّرت القصيرة ٤ مرّات أي بنسبة ٤,٣٠١% من مجمل الصّوائت في النّصّ، وتكرّرت الطّويلة مرّتين اثنتين بنسبة ٢,١٥٠% من مجمل الصّوائت في النّصّ، ويرجع هذا التكرار القليل لصائت الضّمّة إلى طبيعة تشكّلها، إذ "يتضاعف الجهد بارتفاع مؤخر اللسان، وتراجعه إلى الخلف قليلًا، فضلًا عن جهد ضم الشفتين الأقوى من انفراجهما"[١].

وقد وردت الضّمّة في الكلمات (أُمَّتي، الطَّودُ، الأشمُّ، حُرّةً، تعودي، يشدو)، والضّمّة في (الطّودُ الأشمُ) ناجمة عن الإعراب، فالطودُ ضمتها بسبب الفاعلية، والأشمُّ بسبب التابعية، فلمّا كانت الأمّة عاملة فاعلةً أصبحت مرفوعة، والشمم من الرفعة، أما في باقي الكلمات فالضّمّة من بناء الكلمة، ولها دلالتها، فالضّمّة في (أُمّتي) توحي برفعة الأمّة وهي موحّدة، وفي (حُرّة) تدل على رفعة الحرية ورقيّها، وأمّا في (تعودي)؛ فالعودة هنا ليس من التخلّف؛ إنما الارتقاء إلى مكانتها السابقة، وفي (يشدو) دلالة على علو الصّوت وجماله، فالطائر الحر يشدو ألحانًا جميلة، وكذا كانت الأمّة.

والفتحة الطّويلة أو (الألف الصّائتة) من أكثر الصّوائت إسماعًا ووضوحًا؛ لذلك استخدمها الشّعراء كثيرًا في بثّ لواعج النّفس وهمومها وأحزانها، وخاصة في القوافي المُطلقة؛ ومن أمثلة ذلك في ديوان (مقدسيات)، قول سعيد يعقوب[٢]: **(الخفيف)**

اسْتَفِقْ يا رُوحي فَقَدْ كانَ وَهْمًا كُلَّ ما عِشْتَهُ وَكانَ خَيالا

وَأبِحْ لِلنِّسيانِ ذِكْرى اغْتِرابٍ زادَتِ العَقْلَ وَالفُؤادَ خَبالا

---

[١] ينظر: الجبوري، محمد، **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية**، ١٠٤.
[٢] **مقدسيّات**، ٣٠.

وَاقْذِفِ الماضي لِلجَحيمِ وَلا تَأسَفْ عَلَيْهِ وَحَطِّمِ الأغْلالا

وَالثُمِ التُّرْبَ وَاحْضُنِ الأرْضَ وَانْظُرْ في خُشُوعٍ سُهُولَها وَالجِبالا

لقد وردت الفتحة الطّويلة (الألف الصّائتة) في الأبيات ١٦ مرّة، وشيوعها هنا يناسب مضمون النّصّ ورسالته؛ فالشّاعر في هذه الأبيات يخاطب روحه ويدعوها (متمنيًّا) إلى نسيان الواقع المرّ الذي يحياه، فهو يتمنّى أن تكون آلامه هذه التي يعيشها بسبب ضياع القدس، أوهامًا وخيالًا، ويريد لروحه أن تبيحه للنّسيان أن يمحو ذكريات الاغتراب الّتي يعيشها، فقد زات عقله وفؤاده المشتعل خبالًا، وأن يقذف ماضيه في الجحيم دون أسف عليه؛ لأنّ هذا الماضي يحمل هذه الذكريات الأليمة التي تقيّد حياته كالأغلال، ثم يجد الحلّ بعد طول هذا العناء، بدعوة الرّوح إلى لثم تراب الوطن، واحتضان أرضه، في خشوع الزاهدين، متأمّلًا سهولها وجبالها.

فجاءت الفتحة الطّويلة في هذه الأبيات؛ لتدعم هذه المعاني وتساندها بشكل كبير، نظرًا لحجم التّصويت القويّ الّذي يشكّله شيوعُها في النّصّ، ففي قوله[1]: **(الخفيف)**

وَأبِحْ لِلنِّسيانِ ذِكْرى اغْتِرابٍ زادَتِ العَقْلَ وَالفُؤادَ خَبالا

فقد وردت الفتحة الطويلة ٦ مرّات في بيت واحد، في الكلمات (للنّسيان، ذكرى، اغتراب، زادت، الفؤاد، خبالا)، وهذا يفضي إلى الكبت النّفسيّ الذي يعيشه الشّاعر، بسبب تراكم الآلام والأحزان، من هذه الذّكريات، حتى صرح بكلّ هذه (الصّوتيّة) في محاولةٍ منه لخلعِ هذا الألم، والهروب من ألم الاغتراب النّفسيّ الذي يملأ قلبه وعقله.

[1] **مقدسيات**، ٣٠.

كما أنّ الشّاعر لم يكتفِ بالفتحة الطّويلة في ثنايا البيت؛ بل راح يجعل القافية مطلقة بها، كي يتصل آخر الألم في البيت بالبيت الذي يليه، ويبقى على شكل سلسلةٍ صوتيّة ذات جرسٍ عميق قويّ، يطرق في أذن المخاطب، دون انقطاعٍ لصداه، حتّى يصل البيت الأخير الّذي فيه الحلّ لمأساته بالتّشبّث بالأرض، والتّمتّع بمدّ الفتحة الطويلة على قدْر مدّ النّظر إلى سهول فلسطين وجبالها، في خشوع واستقرار وطمأنينة.

وخلاصة القول في هذا الفصل أنّ الفونيم العربي دالٌ ذو معنى يعكس مدلولات قد تختلف من بيئة إلى أخرى وقد تتفق، فالإنسان ابن بيئته، بها وفيها يؤثّر ويتأثّر، والفونيم أكثر ما تفهم دلالاته من النّسق الّذي يولد فيه، والقالب الّذي فيه يصبّ، كما أنّ الدّراسة يمكن أن تفسر علاقة الدّال بمدلوله فيها بشكل منطقي في حالات كثيرة، ولكنّ اللغويين ما زالوا قاصرين عن وضع قواعد ثابتة للفونيم ودلالته ترتاح لها النّفس، ويستقرّ لها الفؤاد، ومع هذا فقد كانت الأصوات اللغوية بنوعيها صامتة وصائتة وما حملتها من صفات، تؤثر بشكل مباشر في بنية الخطاب الشّعريّ في مقدسيّات سعيد يعقوب الّتي كان مجملها يعكس الألم على فراق الوطن، وتخاذل الأمّة في نصرة القدس، وخيانة الزّعامات لها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى الحث على تحريرها ورص الصّفوف من أجل هذا الهدف النّبيل؛ فاستغل الشّاعر كلّ طاقاته اللغوية والإبداعية لينبّه المخاطب من خلال بنيات المكان (القدس) وبنيات الزّمان (الماضي العريق للأمّة) واستخدام التناص الدّيني والتاريخي بشكل كبير في النّصوص، كي يحفّز المخاطب، ويخرجه من حالة الانكسار والخمول إلى حالة الفاعلية والمقاومة، وقد اعتمد في كلّ ذلك على التناسق الصّوتي للفونيمات سواءٌ أكانت من الصّوامت أم الصّوائت لإيصال المعاني الدّالة للمخاطَب.

الفصل الثاني: النّسيجُ المَقطعي، والرّويُّ، وأثرهما في بنية الخطاب

- **النّسيج المقطعي؛ دلالته وأثره في ضبط الإيقاع الموسيقي**
- **النّسيج المقطعي لقصيدة المسجد الأقصى**
- **النّسيج المقطعي لمجموعة أبيات من قصيدة وعد بلفور**
- **الرّويّ وأثره في بنية الخطاب**

النّسيج المَقطعيُّ، والرّويُّ، وأثرهما في بنية الخطاب

بعد الانتهاء من دراسة الصّوت المفرد (الفونيم)، وبيان أثره في بنية الخطاب في مقدسيّات سعيد يعقوب، لا بدّ من تسليط الضوء على النّسيج المقطعيّ، من خلال الوقوف على دلالته وأثره في ضبط الإيقاع الموسيقي واثره في بنية الخطاب، وكذلك الرّويّ، وهو أحد الرّكائز الموسيقيّة فيها.

– النّسيج المقطعي؛ دلالته وأثره في ضبط الإيقاع الموسيقي

يعدُّ المقطع العنصر التركيبي بعد الصّوت المفرد، وهو المرحلة الوسطى بين الصّوت المفرد من جهة والكلمة من جهة أخرى، والمقطعُ لغةً من "القَطع، وهو إبانة بعض أجزاء الشيء من بعض"[١].

وقد تعددت تعريفات المقطع الصّوتي اصطلاحًا بين الأصواتيين، فمنهم من عرّفه على أنّه "كميّة من الأصوات، تحتوي حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها، من وجهة نظر موضوع الدّراسة"[٢]، ويعرّفه ماريو باي بإنه: "قمّة إسماع، غالبًا ما تكون حركة، مضافًا إليها أصواتًا أخرى عادة –ولكن ليس حتمًا، تسبق القمّة أو تلحقها، أو تسبقها وتلحقها، وإنّ التقسيم المقطعي ليرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمفصل، حيث إنه توجد عادة وقفة غير محسوسة غالبًا بين المقطعين، وهذه الوقفة قد تعادل أحيانًا المفصل المفتوح (الانتقال الحال)"[٣].

ويقول إبراهيم أنيس: "يحتاج الباحث إلى تقسيم الكلام المتصل إلى مقاطع صوتيّة، عليها تُبنى في بعض الأحيان الأوزان الشعرية، وبها يعرف نسيج الكلمة في لغة من اللغات"[٤].

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب**، ١٠/ ١٤٥.
[٢] عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ١٠١.
[٣] **أسس علم اللغة**، ٩٦.
[٤] **الأصوات اللغوية**، ١٥٩.

ويرى فندريس "أن التقسيم إلى مقاطع قد سبق التقسيم إلى كلمات، ففي أقدم النّصوص لكثير من اللغات لا يفصل بين الكلمات، ففيها آخر كل كلمة مركب مع مبدأ الكلمة التالية تبعًا لقواعد الكتابة المقطعية"[١].

والمقطع الصّوتي "هو الدّفقة الصّوتية الّتي لا يمكن فصلها من بعضها البعض، (سلامٌ) بالتنوين مثلًا مكونة من ثلاثة مقاطع، هي (سَ، لا، مٌ)، ولا يمكن تقسيم كلّ مقطع منها صوتيًا، بل لا بدّ من نطقه دفعةً واحدة"[٢].

كما أنّ الأصواتيين قد "أحسّوا بأن الأصوات في السلسلة الكلامية تتابع على شكل مجموعات متتالية، يمكن تمييز أصوات كل مجموعة من الأخرى، ولا تتطابق هذه المجموعات الصّوتية غالبًا مع الكلمات الّتي تؤلف تلك السلسلة، فقد تتألف الكلمة من مجموعة واحدة أو أكثر، وقد تتداخل تلك المجموعات بين كلمتين في الكلام المتصل، وأطلقوا على كل مجموعة منها اسم مقطع"[٣].

ويرى فردينان دي سوسور " أنّ تقسيم الأصوات في السلسلة المنطوقة لا يكون إلا على أساس الانطباعات السمعية، أمّا وصف هذه الأصوات فمسألة أخرى، إذ لا يمكن القيام بوصف الأصوات إلا على أساس فعل النّطق، فمن الصّعب أن نقوم بتحليل لوحدات الصّوت في سلسلتها، بل ينبغي أن نعود إلى الحركات الّتي تنطوي عليها العملية الصّوتية"[٤].

ونظرًا لصعوبة تحديد معيار يمكن به تعرّف المقطع، "فقد لجأ عدد من الدّراسين إلى وضع معيار أدق وأقرب منالًا إلى التعرّف إلى المقطع، وهو ما يعرف بالمعيار الفنولوجي، وقوام هذا المعيار أمران: الأول النّظر في المقاطع من حيث بنيتها ومكوّناتها وكيفيات تتابعها، إذ هي –في

---

[١] **اللغة**، ٨٥.
[٢] عبد اللطيف، محمد حماسة، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، ط١، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٩، هامش صفحة ١٣.
[٣] الحمد، غانم، **المدخل إلى علم أصوات العربية**، ١٨٩.
[٤] **علم اللغة العام**، ترجمة يؤيل عزيز، العراق، بيت الموصل، ١٩٨٨، ٥٧.

العادة– تمثّل حُزمًا أو عناقيد في سلسلة الكلام. أمّا الثاني، فأن يتم ذلك في كلّ لغة على حدة؛ حيث إنّ لكلّ لغةٍ خواصها ومميّزاتها، في تتابع هذه الحزم والعناقيد ومكوناتها، على ما هو ثابت مقرر في الدّراسة التركيبية أو النّباتية للغات"[١]. وقد ورد مصطلح المقطع عند ابن جنّي، في قوله: "اعلم أنّ الصّوتَ عَرَضٌ يخرجُ مع النَّفَس مستطيلًا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته، فيُسمّى المقطع أينما عَرَضَ له حرفًا"[٢].

والمقطع "هو القاعدة الّتي يبنى عليها البيت الشعري، وهو في حدّ ذاته له مظهران: مظهرٌ لغوي، ومظهرٌ إيقاعيّ، فهو إمكانية لسانية صوتية ذات تركيبة دلالية من جهة، ومن جهة أخرى عنصر إيقاعي أي وحدة عدٍّ، وبذلك يلتقي اللّسان بالإيقاع على مستوى المقطع... ولهذا فإن تحليل الشّعر على أساس المقطع يعطي دلالات واضحة في النّصّ الشعري، معتمدًا في ذلك على أنواع المقاطع المكونة له"[٣]، ولكنّ مقاطع الكلم في عددها يُمكن أن تتجاوز العدد الّذي ذكره إبراهيم أنيس؛ إذ في (أنلزمكموها) سبعة مقاطع.

ومن حيث طبيعة المقطع العربي وخصائصه، وعدده في الكلمة، فلا يمكن أن تزيد عدد المقاطع في الكلمة العربية على سبعة، وهو نادر في حين تكون الكثرة الغالبة من الكلام العربي تتكون من مجاميع من المقاطع، كل مجموعة لا تكاد تزيد على أربعة مقاطع، واللغة العربية تميل عادة في مقاطعها إلى المقاطع الساكنة، وهي الّتي تنتهي بصوت ساكن، ويقل فيها توالي المقاطع المتحركة، خصوصًا حين تشتمل على أصوات لين قصيرة[٤].

---

[١] بشر، كمال، **علم الأصوات**، ٥٠٥-٥٠٦.
[٢] **سرّ صناعة الإعراب**، ج١/١٩.
[٣] البدراني، علاء حسين، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، ط١، عمّان، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥، ١٤٧.
[٤] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ١٦٢.

في حين أشار كمال بشر إلى خواص المقطع في العربية، وقال إنّه ينماز بأنه "يتكون من وحدتين صوتيين أو أكثر إحداهما حركة، فلا وجود لمقطع من صوت واحد، أو مقطع خالٍ من الحركة، كما أن المقطع لا يبدأ بصوتين صامتين، كما لا يبدأ بحركة، وهو لا ينتهي بصوتين صامتين إلا في سياقات معينة، أي عند الوقف أو إهمال الإعراب، كما أن غاية تشكيل المقطع أربع وحدات صوتية بحسبان الحركة الطويلة وحدة واحدة"[١].

ويرى إبراهيم أنيس، أن "أنواع النّسيج في المقاطع العربية خمسة فقط، هي:

١- مفتوح، وهو نوعان: يتكون الأول من (صوت ساكن + صوت لين قصير)، والثاني من (صوت ساكن+ صوت لين طويل).

٢- مغلق، وهو ثلاثة أنواع، يتكون الأول من (صوت ساكن+ صوت لين قصير+ صوت ساكن)، والثاني من (صوت ساكن+ صوت لين طويل+ صوت ساكن) والثالث من (صوت ساكن + صوت لين قصير+ صوتان ساكنان"[٢].

في حين جعل كمال بشر هذه الأنماط أو الأبنية للنسيج المقطعي ستّة، وسمّى أوّلها المقطع القصير ورمز له (ص ح)، والثاني المقطع المتوسط وهو ذو نمطين، نمطه الأول: صامت +حركة قصيرة+ صوت صامت، ورمزه (ص ح ص) ونمطه الثاني، صوت صامت+ حركة طويلة ورمزه (ص ح ح)، والمقطع الثالث وهو المقطع الطويل، وفيه ثلاثة أنماط: أولها يتكون من صامت+ حركة قصيرة+ صامت+ صامت ورمزه (ص ح ص ص) ووقوعه مشروط بالوقوف أو عدم الإعراب، وثانيها صامت + حركة طويلة + صامت + صامت ورمزه (ص ح ح ص ص) وهو مشروط أيضًا بالوقوف أو عدم الإعراب، أم ثالثها فيتكون من صامت+ حركة طويلة+ صامت،

---

[١] **علم الأصوات**، ٥٠٩-٥١٠.
[٢] **الأصوات اللغوية**، ١٦٣.

ورمزه (ص ح ح ص)، نحو: المقطع الأوّل في (ضالّين)، ووقوعه مشروط بشرطين أحدهما إدغام الصّامت الأخير فيه بمثله، وثانيهما الوقف أو عدم الإعراب، مثل المقطع الأخير في (يـ/قولْ)[١].

وتنبع أهمية المقاطع الصّوتية بناء القصيدة ودلالاتها من تناسقها معًا، لتشكل دلالات توحي بها من خلال استعمال هذه المقاطع المكوّنة للنص الشّعري، فكلّما استعمل الشّاعر المقاطع القصيرة كان أكثر تعبيرًا عن الحركة، وكلما زاد من المقاطع المتوسطة كان أكثر بطئًا[٢].

ولمعرفة الأثر الدّلالي في النّسيج المقطعي، في مقدسيّات سعيد يعقوب وأثره في بنية الخطاب فيها، اختيرت مقدسيته المعنونة بـ(المسجد الأقصى) وهي على **وزن الوافر** وعدد أبياتها ثلاثة وثلاثون بيتًا، وكان ورود المقاطع الصّوتية فيها مقتصرًا على نوعين من المقاطع، هما المقطع القصير (ص ح) والمقطع المتوسط بنمطيه: (ص ح ح) و(ص ح ص)، أمّا باقي المقاطع فلم تظهر في النّص؛ وذلك لندرتها في الشّعر العربي، أو استحالة وقوعها إلا عند الوقف، وهي في القرآن الكريم أخص[٣] ، وكان ورودها في القصيدة وفق الجدول الآتي:

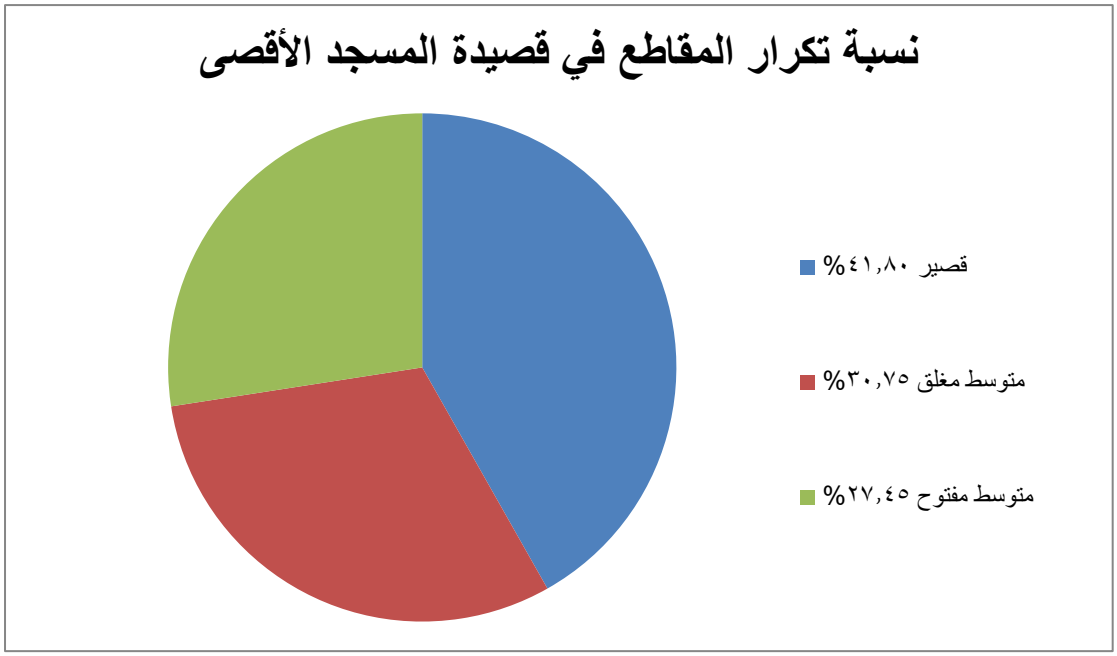
المقطع	التكرار
قصير (ص ح)	**٣٢٩**
متوسط مغلق (ص ح ص)	**٢٤٢**
متوسط مفتوح (ص ح ح)	**٢١٦**
المجموع	**٧٨٧**

جدول رقم (١) المقاطع الصّوتية المشكلة لقصيدة (المسجد الأقصى: ٣٣ بيتًا)

لسعيد يعقوب

---

[١] ينظر: **علم الأصوات**، ٥١١.
[٢] ينظر: النّويهي، محمد، **الشّعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه**، القاهرة، الدّار القومية للطباعة والنّشر ، ١/ ٥٩-٦٠.
[٣] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ١٦٤-١٦٥.



شكل رقم ١ نسبة تكرار المقاطع الصّوتية في قصيدة المسجد الأقصى لسعيد يعقوب

يتبين من الجدول والرسم البياني السابقين، اللذين يبينان عدد تكرار المقاطع في قصيدة المسجد الأقصى لسعيد يعقوب، ونسبتها، ما يأتي:

أوّلًا: حاز **المقطع القصير (ص ح)** على النّسبة الأعلى في التكرار في القصيدة، إذ تكرر بنسبة ٤١,٨٠%، ويمكن إرجاع السبب في ذلك إلى أن خفّة هذا المقطع ورشاقته، وسرعة أدائه، فهو مقطع حر (Free Syllable)، فقد تراه يرد في جميع أجزاء البيت (حشوه، وعروضه، وضربه) ولكنّه لا يرد آخر مقطع في تفعيلتي العروض والضرب؛ مما أسهم في ضبط الإيقاع الموسيقي العام في النّص[١]، الّذي يسعى الشّاعر من خلاله إلى إيصال الفكرة العامة والتأثير بها في المتلقي (المخاطب) باستغلال بنية المكان المقدس (المسجد الأقصى)، فالشّاعر يدعو في النّصّ إلى سرعة تحريره، وتخليصه من المحتل، متخذًا من التناص الدّيني والتاريخي معينًا له في حث الهمم لتحرير الأقصى، من خلال تذكير المخاطب ووضعه في صورة سريعة لمكانة المسجد الأقصى

[١] ينظر: العجولي، أروى، **النّظام الصّوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته**، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، ٢٠١٤، ٢٧٦.

وحادثة الإسراء والمعراج الّتي في سرعتها تفوق العقل البشري، والوقوف بمحطّات تاريخية مهمّة، كفتح القدس على يد عمر بن الخطاب، وإعطائه العهدة العمرية لقاطنيها، ثم تحريرها على يد صلاح الدّين الأيوبي، كل ذلك بسرعة وخفّة ورشاقة، كان للمقطع القصير (ص ح) دورٌ رئيس في بثها بين ثنايا النّصّ، وإعطاء الشّاعر القدرة على التنقل بين كل هذه الأحداث بسرعة وسهولة، كيلا ينفر المخاطب من طول الإيقاع الموسيقي، ويبقى منسجمًا مع النّصّ، مرتبطًا بأحداثه المتسلسلة متشوقًا لما هو آتٍ. كما أنّ "شيوع المقطع القصير في الوافر يوفّر إحساسنا بما في هذا الوزن من حماسة واحتدام"[١] ويقول النّويهي: "كلّما زادت حدّة العاطفة واهتزازها لاءمها بحر الوافر"[٢] ومثال ذلك قوله[٣]: **(الوافر)**

ودارَ بأهلِهَا دُولابُ دهْرٍ يَقِلُّ بأن تَقَرَّ بهِمْ خُطَاهُ

ص ح/ ص ح ح/ **ص ح**/ **ص ح**/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص/ ص ح ص/

ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ **ص ح**/ ص ح ص/ **ص ح**/ **ص ح**/ ص ح ص/ **ص ح**/ **ص ح**/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ح/ ص ح ح/

فها هو المقطع القصير (ص ح) يتكرر ١٣ مرّة في بيت واحد وهي نسبة كبيرة مقارنة إلى أصوات البيت بشكل عام، إذ يتكون البيت من ٢٦ مقطعًا؛ أي إن المقطع القصير (ص ح) يشكل ما نسبته ٥٠% من مجمل المقاطع في البيت، مما جعل التنقل في البنية الزمانية للخطاب، سريعًا أيضًا، فتنقل الشّاعر بين أزمنة عدة، زمن الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وزمن عمر بن الخطّاب

---

[١] عياد، شكري، **موسيقى الشّعر العربي**، ط٢، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٨، ٧٦.
[٢] **الشّعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه**، ١/ ٦١.
[٣] هذا البيت وما بعده من القصيدة ذاتها، **مقدسيات**، ١٨-٢٣.

(رضي الله عنه) وزمن صلاح الدّين، وزمن الاحتلال الإسرائيلي للمسجد الأقصى، ويقف خلاله على حادثة مهمّة وهي حادثة إحراق المسجد، وبيان مدى حقدهم عليه.

إنّ التنقّل بين هذه الأزمنة بهذه السرعة تضع المخاطب أمام شريط سينمائي كامل لماضي المدينة المقدسة ومسجدها الأقصى وحاضرهما، فتحفّز فيه روح التصدي والفداء، وتضفي على النّصّ هالةً من القداسة الّتي تجذب كلّ نفسٍ إليه، كلّ ذلك ضمن خفّة الإيقاع الّذي يشكّل محوره المقطع القصير (ص ح). وفي هذا البيت السريع بإيقاعه، الّذي يشكل نقطة انتقال وتحول بين التناص التاريخي لفتح عمر بن الخطاب، ومجيء الاحتلال الصّليبي للقدس، ففي لحظة ما قال الانتقال من الحالة (أ) إلى الحالة (ب)، جاء هذا البيت كالمفصل المتحرك السريع المليء بالمقطع القصير الرشيق (ص ح)، الّذي يناسب سرعة التحوّل في حال الأمم والشعوب، ولكن لما انتقل الشّاعر إلى البيت الّذي يليه، وهو:

إلى أنْ جاءَ بالصّلبانِ قوْمٌ بمُنكَرِ صُنعِهِمْ تَخْزى الجِباهُ

ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص/ ص ح ص/

ص ح/ ص ح ص/ **ص ح** / ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ح/ ص ح ح/

لقد خفت فيه حضور المقطع القصير (ص ح)، وطغى مكانه المقطع المتوسط بنمطيه (ص ح ص) و(ص ح ح)، ويعود ذلك إلى انتقال حال القدس من حالة الاستقرار الّتي كانوا عليها بعد فتح عمر والعدل الّذي عمّ البلاد فتصاعدت فيها الحياة والحركة، إلى حال الاحتلال والقتل

والتدمير، والسكون والانغلاق الّذي يناسبه المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) الّذي تكرر بشكل كبير في البيت إذ تكرر ١٠ مرّات في حين تكرر المقطع القصير (ص ح) ٦ مرّات فقط؛ أي أقل من نصف نسبة تكراره في البيت السابق له، ممّا غيّر في سرعة إيقاع البيت، وحدّ من رشاقته.

ثانيًا: كان المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) في المرتبة الثانية بعد المقطع القصير (ص ح) من حيث نسبة التكرار في النّصّ ، فقد تكرر بنسبة بلغت ٣٠,٧٥%، ومما يجعله في هذا الترتيب، هو "انقطاع النّفس معه"[١]، مما يجعلها تكسر إيقاع الصّوت القصير عالي الإسماع، فلو كانت الأصوات كلّها على شاكلة المقطع القصير وحده، لاستحال تكوين الكلام والنّصوص، كما أنّ هذا الإغلاق في المقطع يوحي بالرّفض للحالة الّتي عليها المسجد الأقصى، ومثال ذلك قوله:

أيبلُغُ حقْدُهمْ أنْ يحْرقوهُ ويشْرَحُ صدْرَهمْ فرَحًا أساهُ؟

ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح/ **ص ح ص**/ **ص ح ص**/ **ص ح ص**/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/

ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/

فها هو المقطع المتوسط المغلق يتكرر في البيت السابق ٩ مرّات، بنسبة كبيرة، والبيت يدور حول حرق المسجد الأقصى على يد "دينس مايكل روهان، أسترالي الجنسية، عام ١٩٦٩"[٢]، ويذكرّ هذا الفعل بالاقتحامات المتكرر للصهاينة على المسجد الأقصى حتى اليوم، والشّاعر هنا

---

[١] أبو جبل، ميسر، **الشّعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان: دراسة صوتية دلالية**، ١٦١.
[٢] صالح، محسن محمّد، **إحراق المسجد الأقصى ١٩٦٩ وتأثيره على العالم الإسلامي كما تناولته الوثائق البريطانية**، ٧.

ناقم على هذا الفعل رافض له، متعجّب من بشاعته، فكثرت المقاطع المتوسطة المغلقة في البيت الّتي تتقطع معها النّفس كما سلف، الّتي يقابلها اعتداء على حريّة العبادة وإغلاق لها.

ثالثًا: يأتي المقطع المتوسط المفتوح في المرتبة الأخيرة من حيث نسبة تكراره في النّصّ، فقد بلغت نسبة تكراره ٢٧,٤٥% وهي نسبة مقبولةٌ في مثل هذه النّصوص ذات الطابع الوطني، فالمقطع المفتوح يمتدّ معه النّفس ويطول، وهذا ليس مقامه هنا، فالشّاعر يريد أن يوصل خطابه إلى المتلقي بأسرع وقت ممكن، ويبقيه منجذبًا إليه، حتى تكتمل الرسالة، وهذا يناسبه المقطع القصير (ص ح) للسرعة والخفة، والمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، للرفض والتمرّد، فكأنّ الشّاعر يريد أن يجعل النّصّ يتكرر بأقوى سرعه بإيقاعه السريع في ذهن المتلقي مثل النّشيد لا يفارقه، وذلك لا يعني غياب المقطع المتوسط المفتوح الّذي يسمح للشاعر بين الفينة والأخرى ببث همومه أو بيان عظم حدث ما، أو امتداد حدث وطول زمن، كلّ هذه الدّلالات يسمح المقطع المتوسط (ص ح ح) بتسريبها إلى المتلقي من خلال شقوق المقطعين القصير ص ح، والمتوسط المغلق (ص ح ص). ومثال ذلك قوله:

هَوَى بِيدِ اليهُودِ فأوْسَعُوهُ عَذاباً طَالَ وَا أسَفا مَدَاهُ

ص ح/ **ص ح ح/** ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح/** ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح/ ص ح ح/**

ص ح/ **ص ح ح/** ص ح ص/ **ص ح ح/** ص ح/ **ص ح ح/** ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح/ ص ح ح/**

فكأنّ الشّاعر يريد أن يوقف الزمن هنا، ليبث مشاعر الحزن والألم والحسرة على سقوط المسجد الأقصى بيد اليهود، وطول المدّة الزمنية، وهي ما تسمّى في بناء القصة بالوقفة، وهو ينشئها هنا في الشعر؛ ليعلن عن هذه الكارثة العظيمة وهي ضياع القدس، فانتثر بين أجزاء البيت المقطع المتوسط المفتوح؛ ليساعد الشّاعر على بث هذه الآلام والأحزان.

وقد أثّر الوزن الشّعريّ في مكونات المقاطع، فحوّل لضرورة الوزن كثيرًا من المقاطع القصيرة في القصيدة إلى مقاطع متوسطة، ذلك عن طريق إشباع الحركة، وهذا إلى جانب الوزن يؤثر في الإيقاع والمعنى الدّلالي للأصوات بشكل عام، ومن ذلك، قول سعيد يعقوب:

تقدّسَ ذكرْهُ وسَمتْ عُلاهُ وشرّفَهُ بما أوْحى الإلهُ

ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح/** ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ **ص ح ح/**

ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ **ص ح ح/** ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ **ص ح ح/**

فقد تحوّل المقطع القصير (ص ح) في المقطع الثاني من تفعيلة الثانية في حشو الصّدر، (مفاعَلَتُن ب – ب ب –) وذلك من خلال إشباع حركة الهاء في (ذكرُهُ)، وذلك ليستقيم الوزن وينضبط الإيقاع، فلو ظلّ المقطع على حاله، لصار شكل التفعيلة (ب ب ب ب –)، والعرب تنفِر من توالي المقطع القصير المتحرك في الكلام، لأكثر من مرتين، ولكنّهم يبيحونه في الساكن[1]، إضافة إلى ذلك فإنّ إشباع الحركة يفيد إشباع المعنى والدّلالة، فالإشباع في (ذكره، وشرّفه)، يوحي

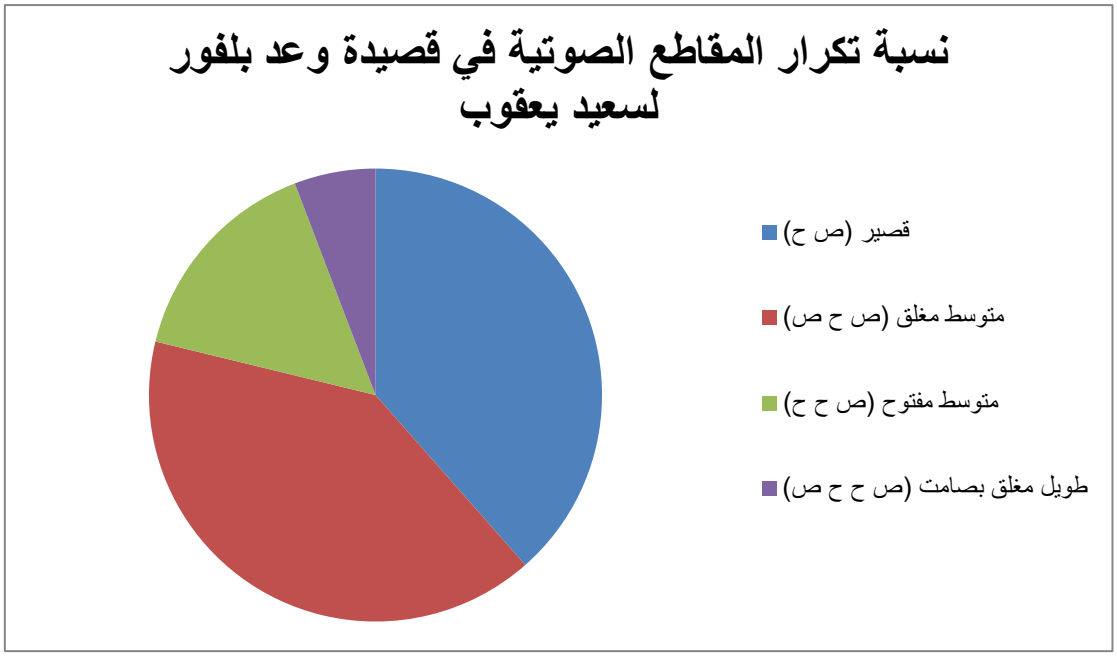
[1] ينظر، أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ١٦٣.

بالمبالغة في التقديس والتشريف وعلوّ مكانة المسجد الأقصى. وقد ورد هذا الأمر في أبيات كثيرة في القصيدة لا مجال لحصرها كلّها هنا.

وأمّا عن النّوعين الآخرين من المقاطع، (ص ح ص ص، ص ح ح ص) فصورة الأوّل معدومة في ديوان مقدسيات، أمّا صورة الثاني فهي نادرة فيه، فقد ورد في قصيدة واحدة وهي قصيدة (وعد بلفور)، وقد جاءت على مجزوء الكامل، وقافيتها مقيّدة بالدّال السّاكنة، فقد تكرر فيها المقطع الطويل المغلق بصامت (ص ح ح ص)، سيكتفي الباحث، بتحليل ثلاثة أبيات من القصيدة لدلالتها على الكل، ولتجنّب التكرار، وقد جاء تكرار المقاطع فيها وفق الجدول الآتي:

المقطع	التكرار
قصير (ص ح)	٢٠
متوسط مغلق (ص ح ص)	٢١
متوسط مفتوح (ص ح ح)	٨
طويل مغلق بصامت (ص ح ح ص)	٣
المجموع	**٥٢**

جدول رقم (٢) المقاطع الصّوتية المشكلة لمجموعة من أبيات قصيدة وعد بلفور لسعيد يعقوب



شكل رقم ٢ نسبة تكرار المقاطع الصّوتية لبعض أبيات قصيدة وعد بلفور لسعيد يعقوب

يتّضح من الجدول السّابق والقطاع الدّائري، أنّ النّسبة الأعلى لتكرار المقاطع كانت للمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) فقد تكرر في الأبيات الثلاثة ٢١ مرّة، بنسبة بلغت ٤٠,٤%، وهي النّسبة الأعلى بين نسب تكرار المقاطع في الأبيات، وهذا يتناسب مع موضوع القصيدة الّذي يتحدث عن وعد بلفور الّذي قيّد فلسطين وصادر حرّيتها ومنحها لليهود، فالشّاعر في الأبيات يعكس مدى الألم على فقدان فلسطين، وقد جاء المقطع القصير (ص ح) في الترتيب الثاني من حيث التكرار فقد تكرر ٢٠ مرّة في الأبيات الثلاثة بنسبة بلغت ٣٨,٥%، ليضفي جانبًا من الضبط الإيقاعي للنص، وجاء المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) في الترتيب الثالث، إذ تكرر ٨ مرّات في الأبيات الثلاثة بنسبة بلغت ١٥,٤%، ليساعد بنفسه الطويل على بثّ مشاعر الألم والقهر الّتي ضجّ بها قلب الشّاعر، ثم جاء المقطع الطويل المغلق بصامت (ص ح ح ص) على عدد أبيات القصيدة؛ لأنّه به خُتم كلّ نسق بيت ونسيجه، ووقع في قافيته، مما أدى إلى ظهور إيقاع مقيّد في نهاية البيت، ليدل على القيد

الّذي وقعت فيه فلسطين نتيجة هذا الوعد الجائر، وتجمّد مشاعر الشّاعر بسبب هذه المصيبة الّتي حلّت على أرض أحبها دون أن يراها. يقول:

قلبي رهين المحبسين وأنتِ قافيةٌ شرودْ

ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح ص**

وأنا المُعزّى والمُعزّي والبواكي والفقيدْ

ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح ص/**

والسّجن والسّجان والوجه المقيّدُ والقيودْ[1]

ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح ص/**

وهكذا يكون المقطع الصّوتي قد أثّر في الجانبين الدّلالي، والإيقاعي بنوعيه الدّاخلي والخارجي للقصيدة، بل ألزمه بكتلة المشاعر الّتي تفرض هيبتها فوق هيبة كل شيء.

---

[1] **مقدسيات**، ٨٥.

- **النّسيج المقطعي لقصيدة المسجد الأقصى لسعيد يعقوب**

تقدّسَ ذكرْهُ وسَمتْ عُلاهُ وشرّفَهُ بما أوْحى الإلهُ

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

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

فسبحانَ الّذي أسْرى بِطه مِن البيْتِ الحَرامِ إلى حِماهُ

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

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

وبارَكَ حوْلَهُ حتّى لَتَلقى جِنانَ الخُلْدِ تسْكنُ في ثَراهُ

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

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

ألا يا ثالثَ الحَرَميْنِ عُذْراً إذا اخْتلجَتْ لِذكْراكَ الشِّفاهُ

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

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

ألستَ القِبلةَ الأولى إليها توَجّهَ قلْبُ مَنْ ربّي هَداهُ

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

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

يَعزُّ عليّ نحوَكَ حينَ أرْنو بِطَرْفٍ موْجُ دمْعي قدْ غشاهُ

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

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

بأنْ ألقاكَ في الأغْلالِ تسْعى ونحوَكَ ما سعَى منّا انْتِباهُ

ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ صح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/

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

ويملأُ مُهجتي غضبًا بأنّي على قُرْبِ المَسافةِ لا أراهُ

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

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

أيبلُغُ حقْدُهمْ أنْ يحْرقوهُ ويشْرَحُ صدْرَهمْ فرَحًا أساهُ؟

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

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

فإنْ حَرَقوهُ مَا اجْتَرحُوا بَديعاً فهمْ مِنْ قبْلُ قدْ ضَلّوا وتاهوا

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

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

وكمْ بِالبيِّناتِ أتَى نبيٌّ لِيَهْدِيَهمْ فمَا تَبِعُوا هُداهُ

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

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

وكمْ زَعَمُوا ومَا زَعمُوهُ زُورٌ وقد كَذَبَ العدوُّ بما ادَّعاهُ

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

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

فهلْ لِلْهيْكلِ المزْعومِ تَلقَى بهِ أثراً يُشيرُ لِمَنْ بَناهُ

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

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

حديثٌ مُفْترىً وبهِ تَبدّتْ خَفايا الحِقدِ عندَ مَن افْتَراهُ

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

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

أتَى (الفاروقُ) تعظيماً إليهِ بيومِ الفتْحِ يَحْدوهُ هَواهُ

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

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

فأهلُ القدْسِ لمَّا أبْصرُوهُ رَأوْا تاجَ التواضعِ قدْ عَلاهُ

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

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

فلا كِبْرُ الملوكِ عليهِ يبْدو ولا تَرَفٌ يُحيطُ بهِ وجَاهُ

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

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

ولكنْ أبْصَروا إذْ أبصَروهُ مَهيباً يَمْلأُ الدّنيا نَدَاهُ

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

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

فأعْطى أهلَها عهْداً وثيقاً فما انْفَصَمَتْ علَى حَالٍ عُرَاهُ

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

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

فلحْمَتُهُ تُقَىً وهُدَىً وعَدْلٌ وليسَ سِوى السَّماحةِ في سَدَاهُ

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

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

مَبادِئُ شِرْعَةٍ سمْحاءَ جاءَتْ تُنيرُ الكوْنَ حِينَ طَمَى دُجَاهُ

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

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

ودارَ بأهلِهَا دُولابُ دهْرٍ يَقِلُّ بأن تَقَرَّ بهِمْ خُطَاهُ

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

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

إلى أنْ جاءَ بالصّلبانِ قوْمٌ بمُنكَرِ صُنعِهِمْ تَخْزى الجِباهُ

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

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

سَرَى عنهمْ حديثٌ سوْفَ تبْقى تُرَدِّدُ كلُّ نَاحِيةٍ صَدَاهُ

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

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

وجاءَ لهُ (صلاحُ الدّينِ) يَسْعى بعزْمٍ لاحَ مُؤْتلَقَاً سَناهُ

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

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

فحرّرَهُ وردَّ لهُ أمَاناً بهِ أوْدى العدوُّ بمَا جَنَاهُ

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

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

فسَلْ (حطّينَ) عمّا دارَ فيها وما لَقِيَ العدوُّ ومَا رَآهُ

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

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

وحينَ الضَّعفُ دَبّ بنا وكلٌّ غَدا يَسْعى بهِ مِنّا اتِّجَاهُ

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

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

هَوَى بِيدِ اليهُودِ فأوْسَعُوهُ عَذاباً طَالَ وَآأسَفا مَدَاهُ

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

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

فَيَا رَبّاهُ أصْلِحْ شَأْنَ قوْمِي فإنّ القوْمَ في الظلماتِ تَاهُوا

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

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

وجَمِّعْ شَمْلَ أمّتِنا فكلٌّ بهِ يسْعَى كَما يَهْوَى هَوَاهُ

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

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

لِنَدْخلَ سَاحَةَ الأقْصَى فتَغْنو عَلَى الفتْح المُبينِ لكَ الجبِاَهُ

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

ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ صح ح/ ص ح ح/

وتمْتلِئُ القلوبُ رِضَى وبِشْراً عَلى النّعْمَى وتبْتَسِمُ الشِّفَاهُ

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

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

- **النّسيج المقطعي لمجموعة أبيات من قصيدة وعد بلفور لسعيد يعقوب**

(مجزوء الكامل)

قلبي رهين المحبسين وأنتِ قافيةٌ شرودْ

ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح ص**

وأنا المُعزّى والمُعزّي والبواكي والفقيدْ

ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح ص/**

والسّجن والسّجان والوجه المقيّدُ والقيودْ[1]

ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح ص/**

[1] . **مقدسيات**، ٨٥.

- **الرّوي وأثره في بنية الخطاب**

إن بناء البيت الشّعريّ من أصوات ثم مقاطع، وتتابع المقاطع الّذي يسمّى وزنًا، يشكل نسقًا متآلفًا، وهذا النّسق له بداية وله نهاية، وقد اختار الشّعراء العرب قديمهم وحديثهم (ممن جرى على عمود الشّعر العربي القديم) بأن تكون خاتمة أبياتهم الشعرية صوتًا صامتًا يتكرر في نهاية كلّ بيت من أبيات القصيدة، ويسمّى هذا الصّوت رويًّا.

ويقول إبراهيم أنيس: "وأقلّ ما يمكن أن يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصّوت الّذي تبني عليه الأبيات، ويسميه أهل العروض بالرّويّ، فلا يكون الشّعر مقفًّى إلا بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك مع غيره من الأصوات عدت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[١].

وإذا كانت القافية عند الخليل آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الّذي قبل الساكن، فإنّ هناك من يرى أنها –أي القافية– حرف الرّوي؛ أي الحرف الّذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة[٢].

وإنّ حروف الهجاء الّتي تقع رويًّا يمكن أن تقسم إلى أقسام أربعة حسب نسبة شيوعها في الشّعر العربي، فمنها حروفٌ تجيء بكثرة رويًا وهي (الرّاء، واللّام، والميم، والنّون، والباء، والدّال)، وحروف متوسطة الشيوع وهي (التاء، والسين، والقاف، والكاف، والهمزة، والعين، والحاء والفاء، والياء، والجيم)، وأحرف قليلة الشيوع وهي (الضاد، والطاء، والهاء)، وحروف نادرة المجيء وهي

---

[١] **موسيقى الشعر**، ٢٤٥.

[٢] ينظر: يوسف، حسني عبد الجليل، **موسيقى الشّعر العربي: دراسة فنية وعروضية**، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، ١٩٨٩، ١/ ١٣٩.

(الذال، والثاء، والغين، والخاء، والشين، والصّاد، والزاي، والظاءُ، والواو)[1]. ومن هذا التقسيم يمكن ترتيب حروف الهجاء الّتي جاءت رويًّا في ديوان مقدسيّات قيد الدّراسة، وفق الجدول الآتي:

شائعة	متوسطة الشيوع	قليلة الشيوع	نادرة الشيوع
الراء تكرر ٩ مرات	الهمزة تكرر مرتين	الهاء تكرر مرتين	الصّاد تكرر مرّة واحدة
الدّال تكرر ٥ مرات	العين تكرر مرّة واحدة		
النّون تكرر ٣ مرات	الحاء تكرر مرّة واحدة		
الباء تكرر مرتين	القاف تكرر ٣ مرّات		
الميم تكرر ٤ مرات	الكاف تكرر مرّة واحدة		
المجموع ٢٣	**٨**	**٢**	**١**
%٦٧,٦٥	**%٢٣,٥**	**%٥,٩**	**%٢,٩**

جدول رقم (٣) الحروف الهجائية الّتي جاءت رويّا في ديوان مقدسيّات سعيد يعقوب

لقد تبين من الجدول السابق أن أكثر الأصوات الّتي جاءت رويًّا في مقدسيّات سعيد يعقوب كان صوت الرّاء، إذا تكرر رويًّا ٩ مرّات، ويرجع إبراهيم أنيس شيوع هذه الأصوات رويًّا إلى أنها تكثر في أواخر كلمات اللغة العربية[2]، فالرّوي الرّاء في مقدسيته الّتي عنوانها (القدسَ، القدسَ)، ومطلعها[3]: **(البسيط)**

عَمّ البلاءُ بنا واستفحلَ الضّررُ واجتاحنا خطرٌ ما بعده خطرُ

ونحنُ كالصّخرِ لا حسٌّ ولا عصبٌ ونحن نهوي إلى قاعٍ وننحدرُ

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ٢٤٦.
[2] **موسيقى الشعر**، ٢٤٦.
[3] **مقدسيات**، ١٦.

الشّاعر في هذا النّصّ يلفت نظر المخاطب إلى البلاء الّذي عمّ بالأمة بضياع القدس، والخطر العظيم الّذي اجتاحها، دون شعور منها، بل إنها في انحدار مستمر، وقد ناسب هذا المعنى حرف الرّوي الرّاء، "فالراء صوت مكرر؛ لأنّ التقاء طرف اللّسان بحافة الحنك مما يلي الثنايا العليا يتكرر في النّطق بها، كأنما يطرق طرف اللّسان حافة الحنك طرقًا لينًا يسيرًا مرتين أو ثلاثة لتتكون الرّاء العربية... والصّفة المميزة للرّاء هي تكرر طرق اللّسان للحنك عند النّطق بها"[١]، وهذا يجعلها تطرق أذن المخاطب مرّة بعدّ مرة، وبيتًا بعد بيت، حتّى تثبّت المعنى في ذهنه، وتترك جرسًا قويًا، إضافة إلى صفة الذلاقة الّتي يتميّز بها، فجعلته صوتًا خفيفًا سريعًا في الانتقال؛ لنقل الفكرة إلى ذهن المتلقي.

في حين تكرر صوت الدّال روّيًا ٥ مرّات في الدّيوان، والدّال صوت شديد مجهور، وقد استخدمه الشّاعر في قصائد تدل على الانغلاق والحزن والكمد، مثل قوله[٢]:

(البسيط)

ويا حزيرانُ كم جددتَ في كبدي جرحًا وأوقدتَ نارَ الحزنِ والكَمدِ

فالدّال الروي في (كمدِ) أثبت كل معاني الأسى والكمد الّتي في البيت، وأثبتها بقوته وشدّته كمان أن مجيئه مكسورًا يوحي بانكسار نفس الشّاعر بسبب هزيمة حزيران.

ومثل قوله في مقدسيّة أخرى[٣]: **(الكامل)**

ستعودُ قدسي حرّة عربيّة رغم الغزاة ورغم أنف الحاقدِ

---

[١] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٦٦.
[٢] **مقدسيات**، ٥٤.
[٣] **نفسه**، ٧٥.

فروي الدّال المكسور من "أصلح الحروف للتّعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين... وهذا الانغلاق جعله أصلح الحروف للتعبير المباشر عن الظلام والسواد دونما كناية أو تورية"[١].

وهو هنا يوحي انكسار شديد ولكنّه هذه المرّة للمحتل الحاقد الغاصب، والحقد صفة انغلاق النّفس على مشاعر سلبية.

ومنها أيضًا قوله في قصيدة أخرى[٢]:

(مجزوء الكامل)

والسّجن والسّجان والوجه المقيّدُ والقيودْ

فالشّاعر يصف نفسه في هذا البيت بأوصاف عدّة تكاد تكون متناقضة، ولكنّه يريد من خلالها توجيه رسالة للمخاطب، من خلال البنية الضّدّية، الّتي تجمع الشيء وضدّه لتكتمل الصّورة الشعرية، مستغلًا بنية المكان (السجن) وما يمثله من مكان للظلم والظلمة، والسجّان الّذي يتصف بالقساوة والاستبداد، وقوله (الوجه المقيّد) فيه حثّ لذهن المخاطَب لفهم هذه الصّورة المعقدّة، فالوجه لا يمكن تقيده بقيد، لكنّه يريد بذلك أنْ يصور وجهه مقيدًا لأنه لا يمكنه رؤية وطنه الّذي ضاع بسبب وعد بلفور، كلّ هذه المعاني تراكمت وجرت في نهر البيت من أوله لتصرّ في بحر الرويّ الّذي شكّل مآل هذه المشاعر ومستقرّها، فاستقرت بالرّوي الساكن من خارجه، المتأجج من داخله؛ فكان الدّال أنسب الأصوات ليكون رويّا لهذا البيت والقصيدة بشكل عام.

---

[١] ينظر: عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ٦٧-٦٩.
[٢] **مقدسيات**، ٨٥.

وإنّ غياب الصّائت في الرّويّ يعني غياب الوصل، وذلك ينتج قافية مقيّدة، وهو هنا غياب ذو ذلالة؛ إذ إنّه يدل على فقدان الشّاعر قدرته على الحركة، والوصول إلى بلاده وتحريرها، فأعداء القدس أحاطوا به وبها من كل جانب، فحرموه الوصول إليها والحركة فيها بحريّة[١].

في حين استخدم الشّاعر رويّ الميم في أربع ميميات في مقدسياته وروي النّون في ثلاث نونيات، فهما يستطيعان التعبير عن معاني "القطع والإصرار على العزيمة"[٢]؛ "لأن في صوت الميم انطباقًا للشفتين وانقطاعًا لمرور الهواء في الفمّ، وفي صوت النّون قطع لمجرى الهواء نتيجة انخفاض الطبق، ليندفع الهواء في كلا الصّوتين باتجاه الأنف، ولذلك يعد هذان الصّوتان أشد تمثيلًا ودلالة على الإصرار على القطع والعزيمة الّتي تحتاج صبرًا وقوة تحمل"[٣].

ومن أمثلة ذلك قوله[٤]: **(المتقارب)**

على شفة الغضب العارم براكين تعصف بالظالمِ

عواصف تُفصحُ عمّا بنا من الجارف الزاحف القادمِ

ستبصرُ عيناكَ في القدسِ ما يشدُّ لها نظرَ العالمِ

فالشّاعر هنا وفي بحر المتقارَب الغنائي الثوري، يرسم صورة مفعمة بالثورة يلقيها إلى المخاطب، ليستحثه عليها، ويرهبَ بها المحتل، ثم جاء بالرّوي الميم المكسورة، الّتي تدل على القطع والعزيمة، فبراكين الشعب الثائر ستهزم المستعمر لا محالة، وسيخرجُ الظالمُ مكسورًا، فعواصف النّضال ستكون جارفة زاحفة تحمل في طيّاتها هولًا قادمًا، إذ ستري القدسُ العالمَ حجم

---

[١] ينظر: محلو، عادل، **الصّوت والدّلالة في شعر الصّعاليك: تائيّة الشنفرى أنموذجًا**، ٢٩٥.
[٢] العقاد، عباس محمود، **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**، ٤٦.
[٣] أبو جبل، ميسّر، **الشّعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان: دراسة صوتية دلالية**، ٦٠.
[٤] **مقدسيات**، ٧٤.

غضبتها الّتي ستجعله ينظر إليها بعين المندهش المكسور، وقد ساند صوت الرّوي الميم القصيدة في الحفاظ على نسق الإصرار والعزيمة القائمة في الأبيات.

ومن أمثلة روي النّون، في ديوان مقدسيات، قول سعيد يعقوب[١]: **(الطويل)**

وما المجدُ بالأعلاق تقنى وإنمّا لمن دمه يجري بساح طعانِ

يحدد الشّاعر في هذه القصيدة مَن الذين يحقّ لهم المجد، فالمجد ليس باقتناء السيوف والأسلحة؛ إنما المجد الحقيقي لمن يضحي بدمه في ساحات القتال والطّعان، والقصيدة من شعر الحماسة، والنّون كما سلف تناسب هذا الغرض، فجاء رويًّا للقصيدة.

ومن مثله في نونية أخرى، يقول[٢]:

والنّصرُ آتٍ لا أشكُّ بفجره قلبي يرى ما لا أراه بعيني

فإن كانت عينُ الشّاعر عَجَزَت أن تبصرَ ما كان ظاهرًا، فقلبه أصدق من عينه في الرؤية؛ لأنه يرى يقينًا نصرَ الله القادم، ووعده المتحقق، فروي النّون المكسورة يدل على عجز العين عن الاطّلاع على الحقيقة والإبصار الفعلي للأحداث إذا ما قورنت برؤية القلب المؤمن المتيقّن.

ويقول[٣]: **(الكامل)**

قَدْ دَنَّسَ الأَوْغَادُ سَاحَتَهُ وَمَا زلنا نردد "يا غراب البينِ"

لم تنتفضْ منّا النّفوسُ حميّةً وعليه لم نسكب دموعَ العينِ

---

[١] **مقدسيات**، ٥٢.
[٢] **نفسه**، ٧٣.
[٣] **نفسه**، ٧٢.

نلهو ونلعبُ والتفاهةُ شُغلنا والصّمتُ مصلوبٌ على الشفتينِ

الله أكبرُ أيُّ ذلٍّ طالنّا والحرُّ فينا بات دونَ القَينِ

ففي هذه الأبيات من مقدسيته النّونيّة (شُدُّوا الرّحال)، يعكس الشّاعر مدى الألم والحسرة على ما حلّ بالقدس من تدنيس، واصفًا المحتلين بـ(الأوغاد)؛ والوغد تجتمع فيه صفات الخفّة والحمقِ وضعفِ العقلِ والرذالة والدّناءة[1]، فينكر الشّاعر تخاذل العرب لتطهيره من دنس هؤلاء الأوغاد، مستخدمًا (نا) المتكلمين؛ ليضمّ نفسه إلى المخاطبين، ويشعرهم أنّه واحد منهم وحريص على مصلحتهم، ويبغي رشادهم، مستخدمًا بنية التناص الشعبي (يا غراب البين) دلالة على التشاؤم، والرضوخ للواقع، وعدم الانتفاض، واستخدام هذه الأنساق الشعبية –رغم لغة الشّاعر القوية– ما هو إلا لتقريب المسافة بينه وبين المخاطب، حتى يستطيع أن يفجّر في أعماقه الرّغبة في الانتفاضة على العدو، ومن عينه الدّموع على المسجد الأقصى، وأن يهمس في أذنه مدى الألم والحزن الّذي يعيشه بسبب انشغال الأمة في اللعب واللهو وسفاسف الأمور، وينكر صمتهم (المصلوب) على شفاههم، فالصّمت في مواطن الحق خذلان له، يكسب الذّل، حتى يبات الحر بمزلة العبيد والقين.

فعندما أراد الشّاعر سكب كلّ هذه المشاعر من الرفض والغضب والحزن والألم، اختار رويّ أبياته صوت (النّون المكسور)؛ وهو من أصوات الذلاقة الّتي تعد من أكثر الأصوات انتشارًا في كلام العرب[2]، وهو صوت ترافقه الغنّة من الأنف، تلك الغنة الّتي ترافق صوت الأنين والألم، وهي توحي خاصة في النّون بتعبيرها عن "الصّميم"[3] بتوجع الشّاعر وإحساسه بالألم والقهر. فالشّاعر لتأكيد هذا المعنى لم يكتفِ بجعل النّون رويًا لقصيدته، بل تجد النّون منثورة في أرجاء القصيدة، تزاحم باقي الأصوات لهذه المهمّة، فقد وردّ النّون في غير الرّويّ في هذه الأبيات ١٥ مرّة.

---

[1] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ٣/ ٤٦٤.
[2] ينظر: النّعيمي، حسام، **الدّراسات اللهجية والصّوتية عند ابن جنّي**، ٣٢٣.
[3] الأرسوزي، زكي، **العبقرية العربية في لسانها**، ١٠٩.

ومن الرويّ نادر الشيوع كما سلف روي الصّاد، وقد استخدمه سعيد يعقوب في ديوان مقدسيّات مرّة واحدة في مقدسيته الصّادية الّتي عنوانها (وصيتي)، يقول منها[١]:

أوصيكَ بالقدس إن شيءٌ به يوصى والقدس ما القدسُ لولا المسجد الأقصى

وليس لي غيرها أوصي به أحدًا رصّوا الصّفوف إلى تحريرها رصّا

فالصّاد هنا صوت صفيري حاد، جاء ملحقًا بالألف، فأطلق الرّوي، ثم أطلق معه مشاعر الشاعر؛ ليهمس بها في أذن المخاطب، فالوصية لا تكون بعنف أو إكراه، فيحاول الموصي في أغلب الأحيان، أن يَبِسّ مشاعر الموصى له ويستدر عطفه، من أجل ضمان تنفيذ وصيته، والصّاد هو النّظير المفخم المهموس للسين غير المفخم[٢]، وهو إضافة إلى همسه "صوت رخو يشبه السين في كل شيء سوى أنّ الصّاد أحدُ أصوات الإطباق، فعند النّطق بالصّاد يتخذ اللّسان وضعًا مخالفًا لوضعه مع السين، إذ يكون مقعرًا منطبقًا على الحنك الأعلى، مع تصعّد أقصى اللّسان وطرفه نحو الحنك، ومع رجوع اللّسان إلى الوراء ككل الأصوات المطبقة"[٣]، كما أن وقوعه رويًا للأبيات يظهر من خلال شيوعه في النّصّ وتوفقه على غيره من الأصوات، فهو لافت للسمع، محقق للغاية، خاصة مع الأثر الصّوتي والموسيقي والدّلالي للتصريع في البيت الأوّل، لتأكيد المعنى وتوثيقه، "وإذا لم يصرّع الشّاعر قصيدته كالمتسوّر الدّاخل من غير باب"[٤].

كانت هذه نماذجَ من حضور الأصوات رويّا في مقدسيّات سعيد يعقوب، وبيان أثرها الدّلالي في النّصوص الّتي وقعت رويًا لها، وقد تبين أن الرّويّ هو من أكثر الأصوات الّتي ترتكز عليها الدّلالات في النّصوص، وأهميته صامتًا في آخر البيت الشّعريّ لا يلغي أهمية الصّائت الّذي يقع

---

[١] **مقدسيات**، ١١٥.
[٢] ينظر: الخولي، محمد، **الأصوات اللغوية**، ١٠٢.
[٣] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ٧٦.
[٤] القيرواني، الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدّين عبد الحميد، ط٢، مصر، مطبعة السعادة، ١٩٥٥، ١٧٧.

معه، فهو أيضًا فونيم له دلالته بصحبة الصّائت، وشريك في إيصال المعنى وتوصيل البيت بالبيت الّذي يليه، فإن فُقد الفونيم الصّائت صارت القافية مقيّدةً، وذلك أيضًا له أثره الدّلالي الّذي لا يخفى. ومن هذا المنطلق يجب على الدّارس أن يفرّق بين "اللغة الفنيّة الّتي تهدف إلى الإمتاع الصّوتي (التلفّظي) والدّلالي (المعاني والصّور) معًا، وبين اللغة غير الفنّية الّتي تهدف إلى الإيصال والاتصال العادي الّذي يعدُّ فيه الشكل (اللفظ) وسيلة فقط لغاية المضمون"[1] وبهذا يكون الرّويّ وهو جزء أساس من البناء الفني الصّوتي الدّلالي للقصيدة ذا دلالة موحية تتركّز فيها معاني البيت الشّعريّ الواحد، ثم تتكاتف الأبيات معًا لتشكل المعنى العام للنص.

[1] الضّالع، محمد صالح، **الأسلوبية الصّوتيّة**، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٢، ٢٢.

الفصل الثالث: بعض الصّفات فوق التركيبية وأثرها في بنية الخطاب

- **النّبر**

- **التنغيم**

- **المَفصِل**

بعض الصّفات فوق التركيبيّة وأثرها في بنية الخطاب

بعد الانتهاء من دراسة الفونيمات التركيبية، وبيان ملامحها وصفاتها، وأثرها في دلالة النّصّ، لا بد من الانتقال إلى جانب آخر ذي أهمية لا تقل عن الفونيمات التركيبية، وهي الفونيمات فوق التركيبية المتمثلة في النّبر والتنغيم والمفصل، وهي ملامح صوتية إضافية، تؤثر على الأصوات الكلامية أو مجموعاتها، وهي تسمى أيضًا الفونيمات الإضافية أو الثانوية[١].

- النّبر

والنّبر يعني "أنّ مقطعًا من بين مقاطع متتابعة يعطي مزيدًا من الضّغط أو العلو (نبر علوي Stress accent) أو يعطي زيادة أو نقصًا في نسبة التردد (نبر يقوم على درجة للصوت pitch accent)"[٢].

كما عرّفه إبراهيم أنيس على أنّه: "نشاط في جميع أعضاء جهاز النّطق في وقت واحد، فعند النّطق بمقطع منبور، نلاحظ أنّ جميع أعضاء النّطق تنشط غاية النّشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطًا كبيرًا، كما تقوى حركات الوترين الصّوتين ويقتربان أحمدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات. ويترتب عليه أن يصبح الصّوت عاليًا واضحًا في السمع. هذا في حالة الأصوات المجهورة؛ أما مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصّوتيان أحدهما عن الآخر، أكثر من ابتعادهما مع الصّوت المهموس، غير المنبور، وبذلك يتسرب مقدارٌ أكبر من الهواء"[٣].

---

[١] ينظر: باي، ماريو، **أسس علم اللغة**، ٩٢.
[٢] **نفسه**، ٩٣.
[٣] أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ١٦٩.

وقد عرّف أحمد عمر مختار النّبر بأنه "نشاط ذاتي للمتكلم ينتج عنه نوع من البروز لأحد الأصوات أو المقاطع بالنّسبة لما يحيط به"[١].

وعلاقة النّبر مع المقطع علاقة متصلة "فهما متلازمان في الدّرس والتحليل، ذلك أنّ المقطع حامل النّبر، والنّبرة أمارة من أمارات تعرّفه"[٢] ، وبذلك "يكون النّبر بنطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيًا من بقية المقاطع الّتي تجاوره... وهو بهذا المعنى ملمح من ملامح الكلمة أو هو عنصر من عناصرها الّتي تميزها من غيرها، وتحيلها كلًّا متكاملًا من حيث البناء والطلاء، وقعد عدّه بعضهم فونيمًا ثانويًا تأكيدًا لقيمته النّسبية في بنية الكلمة، وحسبه آخرون (فيرث ومدرسته) ضربًا من التطريز، وهو تطريز لا يعني مجرد التجويد والتزيين، وإنما يعني بالإضافة إلى ذلك أنّه عنصر يكسب بنية الكلمة تكاملها، ويمنحها قوامًا متميّزًا خاصًا بها، الأمر الّذي يجعل الكلمة متّسقة البناء والطّلاء معًا"[٣].

لقد وُضِعتْ شروط كثيرة ومتشعبة لضبط موقع النّبر في الكلمة أو الجملة، ولكنّ تشعبها هذا لا يعني عدم القدرة على تحديد موقعه عند المتخصص، وبيان أهميته الدّلالية، "فيقع النّبر الرئيسي على مقطع واحد من مقاطع الكلمة إذا قيلت منفردة؛ أي قبلها سكون وبعدها سكون، ويتّخذ النّبر موقعًا استهلاليًا؛ أي على المقطع الأول في الكلمة، مثل: (جاء)، وموقعًا وسطيًا على مقطع ليس الأول ولا الأخير في الكلمة، مثل: (مدارسْ)، وموقعًا ختاميًا على المقطع الأخير في الكلمة، مثل: (رحيمْ)"[٤].

---

[١] **دراسة الصّوت اللغوي**، ١٨٨.
[٢] بشر، كمال، **الأصوات**، ٥٠٣.
[٣] **نفسه**، ٥١٢ -٥١٣.
[٤] ينظر: الخولي، محمد، **الأصوات اللغوية**، ١٦٣.

وللنبر نوعان رئيسان في اللغة العربية؛ أولهما نبر الكلمة المفردة، ويخص الوحدات الدّلالية، الّتي تختلف من حيث عدد مقاطعها، فالكلمة الّتي تتألف من مقطع واحد يقع النّبر فيها، على نواة المقطع، والكلمة الّتي تتكون من مقطعين يقع النّبر الرئيس على المقطع الأوّل ويؤخذ المقطع الثاني نبرًا ضعيفًا، أمّا النّوع الثاني فهو نبر الجملة، الّذي يقع وفق أغراض المتكلمين ومقاصدهم، ويتوزع بين حالات مختلفة كالتقرير، والاستفهام، والتوكيد، والتعجّب، والإنكار، أو أيّة حالات أخرى، فيأخذ النّبر طريقه عبر السياق، ويقع النّبر على الكلمة الّتي يراد توكيدها أو الاستفهام عنها، أو إنكارها، حيث تأخذ نواة مقاطعها النّبر الرئيس[١].

ويلخص محمد جواد النّوري **القواعد الأساسية** للنبر الأولي أو الرئيسي في اللغة العربية، الّتي اتّفق عليها معظم اللغوين المحدثين فيما يأتي[٢]:

١- يقع النّبر في الكلمة المؤلفة من مقطع واحد على هذا المقطع بكليته، نحو (شَعْبْ).

٢- يُنبر المقطع الأخير من الكلمة إذا كان مقطعًا طويلًا مغلقًا من النّوع الرابع، (ص ح ح ص)، أو مقطعًا طويلًا مزدوج الإغلاق من النّوع الخامس (ص ح ص ص) ويغلب على هذا المقطع أن يقع في نهاية الكلمات وفي حالة الوقف.

٣- يقع النّبر على المقطع قبل الأخير في الحالات الآتية:

أ- إذا كان مقطعًا متوسطًا؛ أي (ص ح ص) أو (ص ح ح)، والمقطع الأخير من النّوع المتوسط أو القصير، نحو: حذارِ المكونة من (ص ح. ص ح ح. ص ح)، أو علّمْتُ المكونة من (ص ح ص، ص ح ص، ص ح)، أو استفهم المكونة من

---

[١] ينظر: أنيس، إبراهيم، **الأصوات اللغوية**، ١٧٤. السند، عازة عبد العزيز، **العلاقة القائمة بين العناصر الصّوتية للنص وقدرتها التأثيرية في قوته وجودته**، جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، جزء٧، عدد ٢٢، ٢٠١٨، ٥٨٦٣- ٥٨٦٤.

[٢] ينظر: **علم الأصوات العربية**، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ٢٦٩- ٢٧٠.

(ص ح ص. ص ح ص. ص ح ص) أو ينادي، المكونة من (ص ح. ص ح ح. ص ح ح).

ب-إذا كان مقطعًا قصيرًا من نوع: ص ح، وكان غير مسبوق في النّطق بمقطع قصير مثله في بداية الكلام، نحو: يكتبُ المكون من (ص ح ص، ص ح، ص ح).

٤- يقع النّبر على المقطع الثالث من الآخر، إذا كان المقطع الأخير من النّوع المتوسط أو القصير، والّذي قبل الأخير من النّوع القصير، نحو: كَتَبَ، المكون من (ص ح. ص ح. ص ح) أو ساعَدَكم المكونة من (ص ح ح. ص ح، ص ح، ص ح ص).

٥- يقع النّبر على المقطع الرابع من الآخر، إذا كان المقطع الأخير، متوسطًا أو قصيرًا، والرابع من الآخر قصيرًا، وبينهما مقطعان قصيران، نحو: (كَلِمَةٌ) المكونة من: (ص ح. ص ح. ص ح. ص ح ص)، أو (يَحتَرِمُكَ) المكونة من: (ص ح ص. ص ح. ص ح. ص ح. ص ح).

وللوقوف على أثر النّبر باعتباره فونيمًا صوتيًا في بنية الخطاب في مقدسيّات سعيد يعقوب، لا بد من اعتماد نبر النّسق أو الجملة محلًّا للدراسة؛ لأنّ الأثر الدّلالي سيكون أوضح في السياق العام للبيت الواقع ضمن النّسق العام وهو القصيدة، ومما قد يعين -وفق وجهة نظر الباحث- على تحديد نبر السياق في هذه الدّراسة إضافة إلى القواعد الّتي وضعها اللغويون، موسيقى العروض، وتفعيلاته، الّتي تشكّل حدودًا صوتيّة، تقع على المقاطع الصّوتيّة، وهذا -على حد علم الباحث- لم يتطرّق إليه دراِسٌ سابق[١].

[١] لقد فرّق كمال أبو ديب بين النّبر البنيوي والنّبر الشّعري، وبيّن أنّ النّبر الشّعريّ يجب أن يخضع للنسق الشّعري، بإيقاعه، وقارن بين النّبر الشّعريّ في العربية والإنجليزية، ولكنّه -رغم طول بحثه في الموضوع- لم يصل إلى قاعدة نهائية ثابتة، يمكن من خلالها تحديد النّبر في الشّعر العربي بشكل أكيد. ينظر: أبو ديب، كمال، **البنية الإيقاعية في الشّعر العربي**، ، ٣٣٣- ٣٣٤.

ومن المقدسيّات الّتي خضعت لدراسة النّبر فيها هنا، مقدسيّة (كتائب الأقصى) الّتي يقول فيها[1]:

كتائب الأقصى **(الكامل)**

١- بَلِّغْ تَحياتِي وَطُهْرَ سَلامي		**لِكَتائِبِ الأَقْصى وَلِلْقَسّامِ**
مُتْفاعلن/ متْفاعلن/ مُتَفاعل		**مُتَفاعِلن/ مُتْفاعلن/ مُتْفاعلْ**
ص ح ص/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ح/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح / ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ح/		ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ص/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ص/ **ص ح ح**/ ص ح ح/
٢- وَلُكُلِّ حُرٍّ لَمْ تُلَطِّخْ وَجْهَهُ		**عِنْدَ اشْتِباكٍ لَطْخَةُ اسْتِسْلامِ**
مُتَفاعلن/ مُتْفاعلن/ مُتْفاعلن		**مُتْفاعلن/ مُتْفاعلن/ مُتْفاعلْ**
ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ح/		ص ح ص/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ح// ص ح ص/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ص/ **ص ح ح**/ ص ح ح/
٣- لِلْواقِفِينَ أَمامَ أَعْتى قُوَّةٍ		**فِيْ أَرْضِ غَزَّةَ وِقْفَةَ الضِّرْغامِ**
مُتْفاعلن/ مُتَفاعِلن/ متْفاعلن		**مُتْفاعلن/ مُتَفاعلن/ مُتْفاعلْ**
ص ح ص/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ح// ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص/		ص ح ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ص/ **ص ح ح**/ ص ح ح/

[1] **مقدسيات**، ٧٦.

٤ – إنّي لَـأحني الرَّأْسَ إجْلالاً لَهُم		وَالعارُ كُلُّ العارِ لِلأَقْزامِ
مُتْفاعلن/ مُتْفاعلن/ مُتْفاعلن		مُتْفاعلن/ مُتْفاعلن/ مُتْفاعلْ
ص ح ص/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ص/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص/		ص ح ص/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ص/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ص/ **ص ح ح**/ ص ح ح/

إنّ الوقوف على تحليل نصّ شعري، وإظهار أثر صوتي للنبر في سياقه العام، لا يمكن أن يقارن بنص نثري، أو كلام عادي، ومن هذا المنطلق، فإن الشّعر قائم على وزن، حدوده تفعيلات واضحة المعالم، وهذه التفعيلات لها أثرها الإيقاعي، والصّوتي، ويمكن من خلال تحديد مقاطعها الصّوتية، وتحديد موضع النّبر في مقاطع التفعيلة نفسها، ثمّ مطابقتها مع ما يناظرها في الشطر الشّعريّ من كلام، فما هي إلّا وعاءٌ له، وقيد لا يمكن له أن يفرّ منه، يمكن تحديد النّبر مطابقةً بين نبر التفعيلة ذاتها، ونبر الكلام الّذي يناظرها في البيت الشعري، وبما أنّ النّبر مرتبطٌ بالمقطع ارتباطًا أصيلًا، يمكن من خلال هذه الطريق، تحديد أنواع المقاطع الّتي وقع عليها النّبر بسهولة، ثم تحديد الدّلالة من تكرارها، وهذا أيسر للفهم، وأقرب لمنطق الإيقاع الشّعريّ الّذي سُمّي في أصله نظم، أي إن الشّعر له نظام دقيق يسير عليه، وجعل النّبر منتظمًا في الأبيات يضفي إيقاعًا منتظمًا، ومتوازيًا موسيقيًّا، فلو كان النّبر مبعثرًا وفق مزاج القارئ أو الشّاعر أو المتكلم، لخرج الشّعر عن رسالته الأولى، وصارت تأويلاته في المعنى والدّلالة بعيدة عن المقصد الّذي وجد من أجله.

ففي المثال السّابق، جاءت القصيدة على وزن البحر الكامل، بتكرار تفعيلة (مُتَفاعِلن) وصورها ٦ مرّات في البيت الشعري، وعند تقطيع التفعيلة (مُتَفاعلن) إلى مقاطع صوتية تكون على

الشكل الآتي: (ص ح. ص ح. ص ح ح. **ص ح.** ص ح ص)، ووفق قواعد النّبر يقع فيها النّبر على المقطع الرابع، أي على صوت العين في التفعيلة، وبالتالي كل صوت في القصيدة يقابل عين متفاعلن، يكون هو الصّوت المنبور.

ومن خلال النّظر في أنواع المقاطع الّتي وقع عليها النّبر في المقدسيّة السابقة، تبيّن تكرار المقطع القصير (ص ح) منورًا ١٩ مرّة، وهو يناسب المعنى العام للقصيدة، فالشّاعر يرسل تحياته للمقاومين في غزّة من كتائب الأقصى وكتائب القسام، ويصف حالة المواجهة مع العدو، والمقطع القصير (ص ح) لخفّته ونشاطه، يدل على الحركة السريعة، وهي الّتي تحاكي حركة المقاومين، وتفعيل أعضاء النّطق مع النّبر على هذه المقاطع يؤدي إلى لفت انتباه المخاطب إلى فحوى الرسالة الّتي يقصدها الشّاعر.

وفي المقابل تكرر المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) منبورًا في المقدسيّة ٥ مرّات، وفي تكراره توضيح لأهمية بثّ المشاعر، مشاعر الإعجاب والتقدير والمحبة والسلام، للمقاومين الفلسطينيين، من جهة، وبث مشاعر الحنق والبغض للمتخاذلين، الذين شبههم بالأقزام.

ومن اللافت ذكره، أن موضوعات الدّيوان بشكل عام تناولت تمجيد الشهداء والبطولات، ومكانة القدس، ومنزلتها في قلب الشاعر، واستنهاض الأمّة وحثها على التحرك السريع لتحرير القدس، وتمجيد الانتفاضة، وتحية الأسرى، وغيرها من الموضوعات الّتي في هذا السياق الوطني، ومعظمها جاء على وزن الكامل.

والسؤال الآن، هل ما يقع على تفعيلات بحر الكامل من مواضع نبر، يقع على باقي البحور؟

يمكن الوقوف على مقدسيّة أخرى من مقدسيّات سعيد يعقوب يكون بحرها غير الكامل، لتحديد مواقع النّبر على تفعيلاتها وتطبيقه على القصيدة، وقد اختيرت مقدسيّة (نشيد التحدّي)، وهي على وزن بحر المجتثّ، يقول فيها[1]:

نشيد التحدي (المجتث)

مِنْ تَحْتِ هَذا الرُّكامِ		**وَرَغْمَ هَوْلِ الظَّلامِ**
مستفعلن/ فاعلاتن		**متفعلن/ فاعلاتن**
ص ح ص/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ح// ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ح/		ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ح/
وَرَغْمَ قَسْوَةِ دَرْبِيْ		**وَوَحْدَتِيْ وَحُطَامِي**
متفعلن/ فعلاتن		**متفعلن/ فعلاتن**
ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح ح		ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح ح/
وَكُلِّ مَا أَشْعَلُوهُ		**خَلْفِيْ وَأَلْقَوْا أَمَامِي**
متفعلن/ فاعلاتن		**مستفعلن/ فاعلاتن**
ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ح// ص ح ص/ ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ح/		ص ح ص/ ص ح ح/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ح/ ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ح/

[1] **مقدسيات**، ٧٨.

مَا زِلْتُ أَشْدُو لِجُرْحِيْ		مُغَنِّيَاً لِسَقَامِي
مستفعلن/ فاعلاتن		متفعلن/ فعلاتن
ص ح ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح ح/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح ح		ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ح/

يمكن ملاحظة أن وزن المجتثّ وزن رشيق، يتناسب والأناشيد، والقصيدة عبارة عن نشيد، ولكنّه نشيدُ التحدي، فالشّاعر يتقمص شخصية الفلسطيني المتحدي، الّذي يتحدى الاحتلال، يشدو لجراحه ويغنّي لأمراضه، وهذا الغرض يناسبه الرّشاقة والخفّة في البحر العروضي وهذا ما يتوفر في بحر المجتث.

ومن ناحية النّبر في هذه القصيدة وأثره الدّلالي؛ يبدو ظاهرًا أن النّبر في تفعيلة (مستفعلن) يقع على المقطع القصير (ص ح) المتمثل في صوت العين في التفعيلة، وهو ما يقابله في النّصّ كما هو موضح في الجدول السابق، أما تفعيلة (فاعلاتن) فالنّبر فيها يقع على المقطع المتوسط بنوعيه (ص ح ص، ص ح ح)، المتمثل في (لا) من التفعيلة، والّذي يقابلها في النّص.

وقد تكرر المقطع (ص ح) المنبور في الأبيات ٨ مرّات، وهذا يناسب سرعة النّشيد وخفّته، كي يصل المخاطب في ألفاظ موجزة مركّزة، ومثقلة بمعاني الصّبر والتحدي، كما تكرر المقطع المتوسط المفتوح منبورًا (ص ح ح) ٥ مرّات، وهو بانفتاحه يكون كالمكابح لسرعة المقطع القصير، يجمح سرعته، ويضبط إيقاعه، ويساهم بطوله في بث مشاعر الألم، والمعاناة.

في حين تكرر المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) منبورًا ٣ مرّات، وهو يناسب معاني القسوة والوحدة والجراح المناظرة له في الأبيات.

وبناءً على التأسيس السابق، يمكن الوقوف على قصيدة أخرى، تكون على بحر آخر، للتأكدّ من صحة الفكرة، وهذه المرّة ستتناول الدّراسة بعض أبيات قصيدة على البحر الطّويل، عنوانها: (تداعيات)، يقول منها[1]:

بَنِي أمَّتِي هَلْ مِنْ سَبيلٍ لوَحْدَةٍ	فمِنْ غيْرِهَا هَيْهَاتَ أنْ يَبْرَأ الجُرْحُ
فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن	**فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن**
ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح ح/ **ص ح ص**/ ص ح ص// ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص/	ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح ح/ **ص ح ص**/ ص ح ح// ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح ص/ **ص ح ص**/ ص ح ح/
ففيهَا لنَا رَأْبُ الصّدُوعِ وَقُوَّةٌ	تُعيدُ سَنَا الماضِيْ وَيأتِيْ بهَا الفَتْحُ
فعولن/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن	**فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلين**
ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ح// ص ح/ ص ح ح/ **ص ح ص**/ ص ح ص// ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح// ص ح/	ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح// ص ح/ ص ح ص/ **ص ح ح**/ ص ح ح// ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح ح// ص ح/ ص ح

[1] مقدسيات، ٩٢.

ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ص/	ص/ **ص ح ص**/ ص ح ح/
أيَا أهْلنَا فِي القُدْس صَبْراً فكمْ أتَى	**وَراءَ ظلامِ الليْلِ مُؤْتَلِقاً صُبْحُ**
فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن	**فعولُ/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلين**
ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ **ص ح ص**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح// ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح// ص ح/ ص ح ص// ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح ص/ **ص ح**/ ص ح ح/	ص ح/ **ص ح ح**/ ص ح// ص ح/ ص ح ح/ **ص ح ص**/ ص ح ص// ص ح/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح// ص ح/ ص ح/ **ص ح ص**/ ص ح ح/

لا يخفى أن وزن الطويل، وزن ذو إيقاع بطيء، وذلك بسبب اتساعه، وطوله، وهو يصلح لبث المشاعر، وتفصيل الأمور، ونقل الرسالة الخطابية بروية وأناه، والتعبير عن المشاعر باختلاجاتها، وهو مكوّن من تكرار ٨ تفعيلات، ففيه تتكرر تفعيلة فعولن أو صورتها فعولُ في حشو البيت أربع مرّات، وتفعيلة مفاعيلن صورتيها مفاعلن أو مفاعي أربع مرّات أيضًا.

وقد جاء المقطع المنبور في تفعيلة مفاعيلن (ص ح. ص ح ح. **ص ح ح**. ص ح ص) على المقطع قبل الأخير، مقابلًا للصوتين (عي) في التفعيلة، في حين جاء المقطع المنبور في تفعيلة فعولن (ص ح. **ص ح ح**. ص ح ص) على المقطع المتوسط، وهو مقابل للصوتين (عو) في التفعيلة.

والشّاعر في هذه الأبيات يدعو بني أمّته للوحدة، ويسهب في ذكر فضائلها، وأهميتها لاستعادة الماضي التليد، ثم يخاطب أهل القدس بضرورة الصّبر الّذي يقود إلى حتمية النّصر.

وقد تكرر المقطع المنبور المتوسط بنوعيه: (ص ح ص، ص ح ح) بدرجة كبيرة في الأبيات، فقد تكرر (ص ح ص) المغلق ١٣ مرّة، وهو يناسب الدّعوة إلى الوحدة ورأب الصّدوع والصّبر، الواردة في الأبيات.

كما تكرر المقطع المتوسط المفتوح منبورًا ٨ مرّات، ليساهم بطوله، واتساعه، في بث مشاعر الألم والجراح، والضياع الّتي تحياها الأمّة، فالفرقة ظلامٌ وضياع، في حين جاء المقطع القصير (ص ح) منبورًا ٣ مرّات فقط، وهذا يؤكد قلة النّشاط والحركة في البحر الطويل، ويناسب المعنى العام للناس من مشاعر الضيق والألم الّتي حلّت بالشّاعر بسبب فقدان الأمة وحدتها، وماضيها العريق.

وهكذا، يمكن بهذه الطريقة البسيطة تعيين مواقع النّبر في القصائد، والأبيات الشعرية، وفق ربطها بالتفعيلات الّتي تشكل وحدات موسيقية، وهي الإطار المشكل للبيت الشعري، والنّبر الواقع على مقاطعها واتّصاله بها اتّصالًا وثيقًا، يضعها بالتناظر مع ما يقابلها في الكلام، في البيت، وهكذا يمكن من خلال تكرار المقاطع بأنواعها وربطها بالدّلالة المناسبة بالوزن والإيقاع.

- **التنغيم**

وصفه إبراهيم أنيس "بموسيقى الكلام"[١] ، "فإذا كان النّبر يختص بمقطع معيّن، من مقاطع الكلمة، فإنّ التنغيم يختصّ بالجملة كلّها، فهو نمط لحني، يتحقق بالتنوع في درجة جهر الصّوت أثناء الكلام"[٢]. وينعته محمود السعران بقوله: "المصطلح الصّوتي الدّال على الإيقاع، والانخفاض في درجة جهر الكلام"[٣]، فهو هكذا يدل بمصطلحه الصّوتي "على مستويات الارتفاع أو

---

[١] **الأصوات اللغوية**، ١٧٦.
[٢] الفاخري، صالح، **الدّلالة الصّوتية في اللغة العربيّة**، ١٩٧.
[٣] علم اللغة: **مقدمة للقارئ العربي**، ٢١٠.

الانخفاض في الدّرجات النّغمية المستخدمة في الكلام الإنساني"[١]. ويرى تمّام حسّان أنّه "في الكلام المنطوق كالترقيم في الكلام المكتوب، غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدّلالة على المعنى الوظيفي للجملة"[٢].

وقد عرف العرب قديمًا أثر التنغيم في الكلام، وتنبّهوا إليه، فقد فسّره بمعناه ابن جنّي في باب الحذف حين قال: "وقد حُذفت الصّفة ودلّ الحالُ عليها، ومن ذلك ما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سير عليه ليل، وهم يريدون: ليل طويل. وكأنّ هذا إنّما حُذفت فيه الصّفة لما دلّ من الحال على موضعها، وذلك أنّك تحسّ في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتّفخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك..."[٣].

وللتنغيم أهمية كبيرة في "التقرير، والتوكيد، والتعجّب، والاستفهام، والنّفي، والإنكار، والتهكّم، والزجر، والموافقة، والرّفض والقبول، وغيرها من أنواع الفعل الإنساني، كالغضب واليأس، والأمل والفرح واللامبالاة والإقناع، عن طريق التلوين في الدّرجات التنغيميّة، الّتي تأتي على مستويات ثلاث، هي: عالية، ومتوسطة، وصغرى"[٤] وهكذا فإنّ "للتنغيم –باعتباره فونيمًا فوق تركيبيّ– دورًا رئيسًا في توجيه الدّلالة"[٥].

ولتحديد أهمية التنغيم باعتباره فونيمًا فوق تركيبي في مقدسيّات سعيد يعقوب، ستتناول الدّراسة بعض أبيات مقدسياته، وترصد مواضع التنغيم فيها، وتعانقها بالمستوى الدّلالي للنص.

ففي مقدسيته (المسجد الأقصى) يقول[٦]: **(الوافر)**

---

[١] عبد الجليل، عبد القادر، **علم اللسانيات الحديثة**، ٣٧٤.
[٢] **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، ٢٢٦.
[٣] **الخصائص**، ٢/ ٣٧٠/٣٧١.
[٤] عبد الجليل، عبد القادر، **علم اللسانيات الحديثة**، ٣٧٦.
[٥] **نفسه**، ٣٧٨.
[٦] **مقدسيات**، ١٩-٢٠.

وكمْ بِالبيِّناتِ أتَى نبيٌّ لِيَهْدِيَهمْ فمَا تَبِعُوا هُداهُ

وكمْ زَعَمُوا ومَا زَعمُوهُ زُورٌ وقد كَذَبَ العدوُّ بما ادَّعَاهُ

فهلْ لِلْهيْكلِ المزْعومِ تَلقَى بهِ أثراً يُشيرُ لِمَنْ بَناهُ؟

فبقراءة التركيب: وكم بالبيّنات أتى نبيٌّ، وكم زعموا وما زعموه زورٌ، إذا نطق على سبيل الاستفهام باعتبار (كم) استفهامية يختل المعنى المراد؛ لأن الشّاعر أراد أن يظهر كثرة البينات الّتي جاء بها الأنبياء لبني إسرائيل، ولكنهم لم يتبعوا هداهم، وكذلك كثرة مزاعمهم المزوّرة، فكانت نتائجها الكذب الواضح وهي عادة الأعداء مثلهم، فبذلك تكون كم خبرية، والجملة تقريرية خبرية، وليست إنشائية، فجاء موطن النّغمة الهابطة في العجز في قوله (فما تبعوا هداه)، والنّغمة الهابطة أيضًا في (وقد كذب العدوّ بما ادّعاه).

في حين ينتقل الشّاعر إلى النّغمة العالية في البيت الثالث، مستخدمًا أسلوب الاستفهام بـ(هل) الّذي يفيد النّفي، فهو يريد أن ينفي ادّعاءات العدو بوجود الهيكل المزعوم، فاستخدم الاستفهام لأنه أعلى نغمة وأوضح إفهامًا للمقصود.

وفي موضع آخر يقول[1]: **(المتقارب)**

هي القدسُ مسرى نبي الهدى وأعظم ما عندنا من هبةْ

وفيها ثرًى طيّبته الدّماءُ فمن زاره قال: ما أطيبهْ!

ففي البيت الأوّل جملة تقريرية عن مكانة القدس، وما يحويه ترابها من دماء مقدّسة طيبة، دماء الشهداء، وهي في آخرها نغمة هابطة، ثم انتقل الشّاعر بالمخاطب إلى نغمة ثانيّة وهي تصاحب

[1] **مقدسيات**، ٨٣.

كلمة (قال) فجاءت متوسطة (المسطّحة) الّتي تتحقق بتوقف المتكلم قبل تمام المعنى[1]، فتجعل المخاطب يتحفّز ويتهيّأ لجملة مقول القول، الّتي جاءت على النّغمة الصّاعدة العالية، المتمثلة في صيغة التعجب (ما أطيبه!)، الّتي تهدف إلى إظهار قدسية الدّم الّذي يسقي ثرى القدس دفاعًا عنها. كما أنّ التنغيم المرافق للفظ التّعجّب، يدحر سواه من نفي أو استفهام.

وفي قوله[2]: **(الطّويل)**

وما أثّرت سود الحوادث بي وهل يؤثر في الجلمود من هامةٍ نطحُ

فالشّاعر هنا يتقمص شخصية (فلسطين) وهي تتحدث عن المصائب الّتي حلّت بها، مستخدما دلالة التنغيم بالنّفي في قوله (وما أثّرت سود الحوادث بي)، والنّغمة العالية مع الاستفهام الّذي يعزز نفي الأولى، (وهل يؤثّر في الجلمود من هامةٍ نطحُ.

وهكذا يكون التنغيم فونيمًا يؤثر في الدّلالة العامة للسياق، ويضفي عليه ما لا تضفيه علامات الترقيم في الكتابة، فيوضح المقصود، وهكذا فعل سعيد يعقوب، بتنويع الأساليب اللغوية المختلفة الّتي يستفيد منها التنغيم، للفت انتباه المخاطب لقضية القدس وفلسطين، فوافقت النّغمات الهابطة عنده مشاعر الألم والحزن، أما العالية فاكنت ترافق الدّعوة إلى الثورة، ودحض ادّعاءات العدو.

---

[1] . ينظر: حسّان، تمّام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، ٢٣٠.

[2] . **مقدسيات**، ٩٠. يظهر تأثر الشّاعر بالشّعر القديم وصوره الفنيّة، فسياق قصيدته يشبه سياق قصيدةٍ للأعشى يقول فيها بيته المشهور: كناطحٍ صخرةً يومًا ليوهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعلُ. الأعشى، **الديوان**، شرح وتعليق محمد حسين، ط٢، بيروت، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، ١٩٦٨، ٦١.

- **المَفصِل**

وأمّا النّوع الثالث من الفونيمات فوق التركيبية (فوق القطعية) فهو المفصل، "ويسمى أيضًا الانتقال، فهو عبارة عن سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي بقصد الدّلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر"[١].

ويرى كمال بشر أنّ "الأداء الصّحيح للفواصل يرتبطُ ارتباطًا وثيقًا بعنصرين مهمين، أولهما: هيئات التراكيب وما تنتظمه من قواعد من أحكام تحدد نوعيتها وخواصها النّحوية (الصّوتية والصّرفية والتركيبية)، والمقررة في نظم هذه المستويات والمتفق عليها نظرًا وتطبيقًا، ...وثانيهما، المعنى الّذي يفصح عن هذا التركيب أو ذاك، وإنّ هذين العنصرين متلازمان صحّة وفسادًا، فإذا صحّ التركيب صحّ المعنى، والعكس بالعكس تمامًا... وهنا تأتي الفواصل الصّوتية (مع ظواهر صوتية أخرى، كالتنغيم مثلًا) عاملًا مهمًا في الإفصاح عن هذه المعاني السياقية"[٢]، كما حدد ثلاثة أنواع للمفصل هي: الوقفة، والاستراحة، والسكتة، وبين مواقعها، ومواضع عدم جوازها بالتفصيل[٣].

والفواصل في اللغات "خمسة، هي: الصّاعد، والهابط، والمؤقت، والموجب والسالب، موزّعة على نوعين رئيسين هما: فواصل داخلية؛ تشمل الفاصل الموجب المفتوح، والفاصل السالب المغلق، وفواصل خارجية، أو ختامية، تشمل الفاصل الصّاعد، والفاصل الهابط، والفاصل المؤقت"[٤].

---

[١] باري، ماريو، **أسس علم اللغة**، ٩٥.
[٢] **علم الأصوات**، ٥٥٣- ٥٥٤.
[٣] ينظر: بشر، كمال، **علم الأصوات**، ٥٥٤-٥٦٠.
[٤] الخولي، محمد، **الأصوات اللغوية**، ١٦٨- ١٦٩.

ولبيان أثر المفصل كفونيم فوق تركيبي في بنية الخطاب في مقدسيّات سعيد يعقوب ستتناول الدّراسة بعض الأمثلة من شعره وتبين اختلاف الدّلالة بالمفصل من عدمه.

ففي مقدسيّة له يقول فيها[١]: **(الكامل)**

يا أيّها الشهداءُ لي شرفٌ بأن أحني الجبين أمامكم إكبارا

فالمفصل الواجب هنا بين كلمتي (الشهداءُ، لي)، فلو قرأت بغير سكتة أو فاصلة واضحة، لاختلّ المعنى، فالشّاعر ينادي الشهداء، ويقصد إخبارهم بتشرّفه بأن يحني لهم جبينه تقديرًا وكرامة، ولو قرأت بالوصل لصار الشهداء شهداء له، واضطرب المعنى العام المرجو من البيت.

وفيها يقول[٢]: **(الكامل)**

يا قدسُ موعدنا غدٌ فترقبي وتهللي واستبشري استبشارا

فالمفصل الأول بعد النّداء، بين (يا قدس، موعدنا) فهنا المفصل يعطي وقتًا للمخاطب لانتظار ما سيخاطبه به المنادي، فليفت انتباهه بسكوته، في حين أنّ اللغة العربية فيها من المفاصل الطبيعية في بنائها التركيبي الطبيعي، فالفاء في (فترقبي) والواو (وتهللي، واستبشري) هي مفاصل طبيعية في اللغة تلفت انتباه المخاطَب، وتساهم في ترسيخ الرّسالة[٣].

وفي موضع آخر يقول سعيد يعقوب[٤]: **(البسيط)**

إذا تخلّت عن القدس الشريف يدٌ لنا، يدُ الله لم تعلن تخلّيها

---

[١] **مقدسيات**، ٣٨.
[٢] **نفسه**، ٤٠.
[٣] ينظر: بشر، كمال، **علم الأصوات**، ٥٦٥.
[٤] **مقدسيات**، ٥٤.

فالمفصل في هذا البيت يظهر بين (لنا، يد) فلو قرأت دون فاصل، لاختل المعنى المراد، فالشّاعر يريد إلحاق (لنا) بـ (يدٌ) الأولى، ليثبت تخلي العرب وزعاماتها عن القدس، في حين في المقابل يد الله لم تعلن تخليها.

ويظهر جليًّا أثرُ المَفصِل في قوله[1]: **(الكامل)**

في القدس فتيانٌ بأدنى فعلهم للنّجم ترتفع الرؤوس فخارا

فلو لم يقف المتكلّم عند قول الشّاعر (فعلهم) ووصلها بـ(للنّجم) لالتبس الأمر، واختلط الفهم، فالمفصل بصورة سكتة واضحة بين (فعلهم، للنّجم ترتفع الرؤوس فخارا)، يكسب المعنى صحته، والتعبير أناقته.

وكذلك في قوله[2]: **(الوافر)**

وكم زعموا وما زعموه زورٌ وقد كذب العدوّ بما ادّعاهُ

فموضع المفصل يقع بين (زعموا، وما زعموه...)؛ فالسكتة الخفيفة بينهما تعطي مجالًا للمخاطب للتفكّر فيما زعمه العدو، والقدرة على تحديد هذه المزاعم وتفنيدها.

ويقول في تمجيد الأسرى الأبطال[3]: **(الكامل)**

المجدُ ما خطّتْ يمينُكَ والعلا ما قُلتَهُ لا ما نخطّ وننطقُ

فدور المفصل يبدو واضحًا في تحديد الدّلالة في البيت خاصة بين الكلمتين (يمينك، والعلا) فلو قرأت متصلة دون سكتة أو فصل، لَفُهِمَ منها أن المجدَ مشترك بين ما خطّته يمين

---

[1] **مقدسيّات**، ٦.
[2] **نفسه**، ٢٠.
[3] **نفسه**، ٤٢.

المخاطَب، والعلا، فهما مشتركان في الفعل بهذا الوصل، أما مع المفصل والسكوت على (يمينك)؛ يجعل العلا تلحق بما يناسبها في الدّلالة والنّسق، مع (ما قلته)، فيصير المعنى (العلا ما قلته).

ومن هنا، تبدو ظاهرةً أهميّةُ كلّ من النّبر والتنغيم والمَفصِل في تحديد الدّلالة في النّصوص، وتوجيه المعنى وفق ما يقصده المخاطِب، فالشّاعر سعيد يعقوب، أظهر قدرةً جيدة في استخدام هذه الفونيمات فوق التركيبية لتساهم مع الفونيمات التركيبية في التأثير في المتلقي وإيصال الرسالة العامة من الدّيوان وهي رفضة وإنكاره للحال الّتي هي فيها القدس من جهة، وتمجيد أبطالها، واستنكار فعل الزّعماء العرب المتخاذلين عن نصرتها، وبيان مكانتها الدّينية والتاريخية، وتذكير المخاطب بمجد الأمة التليد الّذي يكسبه العزة والفخار، وكل هذا لا يتحقق وفق رأيه إلى بالوحدة.

نتائج الدّراسة

خلصت الدّراسة إلى مجموعة من النّتائج كان أهمّها:

١. تؤثر صفات الفونيمات في بنيات الخطاب بشكل عام، وفي بنية الخطاب في مقدسيّات سعيد يعقوب بشكل خاص، وذلك من الأثر الّذي تتركه كلٌّ من الصّفات الّتي لها ضد، والصّفات الّتي ليس لها ضد، فكانت صفتا الجهر والهمس من أكثر الصّفات المؤثرة في النّسق الشعري، وبنية الخطاب، وقد ساندتها في إيصال هذه الرسالة الصّفات الأخرى للأصوات، فكان لصفة الصّفير أثرها الكبير في الدّعوة للدفاع عن القدس والمسجد الأقصى.

٢. أثّرت الصّوائت في البناء العام للمقدسيات، وكان لصوت الفتحة أثرٌ كبير في إسماع المخاطب الرسالة الّتي يقصدها الشاعر، فهي من أقوى الصّوائت إسماعًا ووضوحًا، فساعدت في إيصال رسائل الدّعوة إلى تحرير فلسطين، ووصف المسجد الأقصى ومكانته الدّينة والتاريخية.

٣. استطاع سعيد يعقوب أن يستغل النّسق الصّوتي الخاص بالنّصوص القديمة سواء أكانت دينية أم تاريخية، فكان لتوظيفها في مقدسياته كسر مقصود لروتين الإيقاع الصّوتي الجامد، ولفت انتباه المخاطَب لماضيه العريق وتاريخه المليء بالعظمة والكبرياء.

٤. لعب النّسيج المقطعي لمقدسيّات سعيد يعقوب دورًا بارزًا في بنية الخطاب، فكثر المقطع القصير (ص ح) في المواضع الّتي فيها إيقاع سريع، مثل وصف حوادث تاريخية أو تناص بأشكاله، أو دعوة للتحرير، أو الشّعر الثوري، والأناشيد الثورية، وكثر المقطع المتوسط المغلق (ص ح ص) في مواقع الكبت النّفسي والألم والحزن، وانتشر المقطع

المتوسط المفتوح (ص ح ح) عند حاجة الشّاعر لبث مشاعر الألم والحسرة على ضياع القدس.

٥. إنّ ورود صوت الراء أكثر الأصوات رويّا في مقدسيّات سعيد يقوب، فتكرار الرّاء يجعلها تطرق أذن المخاطب مرّة بعدّ مرة، وبيتًا بعد بيت، حتّى تثبّت المعنى في ذهنه، وتترك جرسًا قويًا، إضافة إلى صفة الذلاقة الّتي يتميّز بها، فجعلته صوتًا خفيفًا سريعًا في الانتقال؛ لنقل الفكرة إلى ذهن المتلقي.

٦. إنّ الصّفات فوق التركيبة (النّبر، التنغيم، المَفصِل) لا تقلّ أهمية في التأثير في بنية الخطاب، فقد لعب النّبر دورًا كبيرًا في المقدسيات، فوقع النّبر على المقطع القصير (ص ح) أكثر من غيره في القصائد الّتي تدعو إلى سرعة تحرير القدس والمسجد الأقصى، وهذا المقطع يناسب لهذا الغرض بسبب خفته وسرعة حركته وانتقال الأفكار من خلاله بسهولة ويسر، وكذلك كان للتنغيم والمفصل دورٌ هام في توصيل الفكرة الخطابية من خارج النّصّ، فهي تشكل الدّاعم الصّوتي الحقيقي في عملية الخطاب.

ثبت المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

أولًا: المصادر والمراجع

- الأرسوزي، زكي، **العبقرية العربية في لسانها**، دمشق، دار اليقظ العربية للتأليف والترجمة والنّشر.
- إستيتية، سمير شريف، **الأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية**، ط١، عمّان، دار وائل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
- إسماعيل، عز الدّين، **التفسير النّفسي للأدب**، ط٤، القاهرة، مكتبة غريب، د.ت.
- الأعشى، ميمون بن قيس، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمد حسين، ط٢، بيروت، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، ١٩٦٨.
- الأنطاكي، محمد، **المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها**، ط ٣، بيروت، دار الشرق العربي.
- أنيس، إبراهيم،
  - **الأصوات اللغويّة**، ط٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٥م.
  - **موسيقى الشّعر** ط ٥، القاهرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٨.
- أيوب، عبد الرحمن، **أصوات اللغة**، ط٢، القاهرة، مطبعة الكيلاني، ١٩٦٨م.
- باي، ماريو، **أسس علم اللغة**، ترجمة أحمد مختار عمر، ط ٨، القاهرة، عالم الكتب. ١٩٩٨.
- البدراني، علاء حسين، **فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري**، ط١، عمّان، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.

- بشر، كمال،
  - **علم الأصوات**، القاهرة، دار غريب للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
  - **علم اللغة العامة، الأصوات**، ط٧، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠م.
- البنا، آية، **البناء الفني في شعر سعيد يعقوب**، ط١، عمّان، المكتبة الوطنية، ٢٠٢٠.
- ج. فندريس، **اللغة**، تعريب: عبد الحميد الدّواخلي، ومحمد القصاص، القاهرة، المكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٥٠.
- الجاحظ، عمرو بن بحر (٢٥٥ هـ)، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ط٧. القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٨.
- الجبوري، محمد يحيى سالم، **مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية**، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان(٣٩٢هـ)،
  - **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النّجار، بيروت، دار الهدى للطباعة والنّشر، د. ت.
  - **سر صناعة الإعراب**، تحقيق: حسن هنداوي، ط١، دار القلم، ١٩٨٥م.
- حسان، تمّام، **مناهج البحث في اللغة**، د.ط، مصر: مكتبة الأنجلو المصريّة، ٢٠١٤م.
- الحساني، عادل، **الأسلوبية في شعر أدونيس**، ط١، عمّان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.
- الحمد، غانم قدوري، **المدخل إلى علم أصوات العربية**، ط١، عمّان: دار عمّار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.
- الخطبا، فوزي، **سعيد يعقوب شاعرًا وإنسانًا**، ط١، عمّان، المكتبة الوطنيّة، ٢٠١٩.

- الخولي، محمد علي، **الأصوات اللغوية**، ط ٢، عمّان: دار الفلاح للنشر والتوزيع، ١٩٩٢م.
- داود، محمّد محمّد، **العربية وعلم اللغة الحديث**، د.ط، القاهرة، دار الغريب، ٢٠١١م.
- دي سوسور، فرديناند، **علم اللغة العام**، ترجمة يؤيل عزيز، العراق، بيت الموصل، ١٩٨٨.
- أبو ديب، كمال، **البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذريّ لعروض الخليل ومقدّمة في علم الإيقاع المقارن**، ط١، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤.
- رمضان، محيي الدّين، **في صوتيات العربية**، عمّان، مكتبة الرسالة الحديثة، د.ت.
- السعران، محمود، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، بيروت، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر.
- سعيد، هلا، **نظرة متعمّقة في علم الأصوات**، القاهرة، المكتبة الأنجلو مصرية، د.ت.
- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(ت١٨٠هـ)، **الكتاب**، تحقيق: عبد السّلام هارون، ط٢، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٢م.
- ابن سينا، أبو علي الحسين، **رسالة أسباب حدوث الحروف**. تحقيق: محمد حسان الطيان . دمشق :دار الفكر العربي. ١٩٨٣.
- شاهين، عبد الصّبور، **المنهج الصّوتي للبنية العربيّة رؤية جديدة في الصّرف العربي**، د.ط، بيروت، مؤسسة الرّسالة، ١٩٨٠.
- الشايب، فوزي حسن، **محاضرات في اللسانيات**، ط١، عمّان، وزارة الثقافة، ١٩٩٩.
- صالح، محسن محمد، **إحراق المسجد الأقصى ١٩٦٩ وتأثره على العالم الإسلامي كما تناولته الوثائق البريطانية**، ط١، بيروت، مركز الزيتونة للدّراسات والاستشارات، ٢٠٢٠.

- الصّايغ، عبد العزيز سعيد، **المصطلح الصّوتي في الدّراسات العربية**، ط١، دمشق، دار الفكر،٢٠٠٧.
- الضالع، محمد صالح، **الأسلوبية الصّوتية**، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٢
- عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ط ١، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998.
- عبد التواب، رمضان، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث**، ط٢ القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٥.
- عبد الجليل، عبد القادر،
  - **الأصوات اللغوية**، عمّان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠١٨.
  - **علم اللسانيات الحديثة**، ط١، عمّان، دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
- عبد اللطيف، محمد حماسة، **البناء العروضي للقصيدة العربية**، ط١، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٩.
- عفّاد، محمود عبّاس، **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٣.
- العلايلى، عبد الله، **مقدمة لدرس لغة العرب وكيف نضع المعجم الجديد**، مصر، المطبعة العصريّة، د.ت.
- علي، أسعد أحمد، **تهذيب المقدمة اللغوية للعلايلي**، ط٣، دمشق، دار السؤال للطباعة والنّشر والتوزيع.
- عمر، أحمد مختار، **دراسة الصّوت اللغوي**، ط٢، القاهرة، عالم الكتب،١٩٧٦.

- عياد، شكري، **موسيقى الشّعر العربي: مشروع دراسة علميّة**، ط٢، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٨.
- الفاخري، صالح، **الدّلالة الصّوتيّة في اللغة العربيّة**، الإسكندريّة، المكتب العربي الحديث، د.ت.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (١٧٥ هـ)، **كتاب العين**، تحقيق مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرّائيّ، بيروت، دار ومطبعة الهلال للنشر، د.ت.
- القيرواني، الحسن بن رشيق (٤٥٦ هـ)، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدّين عبد الحميد، ط٢، مصر، مطبعة السعادة، ١٩٥٥.
- كانتينو، جان، **دروس في علم أصوات العربية**، ترجمة صالح القرمادي، تونس، الجامعة التونسية، نشريات مركز الدّراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، ١٩٦٦.
- مالمبرج، بريتل، **الصّوتيات**، ترجمة، محمد حلمي هلال ط ١، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ١٩٩٤.
- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، ط٣، الدّار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
- الملّاح، ياسر، **علم المعنى في العربية: بحث في النّظرية والمنهج**، ط١، عمّان، دار الفرقان للنّشر والتوزيع، ١٩٩٣.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، د. ط، بيروت، دار صادر، د.ت .
- النّعيمي، حسام، **الدّراسات اللهجية والصّوتية عند ابن جنّي**، العراق، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.
- النّوري، محمد جواد،
  - **فصول في علم الأصوات**، ط ١، نابلس، مطبعة النّصر التجارية، ١٩٩١.

- **علم الأصوات العربية**، الأردن، منشورات جامعة القدس المفتوحة ٢٠٠٧.

- النّويهي، محمد، **الشّعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه**، القاهرة، الدّار القومية للطباعة والنّشر.
- هلال، عبد الغفار حامد: **أصوات اللغة العربية**، ط ٢، القاهرة، مطبعة الجبلاوي، ١٩٩٨.
- يعقوب، سعيد،
  - **نسمات أردنية**، الأردن، دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.
  - **مقدسيات**، الأردن، دار أمواج للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.
  - **أنسام السحر**، ط١، عمّان، دار الإسراء للنشر والتوزيع، ٢٠١٧.
- يوسف، حسني عبد الجليل، **موسيقى الشّعر العربي: دراسة فنية وعروضية**، الهيئة المصرية العلمية للكتاب، ١٩٨٩.

ثانيًا: الرسائل الجامعية

- أبو جبل، ميسر صبري، **الشّعر الوطني والغزلي في شعر إبراهيم طوقان: دراسة صوتية دلالية**، أطروحة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، ٢٠١٧.
- رجب، إبراهيم، **البنية الصوتيّة ودلالتها في شعر عبد الناصر صالح: دراسة تاريخية وصفية تحليليّة**، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزّة، ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- عجولي، أروى، **النّظام الصّوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته**، أطروحة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، ٢٠١٤.
- محلو، عادل، **الصّوت والدّلالة في شعر الصّعاليك: تائية الشنفرى أنموذجًا**، أطروحة دكتوراه، الجزائر، جامعة الحاج لخضر –باتنة.

ثالثًا: المجلات والدّوريات

- بولخطوط، محمد، **الدّلالة الصّوتية لصفتي التّفخيم والتّرقيق في قراءة القرآن الكريم برواية ورش: آيات مختارة من سورة المائدة**، مجلة البدر، مجلد ١٠، العدد ٩، ٢٠١٨.
- حسين، مؤيد، **التاء دراسة في مستويات اللغة**، دواة، عدد ٢٥، جامعة كربلاء، العراق، ٢٠٢٠.
- عبد السند، عازة، **العلاقة القائمة بين العناصر الصّوتية للنص وقدرتها التأثيرية في قوته وجودته**، جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، جزء٧، عدد ٢٢، ٢٠١٨.
- يوحنا، إدوارد، **الرّاء في العربية: دراسة صوتية**، اللّسان العربي، مجلد ١٧، عدد١، المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم– مكتب تنسيق التعريب، ١٩٧٩.

Abstract

This study dealt with the issue of phonemic or sound patterns in the discourse structure of Sa'eed Ya'qoub's Diwan (Collection of Poems), (Maqdisiyat). It studied the phoneme and its features and clarified its impact on Sa'eed's poetic speech. Moreover, the study also thoroughly examined segmental (syntactic) features which are: phonemes, their implications, the rhyme, and all these phonetic impact on the structure of the speech. It also examined the 'suprasegmental ' features which are : stress, intonation, pausing and clarified their great role in understanding the speech. Besides, it showed their importance in delivering the text to the recipient. The study came out with a great finding that the phonemic patterns have a significant influence on directing the poetic speech in general; particularly, Sa'eed's poetry. It also plays agreat role in the currents of communication and delivery in directing the poetic speech through the element of place (Jerusalem) , which makes the core of Sa'eed's Diwan (Maqdisiyat) , whereas the imagination of the poet went around all the time. Meanwhile, phonetic studies in Arabic suffered from a lack of capabilities, and also in defining concepts and terminology until the date this study was conducted.