الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة-
كلية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللغة العربية

التنغيم في الأعمال الكاملة لإيليا أبو ماضي

دراسة -صوتية دلالية-

أُطْرُوحَةٌ مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: علوم اللسان العربي

إعداد الطالبة: **شكورة ليلى**

إشراف الأستاذة الدكتورة: **سهل ليلى**

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
صفية طبني	أستـــــاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيـــــسا
ليلى سهل	أستـــــاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا ومقرّرا
عمار قلالة	محاضر محاضر -أ	م.ج.بريكة	مناقـــــشا
حمزة لكحل	محاضر محاضر -أ	جامعة باتنة	مناقـــــشا
بوبكر زروقي	محاضر محاضر -أ	جامعة بسكرة	مناقـــــشا
عادل مغناجي	محاضر محاضر -أ	جامعة قسنطينة	مناقـــــشا

السنة الجامعية: 2023-2024م

مقدمة

يرتبط الصوت والمعنى – في جميع لغات العالم– بعلائق وشيجة، وروابط متينة تؤثر بقوة في صياغة المعنى وتوجيهه، فكلما تغير الصوت واكبه تغيير في آلية نبر الكلمة وتنغيمها، ومن النبر والتنغيم والإيقاع المصاحب لهذا النطق، نحيط بمراد المتلكم، ونقف على مغزى كلامه، استفهاما كان أم تعجبا، أم سخرية، أم غير ذلك.

والتناغم ظاهرة كونية قبل أن تكون سمة جمالية في النص الأدبي، فتناغم الليل والنهار، والسماء والأرض، واليابسة والماء، ثنائيات تنسجم فيما بينها، لتمنح الحياة شكلها الروحي، والدنيوي، ورتابتها التي تضمن للظواهر أبديتها، فكأن كل شيء يشكل في نفسه ومع غيره إيقاعا، إذا تكرر على سبيل الانسجام والتآلف.

ومن تآلف هذا الشكل الإيقاعي لحركة الكون تنبثق موسيقى الحياة، وموسيقى الحدث، وموسيقى الروح، وموسيقى الزمان والمكان، وقد وجد الإنسان كل ما حوله ينتظم بحركة إيقاعية توفر له الانسجام والتوازن، وتمنحه الراحة والمتعة، راح يحاكيها بحركات جسده، ونبرات صوته، ومن خلال إبداعه للفنون.

ولما كان تجانس الكلمات وحسن إيقاعها مدعاة للإقبال عليها، عمد الأدباء والشعراء العرب منذ العصور الأدبية الأولى إلى شحن ألفاظهم بأصوات سخينة تجملها، لتكون: أرقى نسجا، وأجمل وقعا، وأخلق صوتا، وأسخى نغما، فحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا، وسوء التأليف ورداءة الوصف شعبة من شعب التعمية ورصف الكلام رديئا لا يوجد له القبول ولا يظهر عليه الطلاوة.

والتناغم يشمل حكاية الصوت والتجانس الإستهلالي ويقتضي أن تختار الكلمات والحروف والأصوات، والتراكيب كي يتلاءم الشكل مع المضمون وينسحب ذلك على الكلمة، والجملة، والبيت، والمقطوعة الشعرية، بحيث يكون لكل ذلك أثر في الأذن والقلب، فيوحي إليك جرس الحروف وتناسقها بالمعنى المقصود، وهو نوع من التناغم بين الكلام، والمرجع المعبر عنه.

هذا التنغيم ماهو إلا تطبيق لمعانٍ لاقت تجاوبا في وجدان المبدع، أحس معها بخفة وطرب وجمال، فراح يحاكيها بفنه وقوله.

لكن هذا الموضوع شبه مغيب في الدراسات البلاغية القديمة، فالقدامى لم يولوه اهتماما، وقد عاب عليهم النقاد المعاصرون ذلك، وإذا ما استهللنا حديثنا بحكاية الصوت كونها مبحثا من مباحث التناغم فإننا سنجده مبثوثا في كتب اللغة.

فحكاية الصوت شكل بين من أشكاله غير أنها وحدها ليست التنغيم في الأدب، بل هي عنصر من عناصره، لأن التنغيم ينتظم فيه نوع الحرف، وجرسه وتعدده، والألفاظ، وتناسقها في الجملة والمد، والقصر، وغير ذلك مما لا يستوفيه حصر أو قدر.

ولما كانت دراسة هذا المبحث البلاغي من الأهمية بما كان، فكرنا في بسط هذا الموضوع، وسبر أغواره، لما له من آثار تلامس تلامس كثيرا من فروع الأدب واللغة.

ولذلك ينطلق هذا البحث من جملة من الإشكالات المعرفية منها:

- ما مفهوم التنغيم في الأدب العربي؟ وما علاقته بصناعة المعنى؟ وكيف يؤثر تنغيم الصوت أو إيقاع الكلمة في التدليل على مقصدية المرسل؟
- وما دلالاته وأغراضه البلاغية التي يخرج إليها؟
- ولم لم يولِ قدامى البلاغيين والدارسين العرب هذا الموضوع ما يستحقه من دراسة وأبعدوه عن دائرة اهتماماتهم؟
- وهل تجلى التنغيم – بوصفه ظاهرة بلاغية/ إيقاعية– بشكل واحد في المدونة الإبداعية العربية، أم كانت له صور كثيرة وأنماط متعددة؟
- وكيف يساهم توزيع الأصوات، والكلمات، والجمل في النص الإبداعي، وتؤثر في أذن المتلقي وقلبه، فيوحي إليه جرس الكلمات وتناسقها بالمعنى المقصود، ويشدانه إلى المرجع المعبر عنه؟

•وما هي تجليات ومظاهر التنغيم في الأعمال الكاملة لإليا أبو ماضي؟ وما الأغراض البلاغية التي انصرف إليها؟

ويتكفل هذا البحث بالإجابة عن هذه التساؤلات وتحرير القول فيها، محاولة منه لتتبع آثار التنغيم في التركيب اللغوي، وفي توجيه الأغراض البلاغية، وتشكيل الدلالات وانفتاحه على معان جديدة.

وقد شجعنا على خوض غمار هذا الموضوع جملة من الأسباب لعل أبرزها:

•قيمة الموضوع وأهميته، فالبحث في هذا الحقل له من الأهمية ما له، فلطالما كانت حكاية الصوت، وطريقة نبره وتنغيمه مدخلا مهما من المداخل التي تحيلنا إلى مقصد المتكلم، وغرضه ومغزاه الذي يريده.

وهو ما يتطلب وعيا بالغا من لدن المتكلم بوجوب حسن اختيار الأصوات والكلمات والتراكيب حتى يتلاءم الشكل والمضمون، ويحقق الأثر المراد تبليغه.

ولا يخفى على أحد ما لهذا البلاغي من أثر في توجيه وعي المتلقي نحو الإقبال على الأمر، أو التنفير منه

•جدة الموضوع وقلة الأبحاث المتخصصة فيه، إذ إن الدراسات التي عنيت به شحيحة جدا، إن لم نقل معدومة، فقدامى الدارسين العرب أهملوه، ولم يولوه حقه من الدراسة المعمقة، رغم ما لهذا الموضوع من أهمية وما يترتب عنه من نتائج بالغة الأثر في الإحاطة بمغزى كلام المرسل ومقصديته.

• كما أن وفرة المصادر والمراجع البلاغية كانت دافعا للإختيار، فلئن كانت المصادر والمراجع المتخصصة في الموضوع قليلة، فإن الكتب والمصنفات التي وضعت لمعالجة مسائل الإيقاع وقضاياه كثيرة، وهوما شجعنا على المضي قدما في هذا الموضوع.

وللوفاء بمطالب الموضوع المطروق، سيق البحث ضمن الهيكل التنظيمي الآتي:

•مقدمة:

فصل أول: التنغيم مفهومه، وآلياته، وأبرز تجلياته وآثاره في المدونة الإبداعية العربية

فصل ثان: أنماط التنغيم ومستوياته في الشعر والنثر العربيين

فصل ثالث: دلالات التناغم وأغراضه البلاغية في الأعمال الكاملة لإليا أبو ماضي

فخاتمة

فالفصل الأول معقود للإحاطة بالتنغيم مفهوما، وألياتٍ، وتجليات في المدونة الإبداعية العربية

وقد عرجنا فيه على: مفهوم التنغيم (لغة واصطلاحا) حيث وقفنا على تعريفات العلماء – على اختلاف مشاربهم له–

ثم انتقلنا لآلياته وأدواته الإجرائية.

ثم تحدثنا عن تجلياته، وتطبيقاته في المدونة الإبداعية العربية، وختمناه بأثره في صناعة المعنى، وتوجيهه.

أما الفصل الثاني والموسوم بـ" مستويات التنغيم و روافده في الشعر والنثر العربيين"

فأول الأنماط كان التوزيع.

والثاني: كان التجانس الاستهلالي.

أما الثالث فكان التجنيس الحرفي

والرابع كان التكرار

أما الخامس فهو: التوازن والإيقاع

وجاء الفصل الثالث: تطبيقيا بحتا يبحث في دلالات التنغيم وأغراضه البلاغية في الأعمال الكاملة لإليا أبو ماضي

ولعل أشهر تلكم الأغراض هي:

–الاستفهام

التعجب

السخرية

التهكم

الترجي

النفي

وذيل البحث بخاتمة راصدة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وحريٌّ بالبيان أن المنهج الأمثل لدراسة مثل هذا الموضوع هو المنهج الوصفي، مقرونا بأداة التحليل، ذلك أننا حاولنا الوقوف على أثر التنغيم، ودوره في صناعة المعنى، وتوجيه عناية المتلقي صوب غرض ما دون آخر، وهو ما يستلزم وصفا لحيثياته، وتحليلا لتلكم الأصوات، والكلمات، والتراكيب، والجمل، سعيا لاستنباط وشائج العلاقة التي تربط الشكل الظاهري لهذه المكونات بالمعنى المبطن، والمغزى المراد.

والبحث في مضان الدواوين الشعرية، والأعمال الإبداعية العربية بغية الوقوف على تجليات التنغيم في أعمالهم ومحاولة استنباط آثاره في المتقين، يلزمنا اللجوء إلى هذا المنهج، كونه الأمثل والأقدر في نظرنا على معالجة مثل هذه المواضيع لما له من آليات وأدوات إجرائية تمكننا من الوصول إلى النتائج المرجوّة.

وقد استعان بحثنا بجملة من الدراسات الجادة أهمها:

دراسة للأستاذ: فهد أبو خضرة معنونة بـ " التوافق اللفظي بالحروف في البلاغة العربية" .

ومقال بديع للأستاذ "مختار نويوات" رحمه الله موسوم بـ" التناغم وأثره في صناعة المعنى"

ودراسة أخرى للأستاذ: عبد الله بن أحمد الفيفي موسومة بـ" الموسيقى بين الشعر والغناء"

فكانت دراستنا بذلك استقرائية استنتاجية، تنعم النظر فيما ألف وصنف، بحثا عن قاعدة وقانون لفهم العلاقة التي تربط الشكل الصوتي بالمضمون (الدلالة)

ونحن حينئذ لا نزعم الإحاطة والكمال، فالكمال لله، والعصمة لأنبيائه، والخطأ والسهو، طباع متأصلة فينا – نحن البشر– ولا يعدو مجهودنا هذا أن يكون محاولة واجتهادا، فإن وفقنا فمن الله وحده، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان

ولا يفوتني في هذا المقام التقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة ليلى سهل لما لها من أيادٍ سابغة وتوجيهات رشيدة أخذت بيد الموضوع منذ كان فكرة إلى أن استوى على سوقه، فجزاها الله عني كل الخير

وما توفيقنا إلا بالله

الفصل الأول:

التنغيم مفهومه، وآلياته، وأبرز تجلياته وآثاره في المدونة الإبداعية العربية.

أولا: العربية اللغة الموسيقية الشاعرة

ثانيا - التنغيم عند العلماء

ثالثا- بين النغمة والتنغيم

رابعا: وظيفة التنغيم وأدواره في اللغة العربية

خامسا: أنماط النغمات وصورها في اللغة العربية

العربية اللغة الموسيقية الشاعرة:

اللغة العربية لغة ثرّة المعاني، بديعة المباني، رائقة الوصف، متقنة الرّصف، ينساب الجمال بين جنباتها انسياب الماء الزلال في الجدول السيال.

إنها لغة الخيال والجمال، حباها الله بسعة الأفق، وتناغم النسق بين أصواتها ومعانيها، وسلاسة في التعبير عن خلجات النفس، ومخرجات الضمير، وصور الطبيعة البديعة، والكائنات والموجودات، قال ابن فارس "فلمّا خص –جل ثناؤه– اللسان العربي بالبيان: علم أن سائر اللغات قاصرة عنه، وواقعة دونه"[1].

ومن ذلك أننا لو احتجنا إلى التعبير عن السيف وأوصافه باللغة الفارسية، لما أمكننا ذلك لا باسم واحد، ونحن نذكر للسيف بالعربية صفات كثيرة، وكذلك الشأن للأسد، والفرس وغيرهما من الأشياء المسماة بالأسماء المترادفة، فأين لسائر اللغات ما للغة العربية من سعة[2]، تبسط مجموعها، وتصل مقطوعها، وتظهر غوامضها للعيان، وتجليها بالبيان، وتقربها للإفهام، بغية التأثير في السامعين؟[3].

فكانت العربية –بذلك– لغة أناقة وزخرف ومبالغة وتهويل، والنغم والوزن، والتطريب والرنين من عناصرها الرئيسة، وصفاتها الأصيلة[4]. واللسان العربي لسان موسيقيٌّ بامتياز أثرته مرونة اللغة وطواعية مفرداتها، وتناغمها مع قوانين صوتية ضمنيةٍ مطردة، انضوت تحت قياسات موائمة لمفاصل التعبير، وتجاوبت واتجاهات المعنى.[5]

---

[1] ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا) الصاحبي، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، (د ط) ، ص 16.

[2] نفسه، ص 17.

[3] البياتي (سناء حميد) ، التنغيم في القرآن الكريم (دراسة صوتية) ، بغداد، العراق، مركز إحياء التراث، (د ط) ، 2007، ص 2.

[4] الجندي (علي) ، الشعراء وإنشاء الشعر، دار المعارف، مصر، (د ط) ، ص 21.

[5] الجندي (علي) ، الشعراء وإنشاء الشعر، مرجع سابق، ص 4.

وليست اللغة العربية بدعا في ذلك، فشأنها شأن اللغات الموغلة في القدم تمتاز بكثرة الإيقاع والتنغيم[1] فهي لغة غنائية، [2]تفوق اللغات الحديثة فوقا شاسعا في هذه السمة، [3]حتى ذهب بعض الباحثين إلى القول: "إنك لوحاولت، أو صفحة من كتاب على رموز موسيقية وأوزان، لوجدته يتركب من وحدات تتشابه، وتتكرر، وتتناظر، ويتألف من مجموعها قطعة موسيقية"[4] بديعة.

وشعرها المنبثق عنها يحمل بين طياته خصائصها وميزاتها، فهو ذلك الكلام الموسيقي المنغم، الموزون – على اختلاف بحوره وقوافيه–[5]المنسجم المتوافق بين وحداته النفسية والفنية، [6] الحامل لهتاف النفس حين اضطرامها بنوازع الألم والسرور، والحزن والرضا، والغضب والخوف، والرجاء والقلق، تتناغم ألفاظه، وتتآخى أوزانه، وتتسق نبراته، وتتعاط فحروفه منفسة عن هذا الهيجان العنيف، وملطفة عن هذه الثورة الصاخبة، [7] التي هزت أركان النفس.

---

(1) الجندي (علي) ، الشعراء وإنشاء الشعر، مرجع سابق.ص4

(2) ينظر: النجار(فكري عبد المنعم السيّد) العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي[د ط] الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2013. ص 3

(3) ينظر: الجندي (علي) ، الشعراء وإنشاد الشعر، ص 21.

(4) المبارك(محمد محمد) خصائص العربية ومنهجها الأصيل في التوليد والتجديد، مطبعة نهضة مصر(د ط) 1960.ص38

(5) ينظر: الجندي (علي) ، الشعراءوإنشاءالشعر، ص 21.

(6) ينظر: البيّاتي(سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم [دراسة صوتيّة]

(7) ينظر: المرجع السابق.

وهو ما يعاضده الجاحظ بقوله: "الشعر شيء تجيش به صدورنا، فتقذفه على ألسنتنا"[1]، في قالب موسيقي، تنفعل لموسيقاه النفوس، وتتأثر القلوب، وهو ما حدا بجبران إلى القول: " إن لله كنوزا تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء".[2]

ولوتساءلنا –كماتساءل إبراهيم أنيس– عن ميزة اقتران الشعر بالموسيقى، لقلنا كما قال: ماالذي تقدمه الموسيقى للشعر؟ لكان الجواب جليا بيّنًا: إنها تمنحه الجلال، وتجعله مهيبًا، مقصولا، يثير فينا رغبة سماعه وقراءته، وقدعُرف الشعرالعربي –منذالقدم– بهذه الخاصية الموسيقية(الوزن والقافية) فليحاول النقاد –إن شاءت لهم المحاولة– دحضها.[3]

فالتركيب العربي تركيب غني بالوقع الموسيقي[4] الذي استثمره المبدعون في خلق تواؤم بين جرس الكلمات ونغمها من جهة، وبين الشحنة الفكرية والتصويرية التي تحملها ألفاظهم وتعبيراتهم من جهة أخرى. [5]

هذا الاختفاء بالشعر الذي يكثر فيه الإنشاد والإيقاع والتنغيم، والنبر، وغير ذلك من فنون الأداء الصوتي، يفسر لنا اهتمام العرب القدماء بالشعر والغناء إلى حدٍّ جعلهم يقيمون الأفراح، والليالي الملاح حين يولد شاعر في القبيلة. [6]

أورد صاحب الأغاني فيما يرويه عن **مالك بن سريح** تعليلا لإجادة أحد المغنيين وإساءة آخر فرأى أنّ المحسن من المغنيين هو الذي يشبع الألحان، ويملأ الأنفاس، ويعدّل الأوزان، ويفخّم الألفاظ، ويعرف الصواب، ويقيم الإعراب، ويستوفي النغم الطِّوال،

---

[1] الجاحظ(أبو عثمان عمرو بن بحر) البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط:7، ج:4 ص 96.

[2] الجندي (علي) ، الشعراءوإنشاءالشعر، من مقدّمة الكتاب.

[3] ينظر: أنيس(إبراهيم) موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط:2، القاهرة 1992، ص 13، 14.

[4] السامرائي (عامر رشيد) ، آراء في العربية، مطبعة الإرشاد، بغداد، (د ط) ، 1965، ص 37.

[5] البياتي (سناء حميد) ، التنغيم في القرآن الكريم [دراسةصوتيّة] ص 3.

[6] النجار (فكري عبد المنعم السيد) ، العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي، ص 3.

ويحسن مقاطع النغم القِصار، ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النبرات، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات. [1]

وفي هذه القطعة المقتطفة شرح واف لِكُنْهِ إبداع مغني ما في غنائه؛ حتى ليستميل إليه القلوب، ويشد إليه الأسماع، وما إلى ذلك إلا لأنه؛ يمنح الألحان حقها من الإشباع، فتنوع نبراته، وتتلون خطراته، فيصدر عنه اللحن الحزين في موضع الحزن، وتهتز أحباله جذَلًا في مواقع السرور، وهو بارع في تحكمه في أنفاسه ليخرج النفس بمقدار الوزن المتغنى به، ألفاظه رنانة فخمة له في العربية باع يمكنه من مجانبة اللحن اللغوي مرانه واف.

ميزانُهُ وافٍ، فأنغامه تصدر كاملة البنيان، فيقصر حين يستلزم المقام إقصارا، ويطيل حين يستدعيه الإطالة، إنه ماهر في فنّه، حظه عظيم في إصابة الإيقاع، وإمتاع الأسماع، وتخير النبرات، وتوقيع النقرات، وهذا ما يحتاج إلى طول المران، والتجربة، والدراية، فاستثمار الأديب لهذه الخصائص التنغيمية والموسيقية للغة، تكسبه الباب السامعين، وتكتب لإبداعه القبول والإثارة الخلود. [2]

فما حقيقة التنغيم؟ وكيف نظر إليه الدارسون؟ وكيف عرفوه؟

1-تعريف النغم:

يستخدم الإنسان في حياته اليومية للتعبير عن مقاصده لغةً تتفاوت درجة أصواتها، وتختلف تبعا للمقامات التي أنتجتها، والسياقات التي أحاطت بها، هذا التفاوت في درجات الصوت (ارتفاعا وانخفاضا) اصطلح عليه العلماء الأصوات "التنغيم".

---

[1] الأصفهاني (أبو الفرج) ، كتاب الأغاني، دار الكتب المصرية، ط 1، 1928، ج: 2، ص 125.

[2] البياتي (سناء حميد) ، التنغيم في القرآن الكريم (دراسة صوتية) ، ص 4.

أ- لغة:

والتنغيم في اللغة مشتق من الجذر اللغوي (ن.غ.م) جاء في لسان العرب مادة (ن.غ.م). [1] "والنغمة: جرس الكلمة، وحسن الصوت في القراءة وغيرها، وهو حسن النغمة، والجمع نغم، وقد يكون نغم محركا من نغم، والنغمة: الكلام الحسن، قال ساعدة بن جؤية:

وَلَوْ أَنَّهَا ضَحِكَتْ فَتُسْمِعُ نَغْمَهَا رَعِشَ الْمَفَاصِلِ صُلْبُهُ مُتَحَنِّبُ

فابن منظور يقرّ بأن دلالة الكلمة ترتبط بجمالية وقع الكلمة على النفس لتفردها صوتيا على نظائرها، كما يشير إلى أصل اللفظة تسكين الغير، أما تحريكها ففرغ عن ذلك.

ويورد الجوهري في صحاحه في الجذر اللغوي [نغم] قوله "فلان حسن النغمة، إذ كان حسن الصوت والقراءة والنغم: الكلام الخفي تقول منه نغم وينغم نغما"[2] فالجوهري يشارك ابن منظور فيما ذهب إليه من أن معنى الكلمة يصب في جمال الصوت، وحسن وقوعها على الآذان، كما يبين أن معانيها تدور حول خفاء الكلام واستتاره، وهو يعاضده صاحب اللسان في كون الغين في لفظة [نغم] "محركة وتسكن"[3] ويستطرد في شرحه لتبيان أيهما الأصل والفرع في كلام العرب.

---

[1] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم) ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 12، ص 590.

[2] الجوهري (إسماعيل بن حماد) الصحاح [تاج اللغة وصحاح العربية] تحقيق عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د ط) ، ج 1، ص 2045.

[3] نفسه: حاشية الصفحة.

ويغرف الزمخشري من المدلول ذاته فيقول: "نَغَمَ: هو حسن النغمة، ونَغَمَ بكلمة، وناغَمَهُ[1]فهو يوافق صاحبيه في تعلق معنى النغم بجرس الكلمة، واستحباب الآذان لها، حتى لئن المرأة لتخاطب صغيرها بهذا اللون من الترطيب، والتلوين الموسيقى، وفي ذلك يقول "ناغت المرأة ولدها [...] وسمعت نَغْمَتَهُ ونُغْيَتَه: كلّمتهُ بما يُجْذِلُهُ"[2]

ومما سبق يترآى لنا أن مدلولات الكلمة تصب في تميز توقيعها موسيقيا، وحسن إخراجها صوتيا بما يكفل لها تمتع الآذان بها، وتشوّق الأنفس إليها، لتحريكها المشاعر الكامنة، وتَسلّيها بها، بِصرف النظر عما إذا كانت غين اللفظة مسكنة أصلا، أو مُحرَّكةً لُغة أو شذوذا.

وغير بعيد عن هذا، فقد نهل الدارسون، واشتغلوا بعلم الأصوات من هذه المعاني وهم يقدمون مفاهيمهم للمصطلح الموسوعي (التنغيم) الذي انصهرت فيه علوم كثيرة كعلم البلاغة والأصوات والنحو، فضلا عن الموسيقى والفنون.

ب- التنغيم اصطلاحا: Intonation

ويأتي على رأس هؤلاء جميعا الأستاذ إبراهيم أنيس الذي يعد رائد الدراسات الصوتية العربية في هذا المجال، يقول الأستاذ **سامي عوض** "ولعل من أشهر من نبه على دراسة التنغيم من المحدثين الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه "الأصوات اللغوية"[3]، بل وتذهب الأستاذة شهرزاد كامل سعيد إلى اعتباره "أول من أدخل مصطلح النغمة في الدراسات اللغوية المعاصرة".[4]

---

[1] الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد) أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 289.

[2] الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد) أساس البلاغة، ص 289.

[3] نعامة عوض (سامي عادل علي) ، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مقال مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 28، العدد 1، سنة 2006، ص 95.

[4] كامل سعيد (شهرزاد) النغمة في اللغة العربية، مقال مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، سنة 2011، ص 465.

و**إبراهيم أنيس** يرى أنّ الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصوت، وكذلك الكلمات قد تتباين فيما بينها، ما يجعل للاختلاف في درجة الصوت أهمية كبرى؛ إذ تتنوع فيه معاني الكلمات تبعا لتباينات قوّة الصوت، ويتوقف كل معنى من هذه المعاني على كمّية الصوت المنطوق، ويمكن أن نسمي التفاوت في **درجة الصوت** بالنغمة الموسيقية[1] .

ويدلل على ذلك بمثال انتقاه من اللغة الصينية فكلمة [فان] فيها تؤدي ستة معان لا علاقة بينها وهي (نوم، يحرق، شجاع، واجب، يقسم، مسحوق) [2] وليس هنالك من فرق لتمييز هذه المعاني –أحدهما عن الآخر– سوى التّنبهُ للنغمة الموسيقية في كل حالة.

هذا التسلسل الذي نلحظه في درجة الصوت يخضع لنظام خاص يختلف من لغة إلى أخرى ولابد من معرفة هذا النظام في اللغة المراد تعلمها، وإلا فقد الكلام صبغته الخاصة، وبعُد عن الصورة الطبيعية التي تميز كل لغة[3]، الأمر الذي يحتاج إلى عون خاص من المشتغلين باللغة، والمتكلمين الأصليين بها.

أما الأستاذ **كمال بشر** فيرى أن التنغيم في حقيقته ما هو إلا موسيقى الكلام إذ يعتبر [4] "التنغيم في الإصلاح هو موسيقى الكلام، فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن (الموسيقى) إلا في درجة التواؤم[*] والتوافق بين النغمات الداخلية

---

[1] أنيس (إبراهيم) الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1972، ص 103.

[2] نفسه.

[3] نفسه، ص 104.

[4] بشر (كمال) ، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، (د ط) ، 2000، ص 533.

[*] جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن التواؤم والتوافق والتناغم والانسجام مصطلحات تعني: الانسجام والاتفاق بين أصوات في كلمات متتالية، وتحيل معانيها في النظرية الجمالية إلى القول بأن الفنون مرتبطة بعضها ببعض برباط يدركه الحس، وقد لا يدركه العقل، وذلك لاشتراك الفنون في تراث من قواعد الإبداع ومحاكاة الواقع، ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (طبعة منقحة ومزيدة) مكتبة لبنان، ط: 2، سنة 1984، ص 125.

التي تصنع كُلاً متناغم الوحدات والجنبات، وتظهر موسيقى الكلام في ارتفاعات وانخفاضات، أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها: نغمات الكلام إذ الكلام- مهما كان نوعه- لا يلقي على مستوى واحد بحال من الأحوال".[1]

فجوهر التنغيم لدى الأستاذ كمال بشر يتجلى في تلكم الارتفاعات والانخفاضات التي تعتري كلاما، وتلونه بصبغة موسيقية محببة، تختص بانسجام في وحداتها (أصواتا وكلمات وجملا، فنصوصا وخطابات) يضفي عليها ألقا ونظرة.

وقد عدّه الأستاذ تمام حسان قرينة من قرائن التعليق اللفظية، واتخذه إطارا صوتيا يكسو الجملة العربية، ويضعها في سياقها المراد لها "فالجمل العربية تقع في موازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محددة.

فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الاستفهامية، غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات، وهن يختلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكدة، فلكلّ جملةٍ من هذه الجمل صيغة تنغيمية خاصة فاؤها، وعينها، ولامها، وزوائدها، وملحقاتها نغمات معينة بعضها مرتفع، وبعضها منخفض، بعضها صاعد من مستوى أسفل، وبعضها هابط من مستوى أعلى.

فالصيغة التنغيمية منحنى نغمي خاص بالجملة يعين على الكشف عن معناها النحوي، كما أعانت الصيغة الصرفية على بيان المعنى الصرفي للمثال.[2]

فلو أن أستاذا بادر طالبا بالقول: أطالب أنت لاحترنا في تصنيف غرض هذه الجملة الإنشائية، ولكان فيصلنا في الصيغة التنغيمية الأدائية التي رافقت تلفظ الأستاذ بها، أكان مستنكرا عليه تهاونه في دراسته، فيكون الغرض آنذاك التقريع والتوبيخ والعتاب، أم كان مستفهما عما إذا كان المسؤول فعلا طالبا أو عاملا أو غير ذلك، وقد ينحو

---

[1] بشر (كمال) ، علم الأصوات، ص 533.

[2] تمام (حسان) ، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د ط) ، 1994، ص 226.

الأستاذ نحو التعجب في سؤاله إكبارا لمخاطبه، وتكريما له لنبوغه وتميزه، ولولا هذه الانخفاضات والارتفاعات التي صاحبت فعل التلفظ لما اهتدينا للغرض المراد.

ويميز الأستاذ **أحمد مختار عمر** بين النغمة والتنغيم، فالنغمة تنوعات صوتية تطرأ على الكلمة المفردة فقط، في حين يعتبر أن التنغيم تموجات صوتية تختص بالجملة، ويمكن تمييز نوعين من درجة الصوت voice-pitch

أ-نوع يسمى بالنغمة أو التون tone، وهنا تقوم درجات الصوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الكلمة، ولذا تسمى تونات الكلمة word tones.

ب- نوع يسمى بالتنغيم intonation، وهنا تقوم بدرجات الصوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الجملة، أو العبارة، أو التركيب.[1]

وهو في ذلك لا يخرج عن الإطار الاصطلاحي العام الذي أقره علماء الأصوات في اعتبار التنغيم ارتفاعات وانخفاضات تصاحب العملية التعبيرية التنغيمات Intonation، أوالتنوعات التنغيمية Intonations، هي تتابعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة، أو مقاطع مختلفة منها.[2]

ويسير في ذات النسق الباحث **رمضان عبد التواب** في حده التنغيم بوصفه تدرجات تصاحب الفعل الكلامي مقدما مثالا عاميا مصريا للدلالة على أثر التنغيم في توجيه دلالة الجمل وصياغة المعنى، فما التنغيم عنده سوى رفع الصوت وخفضه أثناء الكلام للدلالة على المعاني المختلفة للجملة المتلفظ بها، فنحن نقول بعاميّتنا المصريّة: "لا يا شيخ" للتعبير عن السخط، أو التهكّم، أو الاستفهام، ونحو ذلك، وهو فيصلنا في تصنيف الجمل بين الإنشاء والخبر، وفي إدراك أغراض المتكلّم، ومقاربة الدلالات التي يرمي إليها أثناء سماعنا لكلامه.[3]

---

[1] مختار (أحمد عمر) ، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، (د ط) ، 1997، ص 225.

[2] نفسه ص 229.

[3] عبد التواب (رمضان) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط 3، 1997، ص 106.

وفي الفلك ذاته يحدد **عاطف مذكور**ماهية التنغيمبكونه: "تنوع الصوت بين الارتفاع والانخفاض أثناء الكلام، نتيجة لتذبذب الوترين الصوتين، فيتولد عن ذلك نغمة موسيقية"[1]، ولذلك يطلق على التنغيم أيضا "موسيقى الكلام" أواللحن.

والأستاذ عاطف يختص بإيراده للوصف الفيزيائي لحدوث ظاهرة التنغيم، مشيرا إلى علاقة اهتزاز الوترين الصوتيين وتشكل الموسيقى أو اللحن الكلامي والنغمة في حقيقتها لمسة موسيقية يرتاح لها الإنسان ويأنس بها، أخرجت من المجال الغنائي الموسيقى، وألحقت بالمجال اللغوي لما لها من أثر بالغ في المتلقين. [2]

ولأن التنغيم عنصر موسيقي كلامي ناتج عن ارتفاع وانخفاض درجة الصوت الدال على معنى في ذاته"[3] كان لزاما مرافقة هذه التغيرات الصوتية في نطق المتكلم تغييرات دلالية في معاني التراكيب التي ينشئها[4]

فكل زيادة في المبنى لابد أن ترافقها زيادة في المعنى، وإعادة قولبة له، فالإسراع مثلا في الصوت أو الإبطاء به يترك في لهجة المتكلم أثرا أجنبيا عن اللغة المتحدث بها، مما ينفر أبنائها منه[5] ولذلك كان الانتباه إلى عناصر الأداء الصوتي عاملا حاسما من عوامل نجاحه، ويشتمل هذا الأداء: درجات النغمات، وأنواع الوقف، وطريقة الإيقاع،

---

[1] عاطف مذكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 135.

[2] الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا –مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، إعداد الطالبة بحواسه، إشراف أ.د/ العربي عمروش، السنة الجامعية 2009/2008، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، ص 94.

[3] النبر والتنغيم في اللغة العربية –دراسة وصفية وظيفية– مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللسانيات، إعداد الطالب: والي عبد الحكيم دادة، المشرف: عبد الجليل مرتاض جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، السنة الجامعية: 1997–1998، ص 6.

[4] ينظر: مزاحم مطر حسين، أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني "الاستفهام أنموذجا"، مقال، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3 و4 المجلد 6، سنة 2007، ص 39.

[5] ينظر: عفاف الشلبي –دراسة الكلام المركب باللغة العربية وتوليده آليا، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 29، العدد الأول، سنة 2013، ص 209.

وآلية النبر، والتفخيم ونحوها حسب المقاصد التعبيرية المناسبة لسياق الحال والمقام، وهو ما يؤثر في نفوس السامعين، ومتابعاتهم، وحسن إصغائهم، ويحقق فهمهم للمغزى المنشود. [1]

ولعل هذه التعريفات على تنوعها، واختلاف مشارب واضعيها تتفق على كون التنغيم في جوهره شكلا من أشكال التعبير الصوتي، التي يسلكها لسان بشري ما حين توقيعه للعملية الكلامية، يتخلله تموجات صوتية تتراوح بين الارتفاع والانخفاض، تبعا لمقتضيات المقام العام الذي يرافق النطق.

ج- مصطلحات رديفة للتنغيم:

1. موسيقى الكلام

ينحو أغلب الدارسين العرب نحو استخدام مصطلح التنغيم Inotation للتعبير عن التنوعات الصوتية المرافقة للنطق، إلا أن بعضهم يؤثرا استعمال مصطلحات رديفة، مستقاة من تراثنا النقدي، أو الموسيقى، أو الأدبي والفقهي في أحابين أخرى. ويعد مصطلح "موسيقى الكلام" من أكثر المصطلحات تداولا بينهم.

وقد استخدمه إبراهيم أنيس في ترجمته اللفظ الأجنبي Intonationوتشير الأستاذة **شهرزاد كامل سعيد** إلى ذلك بالقول: "يعد إبراهيم أنيس أول من أدخل مصطلح النغمة في الدراسات اللغوية المعاصرة، وسماها (موسيقى الكلام) حيث ذكر أن الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات. [2]

فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد تختلف في درجة الصوت، وكذلك الكلمات قد تختلف فيها، ويمكن أن نسمي نظام توالي درجات الصوت بالنغمة". [3]

---

[1] ينظر: بودالية رشيدة، أكلي محند أولحاج، أثر التنغيم في توجيه دلالة الجملة، ص 1.

[2] شهرزاد كامل سعيد، النغمة في اللغة العربية، ص 465.

[3] نفسه، ص 465.

كما استخدم كمال بشر المصطلح ذاته في تعريفه التنغيم، معتبرا أن موسيقى الكلام تكسو الألفاظ بهاء، وتكسبها النظرة، ولا يختلف صنيعها بذلك عن أثر الموسيقى التي تصاحب الغناء فتشد الآذان له، وتعلق القلوب به، نافيا أن يكون كلامنا، بأي حال من الأحوال مُلقى على مستوى صوتي واحد. [1]

وقد تبنت الأستاذة **عفاف الشلبي** ذات الترجمة وهي تخط دراستها حين اعتبرت أن ترجمة المصطلح الإنجليزي Inotation تحيل إليه موسيقى الكلام؛ إذ أن لكل جملة تتلفظ بها أو تقرأها نغمة موسيقية خاصة بها يميزها عن غيرها. [2]

ويشاركهم الأستاذ **تمام حسان** الرأي ذاته، فيشير إلى إمكانية عدّ التنغيم بوصفه "موسيقى الكلام" أو كما سماه بـ "الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق".[3]

2. جرس الكلمة

ويقابلنا مصطلح رديف آخر للتنغيم تداوله قدماء بلاغينا ونقادنا على نطاق واسع إنه جرس الكلمة ويُعنى بها؛ استخدام التنويعات الموسيقية المتعلقة بالكلمة بطريقة تمييزية[4] بهدف تحصيل التأثير في متلقيها.

3. النغمة/ النّغم

ويفضل آخرون توظيف مصطلح النغمة أو النغم وهي تعني الصوت الذي يُنيمُ أو يُتَسلى به لأنه صوت ندي[5]، إلا أن الأستاذ مختار عمر يميز –كما أسلفنا– بين النغمة

---

[1] ينظر: كمال بشر، علم الأصوات، ص 533.

[2] عفاف الشلبي، دراسة تنغيم الكلام المركب باللغة العربية وتوليده آليا، ص 208.

[3] ينظر: تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 226.

[4] ينظر: مجلة جامعة أم القرى، السنة العاشرة، العدد الرابع عشر، 1997، ص 286.

[5] دحو آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجا، ص 93.

والتنغيم فيشير إلى اختصاص النغمة الكلمة المفردة، في حين يتعدى التنغيم ذلك إلى الجملة، أو العبارة، أو التركيب. [1]

4.لحن الكلام

أما مصطلح لحن الكلام: فهو مصطلح ذو صبغة عالمية، تشربته اللغات كلها؛ ولذلك نجد لمدلولاته ثراء، وسِعة نظرا لطبيعة الوظيفة اللغوية التي يؤديها، فهو ليس جزءا من اللغة فحسب، بل هو ركن أصيل فيها[2]

فمثلا جملة:(جاء المسؤول الكبير) تختزن نطاقات تنغيمية مهمة حينما ينطق بها المتكلم، فتكشف عن حالاته النفسية التي قد تكون فرحا بقدوم هذا المسؤول الكبير، كما قد تكون حزنا وأسفا على حلوله[3]، الأمر الذي تكشفه الأداءات التنغيمية المصاحبة – بطريقة لا واعية– للفعل الكلامي.

5.النبر الموسيقيّ

ويكنيه **عبد الصبور شاهين** بالنبر الموسيقي[4]، رغم كون النبر في حقيقته ضغطا على مقطع معين لتبينه المتلقي، أو هو كما عرفه أندريه مارتينيه André Martinet بالقول: " هو إعطاء قيمة لمقطع واحد، بالمقارنة مع غيره من المقاطع".[5]

والنبر التنغيمي الذي نريده هو ذلك النبر الموسيقي الذي يوظف فيه الاختلافات في علو النغم بين الصوائت والصوامت، لتحقيق غاية دلالية ما، وفقا لنسق اللغة، وعادات المتكلمين. [6]

---

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 225–226.

[2] ينظر: أحمد البايبي، دور التنغيم في التواصل اللساني، مجلة علامات، العدد 36، ص 3.

[3] ينظر: نفسه، ص 3 و4.

[4] ينظر: رضا زلاقي، التنغيم في اللغة العربية، رؤية فيزيائية، جامعة بومرداس (مقال) ، ص 69.

[5] ينظر: أندريه مارتينيه، عناصر اللسانيات العامة، الطبعة الخامسة، دار كوين، باريس، نقلا عن: والي داده عبد الحكيم، النبر والتنغيم في اللغة العربية (دراسة وصفية وظيفية) ، ص 41.

[6] ينظر: نفسه، ص 45.

يشار إلى أن هذا المصطلح مقتبس من قول برتبل مالمبرج[1] Bertil Malmberg في كتابه "علم الأصوات" الذي حاول تتبع أثر التنغيم وتبيان أثره فقال: "وحقا التنغيم ليس ظاهرة عربية فقط، في هذا البحث نحاول أن نستغل حقيقة التلوين الموسيقى المعروف بموسيقى الكلام، أو النبر الموسيقى في العربية، أو التنغيم في تحليل بعض الظواهر النحوية التي يرجع أساسها، وتفسيرها إلى هذه الظاهرة الصوتية".[2]

6. الترنيم

يفضل الأستاذ **عليان الحازمي** استخدام مصطلح الترنيم كمقابل دلالي قريب من التنغيم لترجمة المصطلح الإنجليزي Intontion[3] ويعني ترطيب الكلام وتلحينه حين التغني أو التلفظ به، سواء أكان ذلك أمام جماعة من المستمعين، أم خص صاحبه نفسه به.

7.حسن الصوت

وقد عُرف في تراثنا القديم مصطلح "حسن الصوت" كمقابل موضوعي للتنغيم وإن مال استخدامه نحو الجانب الفني الموسيقي –أكثر من غيره – في ذلك يقول الجوهري: "فلان حسن النغمة، إذا كان حسن الصوت في القراءة"[4] ونحوها، أما التلوين الموسيقى فنعني به التباين بين الارتفاع والانخفاض في درجة الصوت الناتج عن التغيير في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين[5] والذي يستشعره السامعون ويدركونه.

---

[1] مالمبرج Bertil Malmbergعالم لسانيات سويدي. ولد 22 أبريل 1913 ومات 8 أكتوبر 1994.

[2] نقلا عن بارتيل مالمبرج، علم الأصوات، ص 209.

[3] ينظر: عليان الحازمي، التنغيم في التراث العربي.

[4] إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ص 2045.

[5] ينظر: رضا زلاقي، التنغيم في اللغة العربية (رؤية فيزيائية) ، ص 69.

ومهما تعددت هذه المصطلحات، وتلونت بصبغة واضعيها، فهي تجمع كلها على كون التنغيم ظاهرة تتميز بتنوعات موسيقية، تتباين في ارتفاعها وانخفاضها، مرافقة للحدث الكلامي، تهدف إلى تحقيق أثر في المتلقين.

إلا أن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة: كيف وظّف علماؤنا هذا المفهوم؟ وما الحقول العلمية الذي غشاها التنغيم؟ وما إسهاماته في تقدم الدرس العلمي والفني العربي؟

ثانيا: التنغيم عند العلماء:

1-التنغيم عند علماء التجويد:

يعد علم التجويد من أوائل العلوم العربية التي طبق فيها التنغيم، وروعيت فيها مقتضياته، حتى عُد إتقان القارئ له دليل إجادة وتفرد، فاعتبر الزركشي في برهانه أن القارئ المجيد هو من تكون تلاوته للقرآن الكريم مشاكلة لمعاني الكلام، حتى ترى في صوته تقريعا في آيِ الوعيد وتشرئب نفسك للجنة في آيات التبشير بنعيم المؤمنين فيها، وتنزل نغماته قوارع في مقام التخويف والإنذار بالعذاب الشديد، إن هذا القارئ أحسن الناس صوتا بالقرآن[1].

وفي مثل هذا قال تعالى: "الذين آتيناهم الكتاب يتلونه حق تلاوته"[2] فإذا كان التنغيم الباكي في آيات التوبة، والاستغفار، والوعيد، والحساب، فلابد أن يختلف عن تنغيم آيات الجهاد، والحمد، والتدبر، إذ لابد أن يوائم التنغيم المعنى ويؤازره، ليقبل عليه السامع ويلين قلبه ويخشع، فاللين غير الشدة، والأمر والنهي، والزجر غير الالتماس، والدعاء، والخبر غير الاستفهام، والوعد غير التعجير [3]

---

[1] الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله) ، الرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبي الفضل، ط 1، دار إحياء الكتب العربية، ج 2، ص 181.

[2] [سورة البقرة: 121].

[3] عوض (سامي عادل نعامة]، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة، ص 108.

ولذلك عمد علماء التجويد إلى وضع جداول اختصت ببيان صفات الأصوات نحو الاستعلاء

والاستفلال، والإطباق والانفتاح، والإصمات والإذلاق[1]، واشترطوا إتقان القارئ لها وإجادته أحكامها، بل وأثبتوا رموزها في المصحف الشريف، وجعلوها علامة لحسن التلاوة.

الصفات	أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	و	ي	هـ	ء
الجهر	ا	ب			ج			د	ذ	ر	ز				ض	ط	ظ	ع	غ		ق		ل	م	ن	و	ي		ء
الشدة		ب	ت					د								ط					ق	ك							
الاستعلاء							خ							ص	ض	ط	ظ		غ		ق								
الإطباق														ص	ض	ط	ظ												
الإصمات	ا		ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ		ز	س	ش	ص	ض	ط	ظ	ع	غ		ق	ك				و	س	هـ	ء
الصفير											ز	س		ص															
القلقلة		ب			ج			د								ط					ق								
الانحراف										ر													ل						
التكرير										ر																			
التفشي													ش																
الاستطالة														ص	ض														
الغنة																								م	ن				
الهمس			ت	ث		ح	خ					س	ش	ص						ف		ك						هـ	
الرخاوة	ا			ث		ح	خ		ذ		ز	س	ش	ص	ض		ظ		غ	ف						و	ي	هـ	
الاستفالة	ا	ب	ت	ث	ج	ح		د	ذ	ر	ز	س	ش					ع	غ	ف		ك	ل	م	ن	و	ي	هـ	ء
الانفتاح	ا	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش					ع	غ	ف	ق	ك	ل	م	ن	و	ي	هـ	ء
الإذلاق		ب								ر										ف			ل	م	ن				
اللين	ا																									و	ي		
التوسط										ر								ع					ل	م	ن				
صفات قوية	2	3	2	1	4	1	2	4	2	3	3	2	2	4	5	6	4	2	3		5	2	2	2	2	2	2	2	3
صفات ضعيفة	4	3	3	4	2	3	4	3	3	4	3	4	4	2	1	0	1	3	3	5	1	3	4	4	4	4	4	4	2
المجموع	6	6	5	6	6	5	6	7	5	7	6	6	6	6	6	6	5	5	6	5	6	5	6	6	6	6	6	6	5

جدول بياني للحروف العربية مع بيان صفاتها القوية والضعيفة ومجموع ما لكل حرف من الصفات.

[1] كامل (شهرزاد سعيد) ، النغمة في اللغة العربية، ص 471.

ومن أقدم النصوص التي عرجت على أثر التنغيم في القرآن الكريم ما أثبته الرازي في كتابه[1] حين علل صور نطق كلمة "آمين" فيقول: يراها "قوم من أهل اللغة (مقصورة) وإنما أدخلوا فيها المدّة بدلا من ياء النداء، كأنهم أرادوا (يا آمين)، فأما الذين قالوا مُطولة فكأن معنى النداء (يا آمين) على مخرج من يقول: (يا فلان)، (يا رجل) ثم يحذفون (الياء) "أفلان" أزيد".

وقد قالوا في الدعاء "أربِ" يريدون (يا رب) وحكى بعضهم عن فصحاء العرب يقولون: (أخبيثُ) يريدون يا خبيث، وقال بعضهم: إنما مُدت الألف ليطول بها الصوت كما قالوا: (أوه) مقصورة ثم قالوا: (أواه) يريدون تطويل الصوت بالشياكة.

ومن الجمل القرآنية التي يعد النطق المنغم الفيصل في بيان غرضها البلاغي قوله تعالى: ﴿يَاأَيُّهَا النَّبِيُّ لِمَ تُحَرِّمُ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكَ تَبْتَغِي مَرْضَاتَ أَزْوَاجِكَ﴾[2] حيث قرر المفسرون أن جملة (تبتغي) جملة استفهامية، وتقدير الكلام: أتبتغي؟ بحذف الهمزة، والحكم بأنها استفهامية إنما مرده إلى التنغيم.[3]

وقد أورد الجاحظ في مؤلفه أن طبيبا يهوديا بصريا كان يتأثر بسماع القراءات القرآنية المجودة حتى يبلغ من تأثره حد البكاء، قال صاحب الحيوان: "وقد بكى سرجويه من قراءة أبي الخوخ، فقيل له: كيف بكيت من كتاب الله ولا تصدق به؟ قال إنما أبكاني الشجا!"[4] ففعل فيه الصوت الرخيم، والقراءة المنغمة فعلها حتى أبكته.

---

[1] الرازي (أبو حاتم) ، الزينة، تحقيق: حسين بن فيض الله الهمذاني، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958، ج 2، 28-29.

[2] [التحريم: 1]

[3] ينظر: والي (عبد الحكيم دادة) النبر والتنغيم في اللغة العربية، دراسة وصفية وظيفية، ص

[4] الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر) الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط: 2، ج/4، ص 192.

ذكر النسفي في تفسير قوله تعالى: ﴿اللَّهُ عَلَى مَانَقُول وَكِيل﴾[1] أن بعض القراء يسكت على (قال)؛ فالمعنى (قال يعقوب عليه السلام) غير أن السكت يفصل بين القول والمقول، وهذا لا يحوز، والأولى أن يفرق بينهما بالصوت؛ فيقصر بقوة النغمة اسم الله تعالى. [2]

كما قد يضيف الأداء المنغم إلى دلالة الكلمات، وقد يمنحها معانٍ أوسع، وآفاقا أرحب لفهم والتأويل بوصفه قرينة صوتية سياقية، فقد ذكر الغزالي في مستصفاه [3] أن غرض الأمر قد يخرج في دلالته إلى معاني التحقير، والتفريع والإهانة، كما في قوله عز وجل ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ﴾[4] ويتأتى ذلك بالضغط على عبارة (الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ).

ومنه كذلك خروج الأمر عن دلالته الأصلية إلى غرض التهديد والوعيد في قوله تبارك وتعالى﴿ذُوقُوا فِتْنَتَكُمْ هَٰذَا الَّذِي كُنتُم بِهِ تَسْتَعْجِلُونَ﴾[5] بالاعتماد على التلوين الصوتي الذي يلحق عبارة (ذُوقُوا فِتْنَتَكُمْ)

هذا الثراء الدلالي، والتنوع في المعاني[6] ما هو إلا إحدى هِبات التنغيم الكثيرة، متى أردك المتكلم أبعاده، وامتلك مفاتيحه.

2-2-التنغيم عند النحاة:

اعتنى النحاة بآثار التنغيم في الكلام العربي بوصفه قرينة صوتيةيؤدي التباين في استخدامها إلى اختلاف الأحكام المترتبة عنها، ويعد **ابن جني** من النحاة الرائدين في هذا

---

[1] [يوسف: 66].

[2] النجار (نادية رمضان) القرائن بين اللغويين والأصوليين، ص 73.

[3] الغزالي (أبي حامد محمد بن محمد الطوسي) المستصفى من علم الأصول. تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي ج/1، ص 363/362.

[4] [الدخان: 49]

[5] [الذاريات: 14]

[6] النجار (نادية رمضان) القرائن بين اللغويين والأصوليين، ص 85.

المجال وعنه يقول الأستاذ **حسام البهنساوي** "لقد أدرك ابن جني آثار التنغيم في الدلالة على المعاني"[1]

ويدلل على دوره في صياغة معنى الجملة[2] بمثال استحضر فيه حذف الصفة مبيّنا موضع حذفها بالقول "وقد حذفت الصفة، ودلت الحال عليها، وكان ذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سير عليه ليل، وهو يريدون: ليل طويل، وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة. لما دل من الحال على موضعها، وذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطريح، والتطويح، والتفخيم، والتعظيم ما يقوم مقام قوله: طويل أو نحو ذلك".[3]

نستدل من ذلك النص على وعي "ابن جني" بقرينة التنغيم بمثال دارج بين الناس، ولئن كان يسمي التنغيم يسميه بوسوم أخرى من قبيل: التطويخ، والتفخيم، والتطريخ وغيره. [4]

كما يتخذ من عبارة "قوة اللفظ" مسمى آخر من مسمياته[5] وفي ذلك يقول: "كأن تكون في مدح إنسان والثناء عليه فتقول: كان والله رجلا! فتزيد في قوة الصوت في كلمة (الله) وتُمكِّن من تمطيط اللام، وإطالة الصوت بها[6].

والمعنى المقصود: كان والله رجلا فاضلا، أو شجاعا، أو كريما، وشاكل ذلك.

ومن شواهد ذلك أيضا قولك "سألناه فوجدناه إنسانا! وتمكّن الصوت في "إنسانًا"

---

[1] البهنساوي (حسام) الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط: 1، 2005، ص 141.

[2] النجار (نادية رمضان) القرائن الصوتية بين اللغويين والأصوليين، ص 72.

[3] ابن جني (أبو الفتح عثمان) ، الخصائص تحقيق محمد علي النجار، ج 2، ص 370-371.

[4] النجار (نادية رمضان) القرائن الصوتية بين اللغويين والأصوليين، ص 72.

[5] سعيد (شهرزاد كامل) النغمة في اللغة العربية، ص 471.

[6] نفسه.

وتفخمه، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنسانا سمحا، أو جوادا أو نحو ذلك".[1]

فلو كتبت هذه الجمل –سالفة الذكر– خطا ولم تنطق منغمة لما عثر على معناها الحقيقي، وبذلك يكون التنغيم قد ساهم بدور بلاغي في صياغة المعنى وتوجيهه. [2] ولولا هذه التلوينات الصوتية لأفرغت الدلالة من محتواها، ولاستغلق المعنى، أو غاب عن المتلقي كنهه وحقيقته.

ومن ذلك أيضا قوله صلى الله عليه وسلم (لا صلاة لجار المسجد إلا في المسجد) أي لا صلاة كاملة أو فاضلة أو موفورة الأجر إلا فيه [3]

والجدير بالذكر أن النغمة في المعنى تؤدي مؤدىالصيغة في الصرف[4]فإن كانت الصيغة الصرفية تمنح الكلمات ميزانها، فالنغمة الموسيقية تضع الكلمة في معناها الذي يخلق بها، ويراد لها، ومن ذلك خروج الياء إلى الندبة والتحسر، ومن شواهد ذلك قوله تعالى:﴿يَاحَسْرَتَا عَلَى مَافَرَّطْتُ فِي جَنْبِ اللَّهِ﴾.[5]

ف (الياء) هنا للندبة، لتعذر النداء على (الحسرة) بوصفها معنى مجردا، ولنغمة الحزن التي تكتنف حديث العاصي في الآخرة. [6]

وقد ذكر ابن السراج أنّ حذف أداة الاستفهام ظاهرة من الظواهر اللغوية في تراثنا العربي، تواترت أمثلتها وشواهدها في كتاب الله وسنة رسوله الكريم –صلى الله عليه وسلم– وكلام العرب بيد أن؛ هذا الحذف لا يكون اعتباطيا بل ينبغي أن يؤتى عليه

---

[1] .سعيد (شهرزاد كامل) النغمة في اللغة العربية، ص 471.

[2] المرجع نفسه .

[3] عوض (سامي علي نعامة) دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، ص 109.

[4] النجار (نادية رمضان) القرائن بين اللغويين والأصوليين، ص 74–75.

[5] [الزمر: 56].

[6] النجار (نادية رمضان) القرائن بين اللغويين والأصوليين، ص 75.

بدليل، فقال: "اعلم أن جميع ما يحذف، فإنهم لا يحذفون شيئا إلا وفيما أبقوا، دليل على ما ألقوا"[1] وهذه الحذوف تدلل عليها التلوينات الصوتية أثناء النطق. [2]

ومن تجليات ذلك قوله تعالى على لسان إبراهيم عليه السلام ﴿فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَىٰ كَوْكَبًا ۖ قَالَ هَٰذَا رَبِّي ۖ فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أُحِبُّ الْآفِلِينَ﴾ [3] وقد أشار الرازي إلى إمكانية أن يكون المعنى المراد استفهاما استنكاريا؛ إلا أنه أسقط الاستفهام لدلالة السياق عليه، ليكون التقدير: أهذا ربي؟!

وفي هذا التفسير سعي من الرازي إلى تبرئة إبراهيم من الكفر، بيد أن تفسيره هذا لم يكن ليكون معتمدا لولا القرينة الصوتية ممثلة في التنغيم الذي قرئت به الآية الكريمة على سبيل الاستفهام الاستنكاري، ذي النغمة البارزة، تنزيها لخليل الرحمن عليه السلام من الكفر. [4]

كما يسهم التنغيم في تصنيف الجمل إلى أنماط جديدة، تدرك بالاستعانة بموسيقى الكلام التي تتنوع بين إثبات، واستفهام، وتعجب وغيرها ومن الأمثلة الشهيرة التي يوردها النحاة، وفي هذا الباب قول عمر بن أبي ربيعة القرشي في بيته الشهير:

قالواتُحِبُّها؟ قُلتُ بَهراً عَدَدَ النَجمِ وَالحَصى وَالتُرابِ.[5]

فالتنغيم الصاعد على مقاطع كلمة: تحبها، هو المبين لدلالة الاستفهام في هذه الجملة الشعرية.[6]

---

[1] السراج (أبو بكر محمد بن سهل) الأصول في النحو، تحقيق الحسين الفتلي، بيروت، لبنان، مؤسسة الرسالة، ط: 1، 1985، ج 2، ص 264.

[2] بودالية رشيدة، أكلي محند أولحاج، أثر التنغيم في توجيه دلالة الجملة، ص 6.

[3] [الأنعام: 76].

[4] ينظر: المرجع السابق.

[5] بن أبي ربيعة (عمر) الديوان، تحقيق: الشيخ محمد محي الدين، دار النهضة المصرية للكتاب، 1978، ص 30.

[6] البهنساوي (حسام) ، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 145.

ومن أمثلة النحاة إلى ذلك كثيرة: إلا أننا آثرنا أن نقتصر على ما سبق عرضه لننقل شواهده في الدرس الصوتي، باعتبار التنغيم ظاهرة صوتية قبل كل شيء.

2-3-التنغيم عند علماء الأصوات:

أبزر العلماء أهمية التنغيم، وشدّدوا على أثره البالغ في وضوح المعنى وجلائه، فالنطق السليم للأصوات يساعد على معرفة المعنى، وعلى النقيض؛ يترتب على الإبهام في التلفظ بها فساد المعنى أو غموضه[1]، وقد شبهه أندريه مارتينيه بصفارة الإنذار، وأنت تتحدث، يرتفع الصوت وينخفض بشكل متصل، وبما أن الأوتار تُصدر في كل لحظة صوتا من طبقة معينة، كان بإمكان المرء أن يرسم لكل قول منحنى بيانيا".[2]

ونحن نلحظ بين الناس من لا يفرّق بين صوت القاف والغين، والزاي والذال، فتصبح كلمة (قوي) عنده (غوي) و(يتزكى) (يتذكى)[3] الأمر الذي حدا بأحد العلماء إلى القول: "لا تفتش عن معنى الكلمة، إنما عن الطريقة تستعمل فيها بها" فإذا أنعمنا النظر في هذه العبارة أدركنا أهمية التنغيم الذي يعد من أهم القرائن التي تميز الكلام عبر طرائق استخدامه، إذ يؤدي التنغيم في اللغة، وظيفة التفريق بين المعاني.

وقد انشغل لفيف من العلماء بالعلاقة الكامنة بين الصوت والمعنى كالأصمعي، وابن جني، وابن فارس وغيرهم. يروى أن أبا عمرو بن العلاء سأل أحد الأعراب عن علة تسمية الخيل بهذا الاسم فقال: "إنما سميت بذلك من الخيلاء، لأن في مشيتها تيهًا

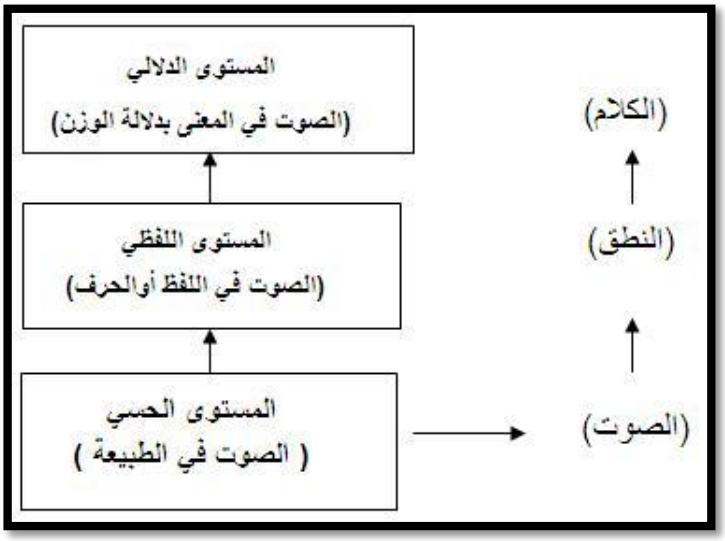
---

[1] الحازمي (عليان بن محمد) علم الدلالة عند العرب، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 15، العدد 27 لسنة 1424 هـ، ص 711.

[2] البهنساوي (حسام) الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 142.

[3] الحازمي (عليان بن محمد) علم الدلالة عن العرب،مرجع سابق، ص 711.

وعجبا"[1] ومن أمثلة إيحاء الصوت بدلالة ومعنى اللفظ، وهو ما يعبّر عنه هذا المخطط:[2]



مخطط يجسد علاقة الصوت بالمعنى

وتخصص بعضهم في هذا الباب، فقد نشر الأستاذ **أحمد الأخضر عزال** دراسة مستفيضة حاول فيها إثبات نظرية المناسبة بين اللفظ والمعنى في اللغة العربية عبر فلسفة الحركات فيها، ومما قاله[3] "وإذا اشتد خروج الثقيلة فلذلك سبب، وإذا خفّ فذلك لسبب أيضا أراده العقل، ليعبر عن الشدة مع الأصوات الشديدة، وعلى الليونة مع الأصوات اللينة.

ومثّل لذلك بـ (هف وقض) فقال: سحابٌ هفّ رقيق لا ماء فيه، وقض الحائط أي هدّمه، ويقول أيضا لكل لطيف وأنيق، وجميل وحلو ومطرب ومفرح ومُسعد أصوات لطيفة لينة موسيقية، ولكل حشن وثقيل، والموسيقى اللفظية –بلا ريب– من أهم وسائل الانتفاع

---

[1] مذكور (عاطف) علم اللغة بين التراث والمعاصرة، ص 113–115.

[2] بايوش(إبراهيم) الصوت بين المعيارية والموضوعية عند الخليل الفراهيدي، مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية للأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، العدد 23، عام 2003ص 28.

[3] نفسه.

بالأدب، لأن هذا الانسجام هو أكبر عامل في الإيحاء بالعاطفة، ونقل دفقات الشعور للمتلقي. [1]

وقد امتدح الجاحظ شعراء العرب في نسج وشيهِم الفني فقال عن كلامهم أنهم لم ينطقوا إلا "بما علق بقلوبهم والتحم واتصل بعقولهم، من غير تكلفّ ولا قصد، ولا تحفّظ ولا طلب"[2]فيجري القول على ألسنتهم جريا بصدق التعبير عن خلجات الضمير.

ولا شك أن الأداء الساجي، والإلقاء المنغم، والصوت العذب يستهويهم، ويستحوذ على مشاعرهم أوّل وهلة، وينفث في أنفسهم خذرا لذيذا، فيصرفهم عما وراء الصور اللفظية من أفكار وأخيلة.

هذه الموسيقى اللغوية، إنما تعزى روعتها، وتفرد أوزانها إلى اضطراب النفس في مقامات الحزن والحسرة والأسف، وانفعالاتها في مواطن الفخر والحماسة والشرف، فتتنزى بكلام المتكلم من أبعد موضع في قلبه، حتى تنتهي به إلى الحلق، فترسله هناك، ليرفل في طبقات الصوت الشجية. [3]

وكثيرا ما استثمر الشعراء والكتاب العرب هذه الخاصية الموسيقية للعربية، فقابلوا بين نغمة الكلام وموضوعه مقابلة لها حظ من الواجهة الفنية، ولو أنك استمتعت إلى البحتري في البيت التالي لرأيت أنه ينقلك بلفظه إلى جو عاشق يهيم فيه برقة وحنان، إلى آثار حبيب ولى (ليلى)

وفي البيت من كثرة المدود، وحسن توزعها، وجمال تركيب الألفاظ، وحسن توقيعها ما يجعلك تعيش معه اللحظة، وكأنك ترى البحتري منشدا:

ميلوا إلى الدارِ مِن لَيلى نُحَيِّيها نَعَم، وَنَسأَلُها عَن بَعضِ أَهليها.[4]

---

[1] الجندي (علي) الشعراء وإنشاد الشعر، دار المعارف، مصر، القاهرة، (ب ط) ، ص 10.

[2] ينظر: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) البيان والتبيين، ج 3، ص 28-29.

[3] ينظر: الجندي (علي) الشعراء وإنشاد الشعر، ص 10.

[4] ينظر: محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط) ، ص 282-283.

وفعل الأصوات الشجية في النفس ذو وقع عظيم، دلل عليه الجاحظ بقوله "منها ما يسر النفوس حتى يفرط[1] عليها السرور، فتقلق حتى ترقص، وحتى ربما رمى الرجل نفسه من حالق[2]

وذلك شأن معروف لدى الأغاني المُطربة، ومن ذلك ما يكمد، ومن ذلك ما يزيل العقل حتى يُغشى على صاحبه، كنحو هذه الأصوات الشجية، والقراءات الملحنة، وليس يعتريهم ذلك من قبل المعاني؛ لأن في كثير من ذلك من لا يفهمون معاني كلامهم".[3]

2-4-التنغيم وعلماء الموسيقى:

جبلت النفس البشرية على حب الجمال، والتطلع إليه في الكون والأشياء، ولما كانت اللغة هي أولى وسائل تلمسنا له[4]، واستشرافنا لنبضه فينا، عبر مناغاة الأم لوليدها بصوت رخيم يجذله[5] ويسعده، حتى لتراه يبسم هو بين يديها، تؤنسه أو تنومه[6].

فالتركيب العربي غني بالوقع الموسيقي -كما ذكر المستشرق وليام مارسي(Willia Marcy Learned) إذ يمتاز الصوت الموسيقي عن نظيره اللغوي بهذه السمة الجمالية التي تكتنفه، وفي ذلك يقول **عبد الحميد زاهيد** "الصوت اللغوي والصوت الموسيقي يحملان وظيفة تواصلية، إلا أن الصوت الموسيقي يمتاز عن الصوت اللغوي بالوظيفة الجمالية، والصوت اللغوي لا يعكس تلك الجمالية التي يعكسها الصوت الموسيقي، ونحس بها عند سماعه".[7]

---

[1] يفرط: يطغى.

[2] خالق: الحبل العالي

[3] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) الحيوان، ج 4، ص 192.

[4] ينظر: عامر رشيد السامرائي، آراء في العربية، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، (د ط) ، ص 37.

[5] ينظر: الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد) ، أساس البلاغة، ج 2، مادة (فأذ) ، ص 289.

[6] ينظر: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) الحيوان، ج: 4، ص 192.

[7] زاهيد (عبد المجيد) ، علم الأصوات وعلم الموسيقى، (د ط) 2010، ص 24.

والصوت اللغوي والصوت الموسيقي يحملان وظيفة تواصلية، إلا أن الصوت الموسيقي يمتاز عن الصوت اللغوي بالوظيفة الجمالية، والصوت اللغوي لا يعكس تلك الجمالية التي يعكسها الصوت الموسيقي، ونحس بها عند سماعه، جاء في رسائل إخوان الصفا: "واعلم أن كل صوت له نغمته وصيغته وهيئة روحانية خلاف صوت آخر، وأن الهواء من شرف جوهره، ولطافة عنصره يحمل كل صوت بهيئته وصيغته، ويحفظها لئلا يختلط بعضها ببعض، فيفسد هيئتها إلى أن يبلغها إلى أقصى مدى غاياتها عند القوة السامعة، فتؤديها إلى القوة المتخيلة التي مسكنها مُقَدّمُ الدماغ".[1]

ولذلك عد اليونانيون الإلمام بعلم الموسيقى دلالة نبوغ، وعلامة تفوق، أورد صاحب موسوعة محيط الفنون ما نصّه: "وكان من شريف ما تركته اليونانية المعروفة بعلم الموسيقى لأنه إذاء للنفس، ومطرب لها، وملهيها، نبتهج من سماعه، ونحنّ إلى تأليف أوضاعه، فقد نطقت الحكمة بشرفه، ونبهت على نفاسته محله"

وذكر أن الإسكندر زعم أن من فهم الألحان استغنى عن سائر اللذات، ورأى الفلاسفة: أن النغم فضيلة شريفة جلّت أن تقيد بوصف، فأخرجتها النفس ألحانا، فلما أظهرتها سُرت بها، وعشقتها، ومالت إليها، واقتفتها في صدى الموجودات، وفي اللفظ والكلمات، وإيقاع الآلات.[2]

كما وعدّت الموسيقى معيارا في المفاضلة بين القصائد الشعرية، فقد أورد الآمدي في موازنته على لسان إسحاق الموصلي أن المعتصم سألهعن ماهية النغم فأنشأ يفكّر محاولا حدّهإلاّ أنّه وقف دون إدراك غايته، فأخبره أنّ من الموجودات ما لا تعبّر عنه المعرفة، ولا تؤديه الصفة.

---

[1] خلاصة الوفاء في اختصار رسائل إخوان الصفاء فريدرخديتريصى برلين، 1886، ط 1، ص: 303.

[2] فوزي (حسين) ، محيط الفنون 2، (الموسيقى) ، دار المعارف، (د ط) ، ص 11.

فالموصلي حار في تقديم وصف يميط به اللثام عن كنه النغم، وكأن لغته قاصرة عن التعبير عن فكره الموسيقي، فمعانيه دقيقة جلّت أن تُدرك، ولعلّ قصوره في تعليل انتقائه لقصيدة دون أخرى متقاربتي الجودة عائد إلى سعة المعاني التي اعتلجت صدره، ونأى بها لسانه.

ومما لا ريب فيه أن الموسيقى في نشأنها قد سايرت الزمن، وعاشت الحياة منذ القدم، وأنها بدأت مع الإنسان الأول، وقد حاكى بها قصف الرعود، وخرير المياه، وحفيف الأشجار، وتغريد العصافير[1].

وذهب بعض الرواة إلى أنّ أوّل ما عرف عن الموسيقى عند العرب اتخاذ الرعاة نوعا من الصفير يجمع أغنامهم إذا تفرقت، ثم عرف الحُداء عند العرب قبل الغناء، وينسب لمضر بن نزار بن معد فضل السبق إليه، ذلك أنه سقط عن بعير في بعض أسفاره، فانكسرت يده، فجعل يقول: يا يداه، يا يداه! وكان من أحس الناس صوتا، فاستوسقت له الإبل، وطاب لها المسير، فاتخذته العرب بِرَجْزِ الشعر، وجعلوا كلامه أوّل الحداء، ومن قول الحادين:

يا هاديا يا هاديا ويا يداه يا يداه!

فكان الحداء أول السّماع والترجيع عند العرب، ثم اشتق الغناء من الحداء، ولم تكن أمة من الأمم – بعد فارس والروم– أولع بالملاهي والطرب من العرب. [2]

وإنك لتقرأ في كتب المتقدمين عبارات من قبيل "ففاضت عيناه" و"سقط صريعا" و"أغشي عليه" تأثر من السامع بغناء مغنٍ، أو إنشاد منشد، أو لإلقاء من عارف أصابت كلماته–وموسيقى ألحانه، وأداؤه المنغم– مُتلقيه في مقتل، وإنك لتجد في نفسك أسًا وشجًا عميقا، وأنت تردد قول أبي الفراس:

---

[1] فوزي (حسين) محيط الفنون، ج 2، الوسيقى، ص 49.

[2] ينظر: نفسه، ص 10.

أَقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَمامَةٌ أَيا جارَتا هَل تَشعُرينَ بِحالي

أَيا جارَتا ما أَنصَفَ الدَهرُ بَينَنا تَعالِي أُقاسِمكِ الهُمومَ تَعالِي

فتجد فيك تأسيا لحاله وما ذاك إلا للموسيقى الداخلية التي مُزجت بها كلماته. عاكسة كسر نفسه بين قضبان سميكة، في سجنٍ ناءٍ في بلاد الغربة.

2-5- التنغيم عند الفلاسفة:

يزخر تراثنا الفلسفي التليد بكتابات تدلل على الوعي العربي المبكر بأهمية التنغيم ودوره في تشكيل المعنى وصياغة الأسلوب، فها هو الفرابي في كتابه الموسوم **الموسيقى الكبير** يتحدث عن فن النظم النغمي، مبيّنا اشتماله على كل أنواع التآليف النغمية الصادرة عن الآلات، مرتبة في طبوع المقامات، وطرائق الإيقاع، منصهرة في الألحان الإنسانية، متجانسة مع النغم، ونظيره ما نلقيه في اللغة من نثر الأقاويل وسجعها، ونظم الشعر وتشطيره. [1]

ويرى الفرابي أن هذه الألحان الإنسانية لا تعدو أن تكون على ثلاثة أصناف، صنف يكتسب النفس لذة السماع، ويكسبها الراحة والهدوء.

وصف ثان يرسم التخيلات، ويوقّع في النفس التصورات التي تحاكي ما نسج من ألحان، وصنف ثالث يكون عن انفعالات محسوسة بالبصر، مجسمة منظورة. [2]

وذهب **إخوان الصفاء** أن الأنغام ذات بعد موسوعي، فهي تتمثل في صورةِ ابتهالاتٍ في الدعاء تماهيا في الخشوع لترقيق القلوب، ومنها ما يتخذ لنشر الحماسة وإذكاء العزيمة في المعارك، ومنها ما يتخذ دواء لمريض، وشفاء لما في الصدور، فقد كانوا

---

[1] ينظر: الفرابي (أبو نصر محمد بن محمد بن صرخان) كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط) ، ص 24.

[2] ينظر: سابق، ص 62-63.

يستعملون عند الدعاء والتسبيح ألحانا من الموسيقى تسمى "المحزن" وهي التي ترقق القلوب إذا سُمعت، وتبكي العيون، وتكسب النفوس الندامة على سالف الذنوب"[1].

كما أثر عن الصحابة والفاتحين تلاوة آيات من القرآن الكريم تلاوة عند النفير لترقيق القلوب، وتشويق النفوس إلى عالم الأرواح ونعيم الجنان.[2]من قبيل قوله تعالى ﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ ۚ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَٰلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾[3]

وقد زعم **أفلاطون** أن الموسيقى إلهية في تكوينها ونشأتها ومراميها، وخلص **داروين** أن عادة التصويت الموسيقي تمت عند الإنسان الأول كوسيلة للجاذبية، متصلة بأقوى المشاعر كالحب، والمنافسة، والانتصار.[4]

يرى الجاحظ أن الإنسان إذا ترك القول ماتت خواطره، وتبلدت نفسه، وفسد حسّه، وكانت العرب تروّي صيانها الأرجاز، وتعلمهم المناقلات، وتأمرهم برفع الصوت وتحقيق الإعراب، فشأن ذلكفتق لهاتهم، وشحذ ملكة والكلام فيه، فالإنسان إذا أكثر تقليب لسانه رق ولان، وإذا أقلّ المرء تقليبة أطال إسكاته حبس وغَلُظَ. [5]

وتنبغي الإشارة أنه يكمن في أعماق كل صوت جميل عنصر إنساني –كما يقول بعض الفلاسفة الغربيين– فالأصوات البحّاء تذكرنا بصوت الإنسان حال الغضب،

---

[1] ينظر: إخوان الصفا وخلان الوفا، بيروت، الدار الإسلامية، 1992، م 187/1.

[2] ينظر: نفسه، ص 188.

[3] [التوبة: 111].

[4] ينظر فوزي (حسين) محيط الفنون، ج 2، الموسيقى، ص 9.

[5] ينظر: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) البيان والتبيين، ج 1، ص 85.

والأصوات الرخيمة توقظ فينا معاني اللطف والحب والعطف[1]، والأصوات السخينة تبعث فينا كوامن الشجا، والأصوات الخشنة ممّا يُنفر منه، ويمج!

أورد صاحب محيط الفنون[2] أن عبد الله بن خرداذبة دخل على الخليفة –المعتمد– وكان حفيا بالطرب– فسأله الخليفة: أخبرني عن أول من اتخذ العود؟ قال ابن جرداذبة: الأقوال في ذلك كثيرة. قيل إنّ أول من اتخذ اللهو لَمُكُ بنُ مَتوشالِح بنُ مَحْويل بنُ عادٍ بنُ خَنوخ بنُ قاد بن آدم– عليه السلام– وذلك أنه كان له ابنٍيحبّه حبا شديدا فمات، فعلقه على شجرة، فتقطعت أوصاله حتى بقي منه فخذه والساق والقدم والأصابع.

فأخذ خشبا رقّقه وألصقه، وجعل صدر العود كالفخذ، وعنقه كالساق، ورأسه كالقدم، والملاوي كالأصابع، والأوتار كالعروق، ثم ضرب وناح عليه، فنطق العود.

واتخذ موسِكُ بن لُمَكَ الطبول والدفوف، وعملت ظلال بنت لُمَكٍ المعازف، ومنه كان بدء صناعة الموسيقى بالآلات ونحوها.

والأسطورة في جوهرها تسعى إلى تقديم تفسير ساذج لظواهر الكون المختلفة، وهنا يعزى لهذه الأسطورة تفسير ظهور المعارف والآلات الموسيقية في حياة الإنسان العربي القديم.

ثالثا: بين النغمة والتنغيم (Intonation/Tone).

أفضى تعدد المصطلح والتباين في استخدامه، إلى خلط واضح في مفاهيم كل من النغمة والتنغيم، واللحن والنغم، فتصدى للتفريق بينها ثلة من الدارسين ممن تنبهوا للخصائص التمييزية التي يتفرد بها كل مفهوم على حدة.

---

[1] ينظر: الجندي (علي) الشعراء وإنشاد الشعر، ص 54.

[2] ينظر: فوزي (حسين) محيط الفنون، (ج 2 الموسيقى) ، ص 10.

3-1التنغيم

يذهب حسام البهنساوي في تمييزه بين المفهومين بالنظر إلى أثر كل منها في اللغات الإنسانية؛ وبذلك فهو يقسم اللغات البشرية –باعتبار نغمها– إلى قسمين: لغات نغمية، tonelanguage، ولغات تنغيمية Intonation language فتكون اللغات نغمية "إذا كان لحن اللغة سمة في الكلام[1]"

ففي اللغات الأوروبية تعد النغمة مهمة لأصوات الجملة بشكل خاص، حيث يستطيع المتكلم التعبير عن حالاته النفسية كالرضا والغضب، والدهشة والخيبة والاحتقار والكراهية عن طريق النغمات.

وبعض اللغات في الشرق الأقصى وإفريقيا، تستخدم الاختلافات النغمية لتمييز كلمة عن أخرى، حيث تعد النغمة عاملا حاسما في تحديد المعنى. [2]

وهذه اللغات نادرة وغريبة، يذكر منها اللغة الصينية[3]، في لهجة بكين أربع نغمات يرمز لها بما يلي: 1) مستوية 2) صاعدة 3) مكسورة 4) هابطة.

حيث ترتبط دلالات الوحدات الصوتية فيها بتلكم النغمات: فكلمة شو chu يختلف معناها في حسب النغمة فهي تعني؛ خنزير – خيزران – سيد – يسكن أو يعيش. [4]

هذا التباين في معاني الوحدات الصوتية أفرز عوائق حقيقية في الاتصال اللغوي بين المتكلمين، حيث كشف المتخصصون في الصوتيات أن الوحدات الصوتية اللغات النغمية لا تتمتع بوضوح سمعي كبير بمعزل عن لحن الكلام.

ولذلك؛ فإن أصحاب هذه اللغات النغمية يستخدمون الطبول في إفريقيا حيث؛ تسمى عندهم: الطبول المتحدثة، ويلجأ آخرون –من المتحدثين بهذه اللغات– إلى وسيلة

---

[1] البهنساوي (حسام) الدراسات الصوتية عند العلماء العرب، والدرس الصوتي الحديث، ص 144.

[2] ينظر: نفسه، ص 143.

[3] ينظر: نفسه، ص 144.

[4] ينظر: نفسه، الصفحتان 143-144.

الصفير، كما يحدث في المكسيك في قوم يعرفون بـ: المزاتيكون (MAZATECO) وتتناقله الأجيال جيلا عن جيل، ومن خصائص الكلام الصفيري إمكانية التواصل فيه عبر مسافات طويلة. ومن هؤلاء الذين يستخدمون لغة الصفير قبائل الكوميرا (COMERA) في جزر الكناري. [1]

أما اللغات التنغيمية: فهي تلك التي يكون "لحن اللغة سمة في الجملة"[2] ذاتها فمعنى الكلمة لا تتغير بتغير اللحن: فمعنى شجرة مثلا يظل مدلوله ثابتا في اللغة العادية –دون المجاز– ولكنه قد يتحول إلى باب أو سماء أو هر مثلا إذا ما تلونت النغمة بتعبير مجازي.

ويضيف الأستاذ أحمد مختار عمر معتبرا درجة الصوت voice–pitch يمكن أن نميزها في المفهومين، فالنغمة أو التونة tone تقوم بدوره المميز على مستوى الكلمة، ولذلك؛ نجد ما يسمى بتونات الكلمة word tones.

أما التنغيم Intonation حيث تقوم درجات الصوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الجملة أو العبارة[3].

فتنقسم اللغات –تبعا لهذا– إلى نوعين؛ لغات نغمية تتطابق العلل والسواكن في الكلمات مع اختلاف جذري في الدلالات، الأمر الذي نلحظه في اللغة النرويجية والسويدية، وبعض اللغات الهندية الأمريكية، ومثال ذلك كلمة زوكو zuku في لهجة مكستيكو Mixteco التي تنطق بنغمتين مستويين متوسطتين، فتعني؛ جبل بنغمة منخفضة، وتؤدي معنى فرشاة بنغمة أعلى. [4]

---

[1] ينظر: البهنساوي (حسام) الدراسات الصوتية عند العلماء العرب، والدرس الصوتي الحديث،ص143–144.

[2] نفسه.

[3] ينظر: عمر (أحمد مختار) دراسة الصوت اللغوي، ص 225.

[4] ينظر: نفسه، ص 226.

ويشاركهما الأستاذ تمام حسان في هذا التوجه على اعتبار النغمة قرينة تعليق سياقية، وركز في كلامه على التنغيم –على نقيض صاحبيه– مبرزا دوره في الجملة حيث يقوم مقام الترقيم في الكتابة، بيد أن التنغيم واضح الدلالة، جلي الغرض، كثير الحضور في لغتنا المنطوقة إذا ما قيس بالترقيم، فعلامات الترقيم محدودة الأفق إذا ما قورنت بالعواطف والأحوال التي تطرأ على النفس البشرية، التي يترجم المبدع خلجاتها على صفحاته، وفي مدوناته.

وتتفوق الكتابة على النطق في ميزة الدوام، وإمكانية الاستحضار مرة أخرى، ومقاسمة التجربة، وتتخطى حدود الزمان والمكان. ومع اختراع أشرطة التسجيل، وانتشارا الإذاعة والتلفزيون، والتسجيلات المرئية، بات الاحتفاظ بتعبيرات الصوت، والملامح المرافقة له أمرا أعاد للصوت ألقه وتفرده وسبقه. [1]

ويقترح الأستاذ تعليم التنغيم للناشئة كما نعلمهم ترقيم الكتابة (على نحو ما تصنعه معاهد التمثيل والمسرح) حيث يقترح أن يظم المجمع اللغوي دراسات التنغيم لخلق مستوى صوابي محدد للقراءة، والإلقاء في البلاد العربية، حتى لا تخضع فصحانا للعادات النطقية العامية التي تميز كل إقليم، فلا يجد العربي غرابة في إلقاء التحية على أخيه، فيكون أقدر على فهمه. [2]

---

[1] ينظر: تمام (حسان) اللغة العربية معناها ومبناها، ص 226 و227.

[2] ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص 169 و170.

- آثرت إجمال رأي تمام حسان في تفريقة بين النغمة والتنغيم فيما حوته هذه الورقة بعد مطالعة رأيه مفصلا في كتابيه: اللغة العربية معناها ومبناها ومناهج البحث اللغوي، وقد أورد في كتابه الثاني نظرته إلى الفروق الكامنة بين النغمة واللحن حين يقول: "ويفرق هنا بين اصطلاحي اللنغمة واللحن، فإما النغمة فيقصد بها تنغيم المقطع الواحد، وتوصف هذه النغمة بأنها صاعدة أو هابطة أو ثابتة، ونقصد باللحن مجموع النغمات التي في المجموعة الكلامية أي الترتيب الأفقي للنغمات التي يشملها نوع خاص من أنواع الحدث اللغوي، مع نظرة خاصة إلى النغمة الأخيرة في هذا الترتيب.

وعلى نسقهما نسج محمود السعران رأيه حين حدّ التنغيم بكونه مصطلحا يعنى به وصف المتغيرات الطارئة على مستوى الصوت ارتفاعا وانخفاضا، ناتجًا عن (تزايد/تناقص) ذبذبة الوترين الصوتيين، واللّذان يعزى إليهما إحداث النغمة الموسيقية المميزة للكلام.

ولكل لغة عاداتها التنغيمية التي تختص بها عن غيرها من اللغات، حيث يجد المقبلون على تعلمها عنتا وصعوبة خاصة مع اللكنة (Accent) ويتعذر عليهم إتقان لحونها بسهولة كونها؛ لا تنال إلا بطول السماع والتجربة.

ففي الفرنسية مثلا يحوّل الجملة من الدلالة على التقرير إلى الاستفهام بتغيير النغمة، فجملة (Il vient) "هو آت" تؤول إلى الغرض الإخباري التقريري بالنغمة الهابطة، لينسخ المعنى إلى الاستفهام (il vient?) "هل سيأتي" بنطقنا بالنغمة الهابطة. [1]

أما النغمة فيوصف بها مقطع من المقاطع اللغوية إذ تقول عنه: هذا مقطع ينبغي لفظه بنغمة صاعدة، وذاك ينبغي الاتيان به بنغمة هابطة، وذاك بالنغمة المستوية. [2]

فيلاحظ في اللغة العربية أن الجمل الإنشائية كثيرا ما تغلب عليها النغمات الصاعدة في مثل أغراض الأمر، والنداء، والاستفهام، والنهي، والتعجب والدعاء والتمني ونحوه. في حين تميل الجمل الإخبارية التقريرية إلى نغمات مستوية أو هابطة.

والتركيز على جمال الأداء، وحسن إخراج الحروف من مخارجها التي هي أخلق بها، له دوره في ذلك. وما يقال على الأداء يقال على الصمت "فلطول الصمت أهمية خاصة في النطق باللغة نطقا صحيحا، فالإسراع في نطق الصوت أو الإبطاء به يترك في لهجة المتكلم أثرا أجنبيا عن اللغة ينفّر منه أبناؤها"[3] وانسجام الكلام في نغماته يتطلب طول بعض الأصوات وقصر بعضها الآخر.

---

[1] ينظر: العران (محمود) علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة، بيروت، (د ط) ، ص 192-193.

[2] ينظر: نفسه، ص 192.

[3] ينظر: سعيد (شهرزاد كامل) النغمة في اللغة العربية، ص 460.

فاللغة العربية مثلا تميل إلى المقاطع الساكنة المختومة بحرف ساكن، ويقل في العربية توالي المقاطع المتحركة خاصة حين تشتمل على أصوات لين قصيرة[1].

وقد لاحظ الدارسون أن الفرنسي حين نطقه للإنجليزية يضغط على المقاطع الأخيرة من الكلمات متأثرا بعاداته النطقية، فتنفر الأذن الإنجليزية من نطقه الذي تشوبه اللكنة الأجنبية، مما يؤدي إلى اضطراب في المعنى. [2]

وتغرف الأستاذة نادية النجار من ذات المعين حيث ترى في تفريقها بين المفهومين قائلة" الجدير بالذكر– أن التنغيم هو عبارة عن هياكل من الأنساق التنغيمية التي تتمايز بها الجمل إحداها عن الأخرى، فالنسق التنغيمي لجملة الإثبات يختلف عن ذلك نسمعه في جملة الاستفهام، فلكل منهما صبغة تنغيمية خاصة، تشاركها مجموعة من الأصوات التنغيمية الدالة على معنى معين. [3]

هذا التغيير في النغمات ما بين صعود وهبوط وثبات واستواء يعد ملمحا فطريا في كل اللغات، تفرضه ضرورات الاستعمال والأحوال التي تمر بها النفس البشرية في سعادتها وحزنها، وسرورها وانكسارها وانبهارها، ولكن؛ على مستعمل اللغة إتقانه حتى لا يتنافر مع طبيعة اللغة المتحدث بها، ولئلا يبدو كلامه مستهجنا من لدن أهليها، أو غير مفهوم الدلالة، يعوزه التناغم والانسجام بمعايير نغمات أهل اللغة. [4]

---

[1] ينظر: أنس (إبراهيم) الأصوات اللغوية، ص 91.

[2] ينظر: نفسه، ص 98–99.

[3] ينظر: النجار (نادية رمضان) القرائن الصوتية بين اللغويين والأصوليين، ص 71.

[4] ينظر: سعيد (شهرزاد كامل) النغمة في اللغة العربية، ص 463.

3-2 النغمة

أما النغمة tone فهي مرادفة للصوت، وتلاحظ عبر التغيير في درجات الصوت في الكلمة الواحدة[1]، وهي ذات طبيعة جمالية غير وظيفية، وبها تميز الأساليب النطقية للأفراد، فنحن نقول عن فلان: صوته أجش –ذلك أن نغماته الصادرة عنه تحمل هذه الصفة– ونقول عن آخر صوته يتقاطر عذوبة ولطفا.

وقد عرف ذلك عن شاعر النبيل حافظ إبراهيم، وقد كان أعظم شعراء المحافل في عصره: فكان يعتمد على موسيقى التعبير، ونغم الأداء، وخلابة الصوت، أكثر ما يعتمد على براعة الخيال، وبداعة التصوير، وعمق الفكرة، ودقة المعنى، والتأمل الفلسفي، فإذا سمعه الجمهور صفقت له أيادي القلوب، يلعب بعواطف السامعين كما يلعب بألفاظه ومعانيه، ولهذا عُد تقويمه بالنظر إلى ديوانه المكتوب وحده ظلما لفقدانه –أي الديوان– جزءا كبيرا من تأثيره السحري الذي عرفه عنه سامعوه. [2]

يقول إليا واصفا نغمات لغة والده –في خضم تأبينه له–

وَكُنتَ إِذا حَدَّثتَ حَدَّثَ شاعِرٌ لَبيبٌ دَقيقُ الفَهمِ وَالذَوقِ وَالفَنِّ.

فَما اِستَشعَرَ المُصغي إِلَيكَ مَلالَةً وَلا قُلتَ إِلّا قالَ مِن طرَبٍ زدني[3]

فأي لغة هذه! وأي فردة تسم منطق هذا الرجل!

وقد تصدى الأستاذ عبد الحميد زاهيد في كتابه علم الأصوات وعلم الموسيقى إلى الفروق بين تلكم المفاهيم بشيء من الاستفاضة والتفصيل، مميزا بين كل من النغمة والنغم، جاعلا النغم أصواتا متفاوتة في الحدة والنقل، والنغمة أصوات مجتمعة، فائتلاف مجموعة من النغمات يعطينا نغما.

---

[1] ينظر: النجار (نادية رمضان) القرائن الصوتية بين اللغويين والأصوليين، ص 71 و72.

[2] ينظر: الجندي (علي) الشعراء وإنشاد الشعر، ص 11 و12.

[3] أبو ماضي (إليا) الديوان، دار العلم للملايين.

وهو التمييز الذي نجده في علم الأصوات حاصلا بين النبر Accent والتنغيم Intonation، فالنبر يكون على مقطع مفرد، كما أن النغمة تكون صوتا مستقلا والتنغيم يكون حصيلة ائتلاف هذه المقاطع المنبورة وغير المنبورة، كما أن النغم حصيلة ائتلاف مجموعة من النغمات، ولا تكون كل المقاطع منبورة على وتيرة واحدة، كما لا تكون كل النغمات متساوية في الطول وكمية الصوت الذي شحنت به. [1]

هذا النغم في جرس الكلام بين خفض وارتفاع واستواء، ينبغي أن يتناغم والمعنى المراد بلوغه يرافقه الحركات والإيماءات التي تنقله من التجريد إلى ما يقارب الواقع المحسوس. [2]

وهو يميز بن النغمة والقرع والنغم قائلا: "النغمة صوت لابث زمانا، منفرد، والصوت يتقدم النغمة، وهو كالجنس لها، فلا تكون نعمة إلا بصوت، ولا صوت إلا بقرع، ولا أصوات مؤتلفة إلا بنغم"

وعلاقة النغمة بالصوت تشبه علاقة الحرف بالصوت، فالحرف تشكيل كتابي للصوت، والنغمة تشكيل موسيقي للصوت. [3]

وتأسيسا على ما سبق يمكننا القول أن الفروق المفاهيمية بين مصطلحات التنغيم والنغمة واللحن والنغم يمكن إجمالها فيما يلي:

- اللحن: طريقة فردانية في التلفظ القولي تجعله نديا، مريحا، يؤنس به.
- التنغيم: يقصد به لحن اللغة في الجملة حيث؛ لا تتغير معه معاني الكلمات، ولن تغيرت أغراضها، فالبحر يبقى بحرا، والشجرة شجرة، والطفل طفلا، ولكنه قد ينقل معنى الجملة من غرض بلاغي إلى آخر، كأن تقول لشخص مسلم بتلفظ

---

[1] ينظر: علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة) تقديم: مازن حسّون، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط) ، 2010، ص 30-31.

[2] ينظر: سعيد (شهرزاد كامل) النغمة في اللغة العربية، ص 464.

[3] ينظر: زاهيد (عبد الحميد) علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة) ، الصفحات 32-96.

بكلام سيء في شهر رمضان: أصائم أنت! وأنت بذلك لا تريد الاستفهام بقدر ما تبتغي بنغمتك تلك الإنكار عليه!

- أما النغمة: فهي سمة في النظام الصوتي لبعض اللغات، يحدد معها معنى الكلمة بالاعتماد على نوع النغمة المنطوق بها، ومستواها، حيث يتغير المعنى تبعا لتغير المستوى.
- هذا النمط من اللغات يجعل من الرغبة في تعلمها لغير الناطقين بها أمرا عويصا، بل قد ألمح المتخصصون إلى صعوبة إتقانها حتى عند بنيها، ولذلك لجأ هؤلاء إلى ابتكار أنماط تواصلية أخرى كالصفير والقرع على الطبول لخلق تواصل فيما بينهم.

رابعا: وظيفة التنغيم وأدواره في اللغة العربية:

ينهض التنغيم بأدوار لسانية لغوية، وجمالية فنية، بل وتمتد آثاره إلى محلات علم النفس، والموسيقى، والأنثروبولوجيا، والتجويد، والميطافيزيقيا والفلسفة والموروث الشعبي والثقافي الإنساني برمته.

فالتنغيم بهذا الوصف بات جامع نتلاقى فيه علوم كثيرة، يأخذ كل حقل معرفي منه بطرف، ولما كانت مهمة الفن آثاره في اللغة مناط اهتمامنا، ومبتغى دراستنا، آثرنا أن نستهل بيان وظائفه بها حيث تكون أدوار أجلى للناظرين وأقرب مأخذا للدارسين.

4-1 الوظائف اللغوية للتنغيم:

التنغيم في أصله صوت مطوق تتباين درجاته، وتتفاوت نبراته، والنغمة الموسيقية هي قرينة صوتية سياقية ترافق الكلمة، لتحدث في تغييرات تمس أغراضها، وتوسع مدلولاتها المعجمية. [1]

[1] ينظر: دجو (آسية) الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية "محمود درويش أنموذجا"، ص 94.

فالتنغيم يفسر المعنى النحوي، وهو المسؤول عن تحديد عناصر الجملة المكونة لها، ومن ذلك قولنا (أولئك الرجال مناضلون) فقد تكون عبارة (أولئك الرجال) مبتدأ و(المناضلون) خبره. فإذا وقفنا على (أولئك) وحدها، أعربناها مبتدأ، و(الرجال) خبرا، و(المناضلون) نعتا، وما أحدث هذا التغيير في إعراب مكونات الجملة إلا التنغيم. [1]

ويذهب إسحاق الموصلي إلى أبعد من ذلك حين يعتبر أن الحركات الإعرابية الثلاث الفتحة، والضمة، والكسرة ما هي إلا نغمة. وفي ذلك يقول: "إنها حركة الحرف المتحرك التي تسمى حركة الإعراب في العربية التي هي: الضمة والفتحة والكسرة".[2]

وقد روى العلماء أن اللحن في تنغيم الحركة الإعرابية كان أبرز عوامل وضع النحو العربي إذ؛ "طلب زياد بن أبيه من أبي الأسود الدؤلي أن يعمل على ضبط القرآن قائلا له: "اعمل شيئا تكون فيه إماما، تعرب به كتاب الله" فاعتذر أبو الأسود عن ذلك –لما بينه وبين زياد من جفاء– حتى سمع قارئا يقرأ ﴿أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولِهِ﴾ [3] بالكسر، فقال: ما ظننت أن أمر الناس آل إلى هذا.

فرجع إلى زياد فقال: "أنا أفعل ما أمر به الأمير" وطلب أن يؤتى إليه بكاتب لقِنٍ، يفعل ما يقول، فقال أبو الأسود للكاتب: إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة فوقه على أعلاه، وإن ضممت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف، وإن كسرت فاجعل النقطة نقطتين[4].(*)

---

[1] ينظر: النجار (نادية رمضان) القرائن الصوتية بين اللغويين والأصوليين، ص 74.

[2] ينظر: زاهيد (عبد الحميد) علم الأصوات وعلم الموسيقى –دراسة صوتية مقاربة– ص 31.

[3] [التوبة: 03].

[4] المعان (وضحة عبد الكريم جمعة) التأليف النحوي بين التعليم والتفسير، دار العروبة، الكويت، ط 1، 2007، وصبح الأعشى للقلقشندي، ج 3/ ص 156.

(*) لهذه القصة روايات أخرى، ينظر: الفهرست ابن النديم، ص 45.

فانظر بجسامة دوره، وعظيم أثره، ابتداء بكلام الله وليس إنهاء بأحاديثنا وحواراتنا العادية، ذلك أن اللغة المكتوبة لا تنقل كثيرا من مظاهر النطق، وخبايا البيان. [1]

كما أن التنغيم يعد أساسا مرجعيا في التفريق بين الجمل، وتصنيف أغراضها حال غياب الأدوات والحروف المخولة بذلك[2]، حيث تتنوع الأغراض تبعا لتنوع النغمات، ويتجلى هذا التنوع في الجمل الاستفهامية الخالية من أدوات الاستفهام مثلا، ومن ذلك قول صديق لصديقه: سنخرج الجمعة في نزهة. موافق. فكلمة "موافق" لا تحمل معنى الإثبات بقدر ما توحي بالاستفهام، وتقدير العبارة مرافق أنت؟" وهذا شيءواضح بتلوينه الموسيقي، تستطيع الأذن الموسيقية الخبيرة إدراكه وتذوقه بيسر وسهولة. [3]

وقد يخرج أسلوب الاستفهام المصدّر بالأداة أمن "عن دلالته الأصلية إلى أعراض أخرى كالتوبيخ[4]، والاستنكار، والسخط ممن جحدوا معجزات الله في كونه وفي أنفسهم، وأنكروا قدرته التي يشهدونها، فجاءت نغمه الأسلوب الاستفهامي في الآيات الكريمات بنبرتها الخاصة، ودرجاتها المتفاوتة ارتفاعا وانخفاضا لتقرع هؤلاء، وتدعوهم إلى التأمل والتدبر في كتاب الله المفتوح (الكون): قال تبارك وتعالى: ﴿نَحْنُ خَلَقْنَاكُمْ فَلَوْلَا تُصَدِّقُونَ(57)أَفَرَأَيْتُمْ مَاتُمْنُونَ(58)أَأَنْتُمْ تَخْلُقُونَهُ أَمْ نَحْنُ الْخَالِقُونَ(59) نَحْنُ قَدَّرْنَا بَيْنَكُمُ الْمَوْتَ وَمَا نَحْنُ بِمَسْبُوقِينَ(60)عَلَى أَنْ نُبَدِّلَ أَمْثَالَكُمْ وَنُنْشِئَكُمْ فِيمَا لَاتَعْلَمُونَ(61) وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ النَّشْأَةَ الْأُولَى فَلَوْلَا تَذَكَّرُونَ(62)أَفَرَأَيْتُمْ مَا تَحْرُثُونَ(63) أَأَنْتُمْ تَزْرَعُونَهُ أَمْ نَحْنُ الزَّارِعُونَ(64) لَوْ نَشَاءُ لَجَعَلْنَاهُ حُطَامًا فَظَلْتُمْ تَفَكَّهُونَ(65) إِنَّا لَمُغْرَمُونَ (66)بَلْ نَحْنُ مَحْرُومُونَ(67) أَفَرَأَيْتُمُ الْمَاءَ الَّذِي تَشْرَبُونَ(68)أَأَنْتُمْ أَنْزَلْتُمُوهُ مِنَ الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ

---

[1] ينظر: تمام (حسان) اللغة العربية معناها ومبناها، ص 226.

[2] مجلة أم القرى (التنغيم في إطار النظام النحوي) ، ص 300.

[3] ينظر: السابق.

[4] ينظر: البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم، ص 17.

الْمُنْزِلُونَ(69) لَوْنَشَاءُ جَعَلْنَاهُ أُجَاجًا فَلَوْلَا تَشْكُرُونَ(70) أَفَرَأَيْتُمُ النَّارَ الَّتِي تُورُونَ(71) أَأَنْتُمْ أَنْشَأْتُمْ شَجَرَتَهَا أَمْ نَحْنُ الْمُنْشِئُونَ(72) نَحْنُ جَعَلْنَاهَا تَذْكِرَةً وَمَتَاعًا لِلْمُقْوِينَ(73) فَسَبِّحْ بِاسْمِ رَبِّكَ الْعَظِيمِ﴾.[1]

إن تأمل هذه الآيات البينات، وتدبر استفهاماتها المتكررة بنغماتها التي تقع في الأذن موقعا مهيبا، فتوقظ النفس من غفلتها، وترصد لها الضمير لائما ومحاسبا، فالإنسان على نفسه بصيرة، ولو ألقى معاذيره، وهذا لعمري شكل من أشكال الإعجاز الموسيقي للقرآن الكريم، قال الرافعي "حسبك بهذا اعتبارا في إعجاز النظم الموسيقي في القرآن الكريم".[2]

وقد أشار –ابن جني– في سياق متصل إلى أن التنغيم قد ينقل الأسلوب من النقيض إلى النقيض، كأن يكون استفهاما، فيدخل عليه التعجب فيصيره إخبارا[3]، وفي ذلك يقول: "ومن ذلك لفظ الاستفهام إذا ضامه معنى العجب استحال خبرا، وذلك كقولك (مررت برجل أي رجل)، فأنت الآن مخبرٌ بتناهي الرجل في الفضل ولست مستفهم"[4].

ويستطرد قائلا في هذا السياق: ومن ذلك لفظ الواجب إذا لحقته همزة التقرير عاد نافيا، وإذا لحقه لفظ النفي عاد إيجابا. وذلك كقوله تعالى ﴿أَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ﴾ [5] أي؛ ماذا قلت لهم؟ وقوله تعالى: (ءَآللَّهُ أَذِنَلَكُم) [6] أي لم يأذن لكم. أما دخولها على النفي

---

[1] الواقعة:[57–74]

[2] الرافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مراجعة زياد حمدان، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، 2004، ص 172.

[3] ينظر: النجار (نادية رمضان) القرائن الصوتية بين اللغويين والأصوليين، ص 76.

[4] ينظر: النجار (نادية رمضان) القرائن الصوتية بين اللغويين والأصوليين، ص 76–77.

[5] [المائدة: 116]

[6] [يونس: 59]

فمنه قوله تعالى ﴿أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ﴾[1]أي؛ أنا كذلك. وإنما كان الإنكار؛ لأن منكر الشيء إنما غرضه أن يحيله إلى عكسه وضده، ولذلك استحال النفي إيجابا والإيجاب نفيا.[2]

وما يتحقق إدراك هذه المعاني للنفي والإثبات في جمل اللغة إلا بمؤازرة القرائن الصوتية التي تأخذ بيدك إلى الوقوف على حقيقة الكلام. كقول شيخ كبير كسير الفؤاد لولد عاق لا يزوره: ألست أباك؟ والواقع أن الوالد المسكين مدرك أن المخاطب إنما يكون فلذة كبده، ولكنه أخرج الجملة في قالب النفي لأن المراد هو الإثبات، مع غرض التفريع، والاستنكار، والتثريب.

وكثيرا ما توقف تحصيل المعاني، وإدراك جوهر المباني على التلوينات الصوتية والتوقيعات النغمية للكلام اعتمادا على نطق المتكلمين. والقائمين على بث الخطاب. ومن أمثلة ذلك قوله تعالى على لسان فرعون ﴿قَالَ فِرْعَوْنُ آمَنتُم بِهِ قَبْلَ أَنْآذَنَلَكُمْ ۖ إِنَّهُ ۥ ذَا لَمَكْرٌ مَّكَرْتُمُوهُ فِي الْمَدِينَةِ لِتُخْرِجُوا مِنْهَا أَهْلَهَا﴾ [3] فكانت القراءة المنغمة لهذه الآية المباركة على وجهين:

- وجه تقريري إخباري يستنكر فيه فرعون على سحرته إيمانهم بموسى وأخيه – عليهما السلام– ويعتبرهم شركاء معه في مؤامرة تستهدف جعل المصريين يرتدون عن دينهم. فالسياق إخبار وتقرير للوقائع، والغرض: اللوم والتثريب والاستنكار.
- أما الوجه الثاني لتلاوة الآية الكريمة: فيحتمل الاستفهام عند تنغيم موضع الاستفهام في الآية ﴿ آمَنتُم بِهِ قَبْلَ أَنْ آذَنَ لَكُمْ﴾على سبيل الاستنكار والتوبيخ.

---

[1] [الأعراف: 142]

[2] النجار (نادية رمضان) القرائن الصوتية بين اللغويين والأصوليين، ص 77.

[3] [الأعراف: 123]

ويستشف هذا من النغمة المنخفضة –سببيا– في بداية الآية، لترتفع في موضع الاستفهام وتنحدر بعدها إلى أقل انخفاض لها في نهايتها.[1]

كما تنبه اللغويون إلى أثر التنغيم في توجيه الدلالة الصرفية للكلمة وصياغة معناها ولذلك؛ أومأوا إلى وجود أثر معنوي يكتسبه اللفظ من القالب النطقي الذي جاء فيه. [2]

فالزيادة في اللفظ تقابلها زيادة في المعنى ومنه قولهم: "رجل جميل، ووضيء، فإذا أرادوا المبالغة في ذلك قالوا وضاء، وجُمال، فزادوا في في اللفظ (هذه الزيادة) لزيادة معناه قال أبو صدقة الدبيري.

المَرْءُ يَلْحَقُهُ بِفِتْيانِ النَدى خلْقَ الكَرِيمِ ولَيْسَ بِالوَضّاءِ."[3]

والألفاظ أدلة المعاني بها يعرف وجهها، وتدرك حقيقتها، ومتى زيد في اللفظ شيء استوجب ذلك زيادة في معناه[4] فكسر غير كسّر، قطع غير قطّع وغلق خلاف غلّق[5] فالتضعيف أكسب الأفعال زيادة معنوية تنبئ على المبالغة في التكسير والقطع والغلق. [6]

ولا ريب أن اقتدر أقوى في دلالتها من قدر ومنه قوله تعالى ﴿ أَخْذَ عَزِيزٍ مُّقْتَدِرٍ﴾[7]. فمقتدر أوفق من قادر، من حيث كان الموضع لتفخيم الأمر وشدة الأخذ[8] في عذاب أهل هذه القرى الظالمة.

---

[1] ينظر: بوداية (رشيدة) آكلي (محند أولحاج) أثر التنغيم في توجيه دلالات الجملة، ص 4.

[2] مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 15، العدد 27، جمادى الثانية، سنة 1424 هـ، ص 712.

[3] ابن جني (أبو الفتح عثمان) الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، (د ط) ، ج 3، ص 266.

[4] ينظر: نفسه، ص 268.

[5] ينظر: نفسه، ص 266.

[6] ينظر: مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها 712.

[7] [القمر: 42].

[8] ابن جني (أبو الفتح عثمان) الخصائص، ج 3، ص 266.

إن حاجة المتكلم إلى تقوية معناه هي التي تلجئه إلى اصطناع هذه الأوزان[1] المضعفة، أو المزيدة بأحرف، أو المنحوتة، فأشجع أكثر شجاعة من شجاعة ذلك أن الأشجع هو اسم من أسماء الأسد. [2] والرحيم أشد رحمة من رحمن، وأكرم –بوصفه اسم تفضيل– أشد كرما من كريم، وفي كل الخير.

يلوح لنا من كتاب الخصائص في باب قوّة اللفظ هذا الشاهد قال تبارك وتعالى: ﴿ تَكَادُ السَّمَاوَاتُ يَتَفَطَّرْنَ مِنْهُ وَتَنْشَقُّ الْأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدًّا﴾[3] وإذا كان فعل السيئة ذاهبا بصاحبه إلى هذه الغاية البعيدة المترامية، عظّم وزرها، وفخّم لفظ العبارة عنها، فقيل: ﴿لَهَا مَاكَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ﴾ فزيد في لفظ فعل السيئة، وانتقص من لفظ فعل الحسنة؛ لما ذكرنا".[4]

يتوقف ابن جني في هذا المثال أمام لفظين قرآنيين (كسب) و(اكتسب) ويربط بين مدلول كل منهما ﴿ لَهَا مَاكَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ﴾فجعل الاكتساب أشد وطئا من الكسب لشدة جرم الإشراك الذي قال عنه تعالى: إن السماوات تكاد تنفطرن منه، وتنشققن، وتسقط الجبال سقوطا سريعا، فجعل اكتساب هذا النوع من السيئات ممتد الأثر، واسع العقوبة في الدارين –عافانا الله–

كما جاءت لفظة متشاكسون في الآية الكريمة ﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلا رَجُلا فِيهِ شُرَكَاءُ مُتَشَاكِسُونَ﴾ [5] بهذا التركيب الصوتي البديع، لتدلل على منتهى الخصومة والعداء في الخلاف بين الشركاءحيث؛ بدأ صغيرا، ثم أخذ يتفاقم شيئا فشيئا حتى استحال خطيرا؛

---

[1] ينظر: أنيس (إبراهيم) دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط) ، 1976، ص 145.

[2] ينظر: نفسه، ص 165.

[3] مريم[: 90–91]

[4] ابن جني (أبو الفتح عثمان) الخصائص، ج 3، ص 265.

[5] [الزمر: 29].

فجاءت الميم يقترب مخرجها من الشفتين لتخبر عن بداية الخصام، ثم التاء وهي أدخل منها مخرجا، ثم السين بتفشيها واستطالتها لتعبر عن احتدام الخصومة وانتشارها أكثر فأكثر؛ الأمر الذي أكدته المدود في اللفظة الفتحة الطويلة والضمة الطويلة) والغنة في النون.

وقد أعطت هذه الأصوات مجتمعة نغما موسيقيا خاصا حمّلها أكثر من معنى الخصومة والجدل والنقاش، مما أكسبها أزيزا في الأذن ليبلغ السامع أن الخصام بلغ درجة بالغة من الشدة. [1]

ولعلك تأمل صيغة فعّال التي تواترت في بيت الخنساء الشهير هذا:

حَمّالُ أَلوِيَةٍ هَبّاطُ أَودِيَةٍ شَهّادُ أَندِيَةٍ لِلجَيش جَرّارُ. [2]

فأنت تستشعر مع سماعك له بأن صخرا هذا رجل دهره، وفارس فرسان عصره، وأن ما خلا من الرجال كلٌّ على مروءته. فهبّاط أوحت بلياقته، وسرعته وقوته حين يغشى الأودية سريعا، وهو في ذلك متفرد لا يقلد، وهو سي في قومه لا تفوته اجتماعاتهم ولا يغيب عن مشاوراتهم، بل لئن في البيت ما يوحي أنه صاحب رأي مسموع، وأمر غير ممنوع، وهو فارس الفرسان وذخيرة الزمان لقومه، ولا أدل على ذلك من اختصامه برفع البنود في كل كريهة ويوم مشهود، ويقود الكتائب، ويتصدر الجيوش.

---

[1] ينظر: ديدوح (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم مجلة اللغة العربية، العدد السادس والعشرون، السداسي الأول من العام 2011، ص 147-148.

[2] مهنا(عبده علي) معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، دار الكتب العلمية, 1995 بيروت لبنان ص 85

مثل هذا التوصيف البليغ من لدن الخنساء لأخيها لم يكن ليرتقي إلى مصاف التميز والفرادة لو أنها قالت (يهبط) (يشهد)، (يحمل) ولكنها أتقنت العزف على وتر اللغة حتى قال بشار عن عينها النافدة هذه: "هي امرأة فوق الرجال". [1]

وفي المقام ذاته يطالعنا قوله تعالى على لسان زكرياء ﴿وَإِنِّي خِفْت الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا.﴾ [2] قال الفيروز أبادي: "عاقر وعقير لا يولد له ولد، والعقر: العقم بالضم هُزمةٌ في الرحم، فلا تقبل الولد. ويقال: امرأة عقيم، ورجل عقيم لا يولد له ولد.

نخلص من هذا أن لكلا الكلمتين "عاقر وعقيم" المعنى ذاته، فلم اقتضت الحكمة الإلهية توظيف عاقر بدل عقيم؟ في العاقر حرف الراء وهو كما وصفه ابن جني "إذا وقفت عليه رأيت طرف لسانك يتعثر عافيه من تكرير"[3]ليدلل على قدم العقم وطول تعثّر الإنجاب.

ولكن الرحمة الربانية التي تغشى عباده المؤمنين رفعت ذلك البأس، واستبدت اليأس بالبشرى، قال تعالى ﴿يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَىٰ لَمْ نَجْعَل لَّهُ مِن قَبْلُ سَمِيًّا﴾[4]

فالتلوينات الموسيقية على اختلاف أنواعها تؤثر في الدلالة الصرفية للكلمة وتكسبها صفات الشمولية والشدة والتكرار والدوام، كل حسب طبيعته وموقعه. [5]

---

[1] السلمي (سليم بن ساعد) الصورة الفنية في شعر الخنساء. ط:1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2010، ص 253.

[2] [مريم: 05]

[3] ديدوح (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم، مجلة اللغة العربية، ص 144-147.

[4] [مريم: 15]

[5] ينظر: ديدوح (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم، ص 147.

4-2 الوظائف الجمالية الفنية للتنغيم

يرى الفلاسفة أن الحاسة السادسة التي يكتسبها الإنسان هي تذوق الجمال. [1]

ويعرفون الجمال بوصفه تناسبا وتناغما بين جزيئات الشيء مما يبعث في النفس راحة النظر، ولذة التذوق، ولما كانت اللغة العربية أول وسيلة يتجسس بها العرب الجمال[2]. تأملونه تفكيرا، ويترجمونه تعبيرا بلغة تفيض بلاغة وتقطر فصاحة بلسان عربي مبين، عنه يقول صاحب دلائل الإعجاز[3] "لسان يحوك الوشي، ويصوغ الحلي، ويلفظ الدر، وينفث السحر، ويقري الشهد، ويريك بدائع من الزهر، ويجنيك الحلو اليانع من الثمر، والذي لولا تحفيه بالعلوم، وعنايته بها، وتصويره إياها لبقيت كامنة مستورة، ولما استبنت لها يد الدهر صورة، ولاستمر السرار[4] بأهليتها، واستولى الخفاء على جملتها، إلى فوائد لا يدركها الإحصاء، ولا يحصرها الاستقصاء". فاللغة العربية لغة تتضح جمالا بتراثها التليد، وماضيها المجيد الذي قال عنه الشاعر الجزائري. [5]

أنا لا أفاخر باللغات وقدرها ووجوبها لمعلمي وبنيّتي
لكن، أقول ولست أخشى لائما لغتي هي الفضلى مناط كرامتي
أحببتها وأنا صغير في حشا أمي فصارت للمعارف قبلتي
والشعب في أرض الجزائر صارخ عربيتي، عربيتي، عربيتي

هذه اللغة الرشيقة الأنيقة التي اتخذها الإنسان العربي ترجمانا لأحاسيسه الداخلية فيها يصور دقيق مشاعر؛ ونبض خواطره، وما دامت اللغة عملا وجدانيا، فإنها محكومة

---

[1] ينظر: أنس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص

[2] ينظر: الطيب (عبد الله) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (د ط) ، ج 2، ص 47.

[3] الجرجاني (أبو بكر عبد الله عبد الرحمن) دلائل الإعجاز قرأه وعلق عليه محمود شاكر (د ط) ، ص 5 و6.

[*] (السّرار) بالكسر: اختفاء القمر في آخر ليلة من الشهر.

[5] تنسب الأبيات لشعراء جزائريين كثر.

في حركيتها وتشكلاتها بالبلاغة التي ترتكز على الاختيار بين البدائل، وتجعل جمالية النص الأدبي أولى اهتماماتها. [1]

ولما كان الأدب العربي أدب أذن لا أدب عين[2] فقد ارتبط مفهوم الجمال اللغوي عندنا شراء تراكيبنا العربية بالوقع الموسيقي[3] الذي كسى منطقها ووشى ألفاظها[4]

ولغتنا العربية –إلى ذلك– لغة رونق، وعذوبة، ومبالغة، وتفخيم، والنغم، والوزن والإيقاع والتطريز والموسيقى أركان قارّة فيها، وسمات أصيلة فيها[5]، وفيها من القوافي المركبة، والأقاويل المستعذبة[6] ما يتعذره وجوده في سائر اللغات.

إن هذه الجمالية الفنية التي ميزت موسيقا الشعر العربي معنى ومبنى جعلته أشبه بِوقْفٍ ثقافي خاصٍ بكلّ من تكلم بلغة الضاد. قال صاحب البيان والتبيين "وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يحوز عليه النقل. ومتى حُول تقطع نظمه، ويطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب" فيه[7].

فالترجمة مما لا يصح للشعر فهي تنسف جمال موسيقاه، وقوة ألفاظه، وبلاغة معانيه، وحسن وقعه في الأذن والنفس، ولذلك غدت الترجمة خيانة تفرغ النصوص من مكنونها الحقيقي، ممثلا فيما سبق، وإن نجحت في نقل بعض المعاني، فحتما فكثير من النظم البديع يضيع!

---

[1] مجيد (هارون) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري –تائية الشنفرى انموذجا– دار الحامد، الجزائر، ط، 201، ص 63.

[2] أنيس (إبراهيم) دلالة الألفاظ. ص 153

[3] ينظر: السامرائي (عامر رشيد) آراء في العربية، ص 37.

[4] ينظر: بشر (كمال) علم الأصوات، ص 22.

[5] ينظر: الجندي (علي) الشعراء وإنشاد الشعر، ص 21.

[6] ينظر: الطيب (عبد الله) المرشد إلى فهم أشعل العرب وصياغتها، ج، ص 220.

[7] الجاحظ (أبو الفتح عمرو بن بحر) الحيوان، ج 1، ص 74–75.

واللغة الشعرية العربية ذات شخصية متكاملة تؤثر وتتأثر، يلعب الصوت المنغم الجميل فيها دورا مهما من خلال ميزاته الثلاث: محتواه العقلي، وإيحائه الخيالي، وطابعه التصويتي، حيث ينقل تجربة الشاعر الحياتية للمتلقي[1]نحو قول امرئ القيس في معلقته: [2]

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِنعَلِ.

فالمتأمل لهذا البيت يلفيه خاليا من الصوائت، مثقلا بأربعة نعوت تحكي سرعة فرس امرئ القيس في كرها وفرها، وإقبالها وإدبارها التي تشاكل سرعة سقوط الصحرة الصماء التي يقذفها ماء السيل من أعلى الجبل. وبالبيت أربع راءات منونة تؤكد معنى عدم الثبات، والاضطراب، وتكرار هيئة الإقبال والإدبار. قال ابن جني "المكرر هو الراء، وذلك أنك إذا وقفت عليه رأيت طرف اللسان يتعثر عافيه من التكرير"[3]. ومن بدائع تأثير الجرس النغمي في صياغة المعنى وتوجيهه قول المتنبي:[4]

أَرَقٌّ عَلى أَرَقٍ وَمِثلِيَ يَأرَقُ وَجَوىً يَزيدُ وَعَبرَةٌ تَتَرَقرَقُ.

يشير معروف الرصافي إلى أنّه –وهو في ذلك السن العزيز– ظلّ يردد ذلك البيت، وهو لا يدري ما الجوى ولا الأرق، ولكنه أدرك أن من حاك هذا البيت شخص عظيم، لجرس كلماته التي حَسُنَ وقعها في نفسه.

فتجانس الكلمات وحسن إيقاعها جعلت من الرصافي يترنم بها، ويستعظم صاحبها الذي أكبر فيه جمال توقيع النغم، وصياغة الكلم. وفي البيت كما أورد الرصافي تناغم

---

[1] ينظر: إسماعيل (عز الدين) الأسس الجمالية في النقد العربي –عرض وتفسير ومقارنة– دار الفكر العربي، ط 3، سنة 1974، ص 369–370.

[2] امرؤ القيس (ابن حجر الكندي) الديوان. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط:1 دار المعارف 1984. ص19

[3] ابن جني (أبو الفتح عثمان بن يحي) سرّ صياغة الأعراب، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، 2000. ج/1 ص 77.

[4] المتنبي أبو الطيب، أحمد بن الحسين، الديوان.

عجيب بين الألفاظ والمعاني إذ يشد انتباهك تواتر حرف القاف (خمس قافات منونة كلها) توحي بالقلق، والاضطراب، وتعكر النفس.

فشاعرنا عاشق، ألهب صدر الهوى وأذهب عنه النوم واكتوى بنأي محبوبه فانهمرت عبراته مترقرقة من مقلتيه وذي حيلة من لا حيلة له، ودلنا على اشتداد جواه؛ اختياره لصوت القاف الذي قال عنه الخليل "إنه من أطلق الأصوات أضخمها جرسا"[1].

فحرف (القاف) من الحروف المُفخمة يتميّز بالقلقلة، فالتفخيم في هذاالحرف إنَّما يدل على ضخامة الأزمة النفسية التي يَمرُ بها الشاعر، فهو مسهّد، قلق حزين، أما القلقلة فهي تحيل تفاقم كبته، وصدى وجعه والأنين الذي يسود حياته ويقض عليه مضجعه، وذلك تجسيد وافر لاضطراب حالته (وهو العاشق المحزون) وهو ما عبّر عنه تكرار حرف القاف الذي عكس التجانس الصوتي والدلالي في هذا البيت.

وما يصدق قول شاعرنا المجيد الرصافي ما ذهب إيه إبراهيم أنيس في مصنفه حيث صرح بأن العربية تتيح لمن يسمعها من ذوي الآذان الموسيقية إدراك جمالها الإيقاعي (ممثلا من المقاطع) حتى لو لم يدركوا معاني الألفاظ. [2]

والتنغيم ظاهرة كونية قبل أن يكون سمة جمالية في النص الأدبي فحكاية الصوت (أي؛ تمثله وتقليده ونقله) لها معجم ترمي في لغتنا، من أمثلتها خرير الماء ومواء القط، وحشرجة النفس، وزمجرة الضبع، ودبيب النمل، حفيف الأوراق وقصف الرعود، وهزيم الرعد، وجعجعة الرحى، وغيرها من الأصوات.

ولما كان جرس الألفاظ، وحسن موسيقاها مدعاة للإقبال عليها، أمّه الأدباء والشعراء العرب –في عصورهم الأولى، وشحنوا ألفاظهم بأصوات سخينة تحملها لتكون؛ أرقى

---

[1] ينظر: ديدوح (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم، ص 142.

[2] ينظر: أنيس (إبراهيم) الأصوات اللغوية، ص 90.

نسجا، وأجمل وقعا، وأخلق صوتا، وأبلغ أثرا، وما شغف العرب بالغناء والإيقاع، والجناس[1] إلا برهان لا يأتيه النكران على ذلك.

ويعدّ صلاح الدين الصفدي من بين الدارسين الذين احتفوا بأثر الجرس اللفظي – ممثلا في الجناس– في مصف سماه "جنان الجناس" قال في مقدمته مشيدا بالجناس "خصوصا نوع التجنيس الذي هو ركن شريعته، وبيان شرعته، وديباجة ضائعة في صنعته، وآية سجدته، وغاية سجعته، وغياث نجدته، تشهد الخطباء له بتفضل جماعته وجمعته، وتعترف الشعراء وبرفع محله، ومحل رفعته، وتدخل به الألفاظ الفصيحة الأذن بغير إذنٍ لشفاعة حقه، وحق شفاعته، فله في كل خُلوة جلوة، وفي كل خُظوة حظوة، إن دخل في خطبة دبّحها، أو قصيدة دبّحها، أو شُبهة روجها، أو وُضع في الطروس نمّقها [...] هو في البديع خال خده، وطراز بُرده، وفصّ خاتمة، وجود حاتمه، وسجع حمامه، وسحّ غمامه، وقمر تمامه". [2]

ولعل هذا الافتتان بجرس اللفظ ولحنه، وجمال موقعه من النفس أصيل في البلاغات الفطرية، إذ يجري على الألسنة بلا تكلف ولا تعمُّلٍ ولا روية، وآية ذلك أننا نجد الدهاة، والنساء، والعامة، والصبيان يأتون به في أحاديثهم وأغانيهم وأمثالهم دون أن يتقطنوا لذلك، ومنه قولهم: "كان يا مكان في قديم الزمان" وقولهم "الله يسلمك" ردا على قولك: سلام"[3] وكذلك: "الصباح رباح" وغير ذلك مما لا يمكن حصره ولا قصره على مجتمع دون آخر.

إن هذا الميل من لدن العرب لنسج الجمال اللفظي وتذوقه –وكأنه قد رُكِّب فيهم تركيبا– وهي ملكة فطرية ربانية تجري على ألسنتهم، وتسري في ذوائقهم جري الماء الزلال في الجدول السيال. وعن ذلك يقول الجاحظ عن لسان العرب:"وكل شيء للعرب فإنما هو

---

[1] ينظر: الجندي (علي) فن الجناس، دار الفكر العربي، (د ط) ، ص 16.

[2] المرجع السابق، ص 19.

[3] ينظر: الجندي (علي) فن الجناس، ص 17.

بديهة وارتجال وكأنه إلهام، وليست هناك معناه ولا مكابدة، ولا إحالة فكر ولا استعانة، وإنها هو أن يصرف همه إلى الكلام، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا[1] وتنثال عليه الألفاظ انثيالا.

فقد كان العرب أميين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلفون وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر، وكل واحد في نفسه أطلق، ومكانه من البيان أرفع، وخطباؤهم للكلام أوجد، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسر، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، والتجم بصدورهم واتصل بعقولهم من غير تكلف ولا قصد.[2]

هذا الشغف باقتفاء لذيذ القول وجميله جدا بأحدهم إلى القول "إن العرب أعطوا الكلام ومنعوا الطعام"[3] وسوغ آخرون به آخرون رأيهم في الحضارة العرب قبل الإسلام حيث نفوا أن يكون للعرب من حضارة قبل الإسلام سوى حضارة القول.

فقد برع العرب في فن القول الجميل أيما براعة، ولذلك جاءت معجزة القرآن الكريم معجزة القرآن الكريم معجزة لغوية قبل كل شيء، تحدث فصحاء العرب وبلغاءها في الإتيان بنسج يحاكي نسجه ونظم يداني نظمه قرآنا مجتمعا كان أو سورة أو حتى آية من مثله.

إن هذا التناسق والتواؤم والتناغم القائم بين موسيقى النغمات الصادرة عن الكلمات ومعانيها يشكل نظاما فنيا جميلا[4]، يبث في النفس راحة، وفي الذوق لذة ومتعة فالوزن

---

[1] أرسالا: أفواجا.

[2] الجاحظ (أبو الفتح عمرو بن بحر) البيان والتبيين، ج 3، ص 28.

[3] التوحيدي (أبو حيّان) الإمتاع والمؤانسة، صحّحه وضبطه وشرح غريبه: عبد المنعم فريد. ط:1 دار الأرقم ص333

[4] ينظر: إسماعيل (عز الدين) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 80.

اللذيذ، واللفظ المتخير المتناغم مع موضوع القول أساس جمالي من أسس بناء القصيدة العربية، فقد كان الشعراء يتخيرون لأقوالهم أوزانا تنسجم جماليا ونبض عواطفهم[1].

وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس في موسيقى شعر "تستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر وزنا طويلا، كثير المقاطع يصب فيه أشجانه، وما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإن قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر الانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس، وازدياد النبضات القلبية، ومثل ذلك (الرثاء) الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر"[2].

فانظر كيف توافق الوزن وإيقاعه وموسيقاه مع كوامن النفس وفيض الشعور، وتأمل كيف جعل الوزن الطويل كالبحر الطويل والكامل والبسيط علامة على هدأة النفس، وطول التفكير والتأمل، وتدبر معي قصر التفاعيل وقلتها التي نلفيها عادة في الأبحر المشطورة والمجزوءة، والتي حملت اضطراب العاطفة وجياشها ساعة المصيبة، وحين اشتداد بالكرب.

إن لهذا التلوين الموسيقي في أوزان الشعر، وكوامن الشعور وطبيعة الموضوع ككل ويتماهى كلٌّ من الموضوع والوزن والجماليات المحيطة بهما، والآثار المترتبة عنهما، شكل فلكا ملتحم الأجزاء، منتظم التراكيب، لذيذ الوقع على أوتار النفس، وهو سر عظيم من أسرار جماليات اللغة، وعظم فنها.

---

[1] ينظر: أنيس (إبراهيم) الأصوات اللغوية، ص 88.

[2] أنيس (إبراهيم) ، موسيقى الشعر، ص 173-174.

وعيار ذلك الطبع واللسان "فما لم يتعثر الطبع بأسه وعنوده، ولم ينحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمر فيه، واستهلاه بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن تكون القصيدة فيه كالبيت، والبيت كالكلمة".[1]

هذا اللون الجميل من الالتحام حيث تتماهى فيه الكليات في الجزئيات، حتى تختزل أبيات القصيدة بتمام معناها في بيت واحد، والبيت الواحد في كلمة، ومن ذلك تسميه القدماء للقصائد بأسماء أبياتها الأشهر كقولنا: قصيدة المتنبي (الرأي) التي قال فيها:

الرَأيُ قَبلَ شَجاعَةِ الشُجعانِ هُوَ أَوَّلٌ وَهِيَ المَحَلُّ الثَّاني[2]

حيث اختزلت القصيدة بأبياتها في بيت، والبيت في كلمة وهي (الرأي) ذلك أن الشجاعة دون تفكير (الرأي) ضرب من ضروب التهور المهلك.

هذا التماهي اللذيذ بين أجزاء القصيدة بأصواتها ومعانيها وألفاظها وقوافيها جعله ابن طباطبا العلوي معيارا من معايير جودة القصيدة، وآية من آيات جمالها، وفي ولذلك ذهب إلى وجوب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة ألفاظ، ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا[3].

فالجمالية كل متكامل تتفاعل فيه الألفاظ الجزلة القوية، الحاوية للمعاني الدقيقة الشريفة، يؤيدها صواب التأليف وخلو لغة الشاعر من اللحن والتزييف، والمبدع الحاذق هو من يتقن التخلص بين الأغراض ويتنقل بينها برشاقة دون أن يشعر سامعه/أو قارئه بخلل الانتقال، وعوار الارتجال.

---

[1] إسماعيل (عز الدين) الأسس الجمالية في النقد العربي –عرض وتفسير ومقارنة– ص 376.

[2] المتنبي (أحمد بن الحسين) الديوان، ص

[3] ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد) عيار الشعر، تحقيق وتعليق: طه الجابري، محمد زعلول سلام شركة فن الطباعة، مصر، سنة 1956، ص 5 و6.

هذه شذرات يسيرة عرجنا فيها على الآثار الجمالية للتنغيم في مجالي: اللغة والأدب، ولئن كان حصرها ضربا من المحال، ومهمّة تكل دون تحصيلها الآمال.

4-3آثاره في علم النفس:

تتجاوز آثار التنغيم حدود أغوار اللغة العميقة، وتمتد إلى مجالات علم النفس الدقيقة، ولعل علاقة الصوت بالنفس البشرية تأثيرا وتأثرا[1] إحدى المسلمات التي لن تلقى لها مجادلا، وقد تواترت في ذلك الأقوال والأمثال، وصنفت المؤلفات، وعقدت المؤتمرات والملتقيات.

هذه العلاقة تليدة غير جديدة، قديمة قدم الإنسان، أصيلة أصالة الروح التي أودعها الله فيه، وجعلها متقلبة متذبذبة تلتذ بالصوت العذب -ولئن كان حظه قليلا من الأدب- وتنفر من نظيره الحاد ولئن عميقا وجادا- وفعل الصوت في النفس عجيب، وتصرفه في الوجود أعجب!.

فمن ذلك أن منه ما يقتل كالصاعقة، ومنه ما يثلج النفوس، حتى يفرط عليها السرور، فتقلق أو ترقص! وحتى ربما رمى الرجل نفسه من حالق!ونظيره فعل الأغاني المطربة، ومنه ما يكمد، حتى يتغير لون صاحبه، ويذهب صفاؤه، ومنه ما يورث الحزن الشديد، ويوهن القلب، ومنه ما يزيل العقل حتى يُغشى على صاحبه كنحو الأصوات الشجية، والقراءات الملحنة. [2]

والأصوات المنغمة الملحنة -كما ذكر الفرابي- تنقسم في تأثيرها في النفس إلى ثلاثة أصناف:

1- صنف يكسب النفس لذة السماع، وأنق الترديد، ويفيدها راحة وارتخاء.

2-وصنف يكسبها التخيل، ويثير فيها التصورات، ويبعث فيها التأملات.

---

[1] ينظر: إسماعيل (عز الدين) التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط: 4، ص 183

[2] ينظر: الجندي (علي) الشعراء وإنشاء الشعر، ص 89.

3- وصنف يثير فيها الانفعالات، ويحملها حملا على الخروج عن أطوارها المعتادة[1]. ومن شواهد تلك الأداءات المنغمة، والألحان المستملحة مما تبعث في النفس ميت الأصداء ويوقظ رواكد الهمم، فتنفخ فيها قوى وحسا، حتى لأنها تحمل السامع حملا إلى غاية الناظم ومبتغاه.

ومنه قول الحسن بن أحمد بن علي الكاتب "فإذا سمعت اللحن في معنى من المعاني؛ من ذكر شجاعة أو كرم أو غيره، قوّى تحيلك لذلك، ولمن قيل فيه، صرت كأنك هو بقوة التصوير له، فأثر حينئذ وفعل فعله"[2]

وهذا لعمري أثر بالغ، ومعنى جليل فأنت ترى الخطيب في المسجد يوم الجمعة ينتقي من الكلام أنصعه، ومن المعاني أرفعها ليحمل الناس على بذل الصدقة مستشهدا بآيات الكتاب الجليل، ويسوق من كلام المصطفى –صلى الله عليه وسلم– ما ليس بقليل، حتى إذا أتمّ الرجل خرج يلتمس محتاجا فيواسيه، أو فقيرا فيعطيه، وقس على ذلك باقي الموضوعات.

كما أشار الخليل بن أحمد إلى علاقة الأوزان الشعرية بالحالات النفسية، فالمحزونون من الشعراء إنما يعبرون عن أحزانهم بالأوزان الطويلة[3]، وينتقون ما قصر منها لتسجيل حالات السرور والغبطة، ومن أمثلة ذلك مرتبة ابن الرومي في بكاء ولده محمد التي قال فيها من الطويل: [4]

بكاؤُكما يشْفي وإن كان لا يُجْدي فجُودا فقد أَوْدَى نَظيركُما عندي
بُنَيَّ الذي أَهْدَتْهُ كَفَّايَ للثَّرَى فَيَا عِزَّةَ المُهْدَى ويا حَسْرة المُهدِي

---

[1] ينظر: زاهيد (عبد الحميد) علم الأصوات وعلم الموسيقى –دراسة صوتية مقارنة– ص 38.

[2] الكاتب (الحسين بن أحمد بن علي) كمال أدب الغناء، مراجعة: محمد أحمد الحفني، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة: الهيئة المصرية العامة، للكتاب (د ط) ، سنة 1975، ص 27.

[3] ينظر: إسماعيل (عز الدين) التفسير النفسي للأدب، ص 72.

[4] ابن رومي (علي ابن العباس بن جريج) الديوان، قدّم له وضبط حواشيه: عمر فاروق الطبّاع، ج/2 ص624

ألا قاتَل اللَّهُ المنايا ورَمْيَها من القَوْمِ حَبَّات القُلوب على عَمْدِ

والشاعر حين ينشد شعره ذلك إنما يستعيد تلكم الحالة النفسية التي مر بها ليقاسم متلقيه عواطفه وأحاسيسه[1] كاشفا له موضع ضُرّه وكسره، مستعرضا بلواه وشكواه من صنع الليالي به وبحاله قال الشاعر:

وَلا يُنبيكَ عَن خُلُقِ اللَيالي كَمَن فَقَدَ الأَحِبَّةَ وَالصَحابا

وليس فقد العزيز هو الداعي الوحيد لنظم قصائد الرثاء، فالفشل العاطفي، أو التعثر في تحصيل مطلب حيوي كالعمل، أو السفر، أو المرض أو الدراسة أو تحطم الآمال تعد بواعث سجية لبث الأسى في روح الشاعر الذي يختار لها وزنا طويلا لنظمها[2].

بيد أن للحزن نفسه أنماطا وهيئات، فمنه الهادئ، والمعتدل والهادر، وانظر على قول شاعرنا هذا (الذي يبدو مسلما في حزنه، هادئا فيه)

قَدْ كَانَ مَا خِفْتُ أَن يَكُونَا إِنَّا إِلَى اللَّهِ رَاجِعُونَا[3]

وقول أم مفجوعة بولدها الفقيد المقتول غيلة وظلما[4].

طافَ يَبغي نجوةً من هلاكٍ فَهَلَك
لَيت شِعري ضلّةً أيّ شيءٍ قَتَلك
أَمريض لم تُعَد أم عدوٌّ خَتَلَك
أَم تولّى بكَما غال في الدهرِ السُّلَك

---

[1] أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 144.

[2] ينظر: إسماعيل (عز الدين) التفسير النفسي للأدب

[3] في البيت اقتباس من سورة [البقرة: 156]

[4] يروي في مناسبة القصيدة أن سليك بن السلكة –وهو أحد الشاعر المتصعلك– كان قد خرج في غارة فمر بأرض بين ديار بني عقيل وسعد بن تميم، فلقي رجلا من قبيلة خثعم ومعه امرأة من بني خفاجة، فقال له الخثعمي، أنا أفدي نفسي منك، فقال له السليك، ذلك على ألا تطلع أحدا من خثعم فأعطاه عهدا على ذلك، وخرج إلى قومه وترك عنده امرأته رهينة، وبلغ الخبر بني خثعم فخرج منهم من قتله، فرثته أمه بتلكم القصيدة التي تتماهى نغمتها حزنا وأسى.
للاستزادة ينظر :مؤنسي (حبيب) تواترت الإبداع الشعري، دارالغرب للنشر والتوزيع، سنة 2002، ص 125

وَالمَنايا رصدٌ لِلفَتى حَيثُ سَلَك
أيّ شيءٍ حسن لِلفَتى لَم يكُ لَك؟
كلّ شيءٍ قاتلٌ حينَ تلقى أَجَلَك
طالَما قَد نلت في غيرِ كدٍّ أَمَلك
إنّ أَمراً فادحاً عَن جَوابي شَغَلك
سَأُعزّي النفسَ إذ لَم تُجِب مَن سَأَلَك
لَيتَ قَلبي ساعةً صبرهُ عَن كَلَك
لَيتَ نَفسي قُدّمَت لِلمَنايا بَدَلَك!

وهي إلى ذلك قصيدة ذات إيقاع قوي سخين، أبدعت صاحبتها فيوصل روي الكاف باللام ولماكانت أبيات المقطوعة مشطورة جاءت توأمة هذين الصوتين "لك" بهيّة الوقع، ضف إلى ذلك سمت الأسى الطاغي على روح القصيدة، فجعلت من توزيع نغماتها يتأرجع من المعاني الآسرة حسرة وألما، واختناق العبرات بين فواصل الكلمات التي تترجم فؤاد أمّ مكلوم فقدت ابنها الذي راح ضحية وفائه، وغدرة خلطائه.

فالشعراء القدامى كانوا يتخيرون لموضوعاتهم ألفاظا توائمها "فألفاظ الغزل جرسها رقيق، وفي الحرب قوة فارغة، وحروف الرثاء ترن بحزن عميق"[2]، ومن المرثيات من هو حاد اللفظ، متخم بالندبة والحسرة والأسى، نغمة كسر جارح كقول البارودي في رثاء زوجه. [3]

أيدَ المنُونِ قدَحتِ أيّ زِناد ؟ وأطرتِ أيَّ شعلةٍ بفؤادي؟
أوهَنتِ عزمي وهو حَملةُ فيلقٍ وحَطَمتِ عودي وهو رُمحُ طِرادِ

---

[1] ينظر: إسماعيل (عز الدين) التفسير النفسي للأدب، ص 73.

[2] البارودي محمود (سامي) الديوان.

[3] الجاحظ (أبو الفتح عمرو بن بحر) البيان والتبيين، ج 1، ص 63.

لم أدرِ هَلْ خَطبٌ ألمَّ بِساحتي فَأَنَاخَ، أَمْ سَهْمٌ أَصابَ سَوَادِي؟
أَقْذَى الْعُيُونَ فَأَسْبَلَتْ بِمَدَامِعٍ تجري على الخدَّينِ كالفِرصادِ
ماكُنْتُ أَحْسَبُنِي أُراعُ لِحَادِثٍ حتَّى مُنيتُ بهِ فأَوهَنَ آدى
أَبلتني الحسراتُ حتَّى لم يكد جِسْمِي يَلُوحُ لأَعْيُنِ الْعُوَّادِ
أَسْتَنْجِدُ الزَّفَراتِ وَهْيَ لَوَاخِفٌ وَأُسَفِّهُ الْعَبَرَاتِ وَهْيَ بَوَادِي
لا لوعتي تدعُ الفؤادَ، ولايدي تقوَى على ردّ الحبيبِ الغادي

فالنغمة هاهنا صارخة الحزن، يستشعر معها القارئ مقدار الانكسار الذي بلغه البارودي بفقد زوجه، فجاءت كلماته المثقلة بأوصاف حاله لتكون خير شاهد على حجم خسارته.

ولا غرابة أن تحمل نغمات الألفاظ كل هذا، فالكلام البشري وِحدة متكاملة، والصوت أدق معالمها، فقد وصفه الجاحظ بكونه آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يحسن التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا، ولا منثورا إلا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف الذي يجعله جليا بيّنا، فصيحا ومؤثرا.[1]

فطبيعي أن يطفو حزن الوجدان على تآليف الكلام، فيحس متلقيه بحجم التعب النفسي الذي يرزح –تحت أثقاله– ناظمة، ولهذا دعا أفلاطون الحزاني إلى إطفاء لهيب حزنهم بالتماس الأنغام الحسنة ذات التواقيع الموسيقية المطربة، وفي ذلك يقول "من حزن فليسمع الأصوات الحسنة؛ فإن النفس إذا حزنت خمدت نارها، فإذا سمعت ما يطربها ويُسرها اشتعل منها ما خمد".[2]

---

[1] القلقشندي (محمد بن علي) صبح الأعشى في صناعة الإنشاء بتحقيق يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، سنة 1987، ج 2، ص 224–225.

[2] فوزي (حسين) محيط الفنون، ج 2، الموسيقى، ص 9.

ولعلنا تخيرنا غرض الرثاء –تخصيصا– في تبيان ما للتنغيم من أثر في التعبير عن الحالات النفسية طورا، وتوجيهها أطوارا أخرى، لما فيه من صدق تعبيري تطفح فيه العاطفة الإنسانية المكلومة بالاشتياق والانكسار والوجد والصدمة والحنين، وما يقال عن الرثاء يقال عن باقي الأغراض والموضوعات الوجدانية الأخرى.

ولهذا قال كومباريو "الموسيقى نفثة صدر سرعان ما تمضي، أو ذبذبة في الهواء ولكن في هذه وتلك تتحدث روح بتهوفن بما هو أفصح من الكلام، إنها القادرة على استحضار صورة من الحياة الاجتماعية، بل وبعض قوانين الطبيعة مع شيء أرقى وأسمى".[1]

وصفوة القول: إن النغم ينبئ عما يجيش في نفس صاحبه من فرح، أو حزن أو هم أو خوف، أو قلق، أو أسى يُظهر هذا في نغمات بيانه، وانتقاءاته للأصوات، والكلمات فيختار مثلا (ذوى) بدل (ذبل) و(انهد) بدل (سقط) و(اغترف) بدل (شرب) لما لكل مفردة من هذه المفردات من قيم بلاغية وأبعاد نفسية محددة.

4-4الوظائف الموسيقية للتنغيم:

كتب المبدع فوزي كريم كلام رائعا عن علاقة الموسيقى بالشعر حيث أنّه ظل يُنضج معرفته بهمامنذ أكثر من ثلث قرن بوصفه شاعرًا وموسيقيا، يصغي للموسيقى ويقرأ عنها، حتى لتبدو كتب الأدب والفن والفكر فروعا وأعصانا وأوراقا من شجرتها، فكان الشعرهو صنوها التوأم، ولذا عدّ شغفه بالموسيقى وإحاطته بها ثمرة طبيعية لهويتيه كشاعر، فما من شاعر حقيقي بقادر أن يرجيء وجدانه الموسيقى إلى حين أن يهجر المنشد المغني فيه، ويقبل على اللغة والورق لأن؛ كل نسيجه لن يكون إلا محض "صنعة" أدب من لغةٍ، وورق لا غير.[2]

---

[1] فوزي (كريم) الموسيقى والشعر، دار نون، الأردن، ط 1، 2015، ص 5.

[2] ينظر: فوزي (كريم) الموسيقى والشعر، ص 5.

فالموسيقى والشعر –كما ذكر شاعرنا– صنوان يرجعان إلى جنس واحد وهو: التأليف والوزن والمناسبة بين ما يعتمر الوجدان وما ينطق به اللسان (في حالة الشّعر) والآلة (في حالة الموسيقى) وكلٌّ من الموسيقى والشعر من الأجناس الموزونة، والفرق بينهما واضح؛ فالشعر يختص بترتيب الكلام في معانيه على نظم موزون. أما الموسيقى فغايتها تحويل الكلام الموزون وإرساله أصواتا على نسب مؤتلفة الكمية والكيفية في طرائق محددة تتحكم في أسلوبها بالتلحين [1]

ولكي تنجح الموسيقى في تبليغ رسالتها ينبغي توافر عناصر أربعة تشكل هويتها وهي ما اصطلح عليه باللغة الموسيقية. هذه العناصر هي: الإيقاع، اللحن، التوافق الصوتي، الصورة أو القالب الموسيقي.[2]

ولما كان إدراكنا لجمال الجرس الموسيقى يسبق إدراكنا لجمال الأخيلة والصور، فالطفل يميل إلى جمال النغمة قبل معرفته لمعنى الكلمة، وقد عزا علماء النفس للموسيقي مثل هذه الظاهرة إلى أن الطفل جزء من نظام الكون الذي تبدو كل مظاهره الطبيعية منتظمة منسجمة، فلا غرابة أن يميل الطفل إلى ما انسجم من الألحان، ويعزوها آخرون إلى تكرار مقاطع معينة في مواضع معينة تجعلها محببة وممتعة. [3]

وقس على الطفل الكبار، فقد أودع الله فينا حب الجميل من الأشياء، والشعر أعظم فنون العرب وأشدها جلالا وجمالا لديهم، ولذلك فقدت اختصت موسيقاه بعناية بالغة من لدن النقاء والدارسين، وقد ذكر ابن رشيق القيرواني في عمدته أنّ "مقود الشعر الغناء به"[4] ولولاه لاستوى المنظوم والمنثور من الكلام، ولفقد الشعر حُضْوتَهُ.

---

[1] ينظر: مجذوب (عبد العالي) فصول في موسيقى الشعر، دار مجد، فاس المغرب، ط: 1، سنة 2015، ص 12.

[2] ينظر: زكريا (فؤاد) التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، (د ط) ، ص 21.

[3] ينظر: أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 8.

[4] ينظر: مجذوب (عبد العالي) فصول في موسيقى الشعر، ص 14.

وقد دعا سيدنا حسان بن ثابت إلى التغني بالشعر لما لذلك من أثر موسيقي بديع إذ يكسبه القلوب، ويهبه الأسماع، ويمنحه اللذة والخلود. قال حسان بن ثابت –رضي الله عنه–

تَغَنَّ في كُلِّ شِعرٍ أَنتَ قائِلُهُ إِنَّ الغِناءَ لِهَذا الشِعرَ مِضمارُ[1]

والشعر العربي يمتاز بانقياده السلس إلى الموسيقى، بفعل غنى الإيقاع الموسيقي وتنوعه، وجاهزيته، وانسجام مقاطعه، وتواؤم مبانيه، وتناغم معانيه مع إيقاعات الموسيقى وألحانها. [2]

فالأصل في الشعر أن يلقي إلقاء، أو ينشد إنشادا منغما، لأنه غناء، وهو سبب من الغناء وقد عاب أحد كبار الصالحين (سعيد بن المسيب) على قوم تنسكوا تسفيههم التغني بالشعر وإنشاده. فقال: "لقد نسكوا نسكا أعجميا"[3]، ذلك أن إنشاد الشعر والتغني به مما لم تنكره شريعتنا الغراء، ولا أوردت نهيا عنه، وكيف تنتهى ورسولنا الكريم –صلى الله عليه وسلم– كان يعجبه شعر الخنساء فيستنشدها، ويقول: "هيه يا خناس، ويومئ بيده[4].

ولم يكن أثر الأداء الموسيقي المنغم محصورا على نفر محدود من الصحابة، فقد عرف عن سيدنا عمر بن الخطاب إعجابه الشديد بشعر النابغة الذبياني، فكان يستقبل الوفود من ذبيان، ويسأل عن وفد غطفان، ويستنشدهم شعره، ويقول:" ذلك أشعر شعرا لكم".

---

[1] ابن ثابت (حسان) الديوان، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، سنة 2006، ج 1، ص 420.

[2] ينظر: فوزي (كريم) الموسيقى والشعر، ص 19.

[3] ينظر: الجندي (علي) الشعراء وإنشاد الشعر، ص 6.

[4] ينظر: نفسه.

بل إن الشغف بموسيقية الشعر امتد إلى حبر وبحر الأمة عبد الله بن عباس – رضي الله عنه– فقد أورد صاحب الأغاني أن "ابن عباس كان في المسجد الحرام، وعنه نافع بن الأزرق، وناس من الخوارج يسألونه، إذ أقبل عمر بن أبي ربيعة في ثوبين مصبوغين موردين حتى دخل وجلس، فأقبل عليه ابن عباس فقال: أنشدنا، فأنشده:

أَمِن آلِ نُعمٍ أَنتَ غادٍ فَمُبكِرُ غَداةَ غَدٍ أَم رائِحٌ فَمُهَجِّرُ؟

حتى أتى على آخرها، فأقبل عليه نافع فقال: الله يا ابن عباس! إنا نضرب عليك أكباد الإبل من أقاصي البلاد، نسألك الحلال والحرام، فتتثاقل علينا، ويأتيك غلام مترف من مترفي قريش فتستنشده:

رأت رجلا! إما إذا الشمس عارضت فينحزي، وأما في العشي فيخسر

فقال: ليس هكذا. قال: فكيف قال؟ فقال، قال:

رأت رجلاً أَمّا إِذا الشمس عارضت فـيَـضْـحَـى وأَمـــا بالعَشِيِّ فيَخْصَرُ

ما أراك إلا وقد حفظت البيت! قال: أجل! وإن شئت أن أنشدك القصيدة أنشدتك إياها.

وكان ابن عباس يتصيد أخبار شعره دائما، ويقول: هل أحدث هذا المغيري بعدنا شيئا؟"[1]. فانظر مقدار غاية عبد الله بن عباس بشعر عمر وتتبعه لأخباره، وانصرافه إليه والوفود تضرب أكباد الإبل لسماع المسائل الحلال والحرام!.

ولعله وجد في جمال نغمه، وتناغم كلمِه والشعور الإنساني الذي حمّله ألفاظه[2]

[1] كريم (فوزي) الموسيقى والشعر، ص 20–21.

[2] جودي (ليلى) قراءة في جماليات القول الأدبي –عيار الشعر لابن طباطبا نموذجا– ص 76.

شيئا كثيرا، وما الجمال في النهاية إلا لفظ لائق، يؤدي إلى معنى رائق[1].

فللشعر المتغنى به نواحي جمال عديدة: أسرعها إلى نفوسنا: ما فيه من جرس ألفاظ، وانسجام في توالي مقاطعه، وخفته على الذاكرة السمعية التي تستيسر إعادته وترديده، لموسيقا التي يختزنها من وزن وقافية وتفعيلات متوائمة ومتناغمة. [2]

وأساس التوافق الصوتي بين الموسيقى والشعر هو الانسجام بين بنية الكلمة لفظا ومعنى، وبين ما تبعثه الألحان في النفس من أحاسيس بالاكتفاء والراحة والاستمتاع. [3]

هذا الأثر الذي تركه الموسيقى الشعرية بأدائها المنغم الفريد حدا بعطاء بن أبي رباح –وكان فقيها عالما– إلى الكف عن نهيه لابن سريج عن الغناء بشعره، ومن ذلك ما رواه الأصفهاني في موسوعته "كان عطاء بن أبي رباح إذا التقاه –أي ابن شريج– في موضع عند مكة، وعليه ثبات مصبغة، وفي يده جرادة مشدودة الرِّجْلِ بخيط يُطيرها، ويجذبها به كلّما تخلفت، فقال له عطاء: يا فتان، ألا تكف عما أنت عليه! فقال ابن شريج: وما على الناس مِن تلويني ثيابي ولعبي بجرادتي؟ فقال: تفتنهم أغانيك الخبيثة. فقال له ابن سريج: سألتك بحق من تبعته من أصحاب رسول الله (صلى الله عليه وسلم)وبحق رسول الله –صلى الله عليه وسلم– عليك، إلا ما سمعت مني بيتا من الشعر، وأنا أقسم الله لئن أمرتني بعد استماعك مني بالإمساك عمّا أنا عليه لأفعلن ذلك، وقال: قل، فاندفع يغني بشعر جرير:

إِنَّ الَّذينَ غَدَوا بِلُبِّكَ غادَروا وَشَلاً بِعَينِكَ مايَزالُ مَعينا

---

[1] ينظر: السعودي (أحمد عطية) ظاهر الترخيم في الدرس اللغوي –دراسة نحوية تطبيقية– دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط 2، سنة 2005، ص 29.

[2] ينظر: أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 8 و9.

[3] ينظر: زكريا (فؤاد) التعبير الموسيقي، ص 24.

غَيَّضنَ مِن عَبَراتِهِنَّ وَقُلنَ لي ماذا لَقيتَ مِنَ الهَوى وَلَقينا؟

فلما سمعه عطاء اضطراب اضطرابا شديدا ودخلته أريحية. فحلف ألا يكلم أحدا بقيّة يومه إلا بهذا الشعر، وصار مكانه من المسجد الحرام، فكان كل من يأتيه سائلا عن حلال أو حرام أو خبر من الأخبار، لا يجيبه إلا بأن يضرب إحدى يديه على الأخرى وينشد هذا الشعر حتى صلى المغرب، ولم يعاوِد ابن سريجٍ هذا ولا تعرض له".[1]

إن هذه الميزة الموسيقية في فن الشعر جعلته مقدما على النثر، بل إن من علماء العربية من لا يرى في فضل الشعر من شيء سوى اشتماله على الأوزان والقوافي.

وكان قبلهم أرسطو –في كتاب شعره– يرى أن الدافع في قرض الشعر امتلاكه غريزة التقليد والمحاكاة واحتوائه على الموسيقى أو الإحساس بالنغم، ولذلك عُدّ الشعر كلامًا موسيقيًّا خالدًا لطريقته الخاصة في استعمال اللغة استعمالا فريدا، فيه مزج لصور الحياة، ومكنونات العاطفة، والواقع الموسيقي الفريد الذي تمثله. [2]

وقد ذكر الدارسون تأثير الموسيقى في الإنسان يأخذ وجهين اثنين: أحدهما نوع خالص أو مجرد لا يثير في الأذهان صورا أو أخيلة، وإنما هو نماذج وقطع صوتية ينبغي سماعها لذاتها ومن أمثلتها: موسيقى بتهوفن المسماة الرّباعيات وكذا سمفونيته التاسعة ذات الموسيقى المجردة.

أما النوع الثاني فهي الموسيقى التصويرية التي تعنى بتصوير موضوع ما عبر حاسة السمع[3].هذا حديثًا، أما قديما فقد جرت كلمات من قبيل: الترجيح، والدندنة

---

[1] كريم (فوزي) الموسيقى والشعر، ص 26.

[2] ينظر: أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 13–14.

[3] ينظر: زكريا (فؤاد) التعبير الموسيقي، ص 33–34.

والتغني، والصنج، والترتيل[1] على ألسنة العامة والخاصة للإشارة إلى الظاهرة الموسيقية التي لفت المنطوق من كلامهم وطرزته، وجعلت كلامهم مُطربا مستعذبا.

وعرف عن العرب ولهها بالصوت العذب، والمنطق الحسن، بما جبلوا عليه من سلامة الذوق، وبما تبثه الموسيقى في أنفسهم من طرب، يستثيره جرس الألفاظ، ودفء العاطفة، والنغم المرافق للحن، وكانوا يستمتعون بذلك أيما استمتاع، وقد عرف عنهم ذلك في نواديهم الأدبية، وأسواقهم الموسمية كعكاظ، ذي المجنة، الكرخ وغيرها.

وقد سمت العرب أعشى قيس[2] بصناجة العرب للذيذ نغمه، ورخامة صوته، وقبول شعره للتغني به[3]. وقال السيوطي في مزهره "كان يقال الأعشى صناجة العرب لكثرة ما تغنت بشعره"[4] ولذلك أمر عبد الملك بن مروان مؤدب أولاده بتعليمه إياهم قائلا: "أدبهم برواية شعر الأعشى فإن لكلامه عذوبة".وروي قوله بهذه العبارة: "أديهم برواية شعر الأعشى فإنه –قاتله الله– ما كان أعذب بحره، وأصلب صخره"[5] في إشارة إلى جمال قوافيه، وقوة معانيه.

وقد ذهب بعض الدارسين إلى القول بأن أصل كلمة شعرٍ هي "شير" السامية والتي تعني الغناء، مما يشير إلى أن أصل الشعر العربي غناء، وأن التغني بالقرآن الكريم، أو

---

[1] ينظر: مجذوب (عبد العالي) فصول في موسيقى الشعر، ص 20.

[2] أعشى قيس (ميمون بن جندل الأسدي) ويكنى أبا بصير، كان يتخذ من صنج آلة مصنوعة من النحاس) يضرب بعضها ببعض فتصدر ألحانا يرافقها تغنيه بشعره، وكان ذا صوت جميل، توفى سنة 8 هـ الموافق لـ: 629 م.

[3] ينظر: السعودي (أحمد عطية) ظاهرة الترخيم في الدرس اللغوي –(دراسة نحوية تطبيقية) ، ص 19.

[4] السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) المزهر، ضبطه وصححه ووضع حواشيه فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ج 2، ص 268.

[5] البستاني (بطرس) أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 202.

الترنم به، أو ترجيعه، ربما كان من الأسباب التي جعلت الجاهلين يخلطون بينه وبين الشعر. [1]

وبعد، فالشواهد –سالفة الذكر– تؤكد الأثر الكبير الذي لعبه التنغيم في فن الموسيقي نشأة، وتطورا، ومنهجا، وحياة. وبلغ من أثره أن لامس بتفاعيله مادتها وموضوعها ولولاه لما وصلت الموسيقى إلى المصاف العليا الذي ترتقيه اليوم.

4-5آثار التنغيم ووظائفه في علم التجويد والقراءات القرآنية:

لا ريب أن إدراك معاني النصوص لا يتم إلا بتظافر عوامل عد، ة لعل سياق الحدث الكلامي يعد أبرزها؛ ما لهذه القرينة المعنوية من أثر بالغ يسهم في تقريب المعنى التصويري، ويذلِّلُهُ للسامع[2]. ولما كان القرآن الكريم مركز اهتمام الدراسات اللغوية العربية التراثية ومنطلقها بغية فهم معانيه، وإدراك مناحي الإعجاز فيه، الأمر الذي يستدعي تلاوته بتدبر وتفكر، والبحث عن أوجه التناسق في النظم القرآني المبارك[3] مع مراعاة الأداء الصوتي المنغم يسهل علينا فهمه وتذوق معانيه الشريفة[4].

وللتناسق في النظم القرآني ألوان ودرجات، منه تناسق الإيقاع الموسيقي الناشيء عن تخير الألفاظ ونظمها في نسق خاص، متفرد في إيقاعه ونسجه، ودلالته حيث؛ تستوقفك كلمة ضيزى في الآية الكريمة: ﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ﴾ [5] تقول العرب قسمة ضُؤزى بالضم والهمزة، وضُؤزى بالضم بلا همز، ضِئزى بالكسر والهمز، وضيزى بالكسر وترك الهمز، ومعناها كلها: الجور.

---

[1] ينظر: خليل (خليل أحمد) موسوعة أحلام العرب المبدعين في القرن العشرين، ص 1376.

[2] ينظر: مصطفى (لقمان) الاتساق الدلالي في القرآن، دار الكتاب الثقافي، ص 48.

[3] ينظر: قطب (سد) التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ص 87.

[4] ينظر: مصطفى (لقمان) الاتساق الدلالي في القرآن، ص 50.

[5] [النجم: 22]

إن كلمة ضيزى ليس لها من انسيابية النطق، وجمال الوقع على الأذن ما للكمة المرادفة لها "جائرة"، وبذلك فهي دالة دلالة صوتية على المعنى المراد، وهو فساد القيمة بشكل يولد في النفس عند نطقها إحساسا بثقلها، وبُغضها والنفور منها صوتا قبل إدراك المعنى الدلالي لها[1].

وهو ما تؤكده الدراسات الدلالية والنفيسة اليوم حيث ترى أن المتلقي يستنبط بعض الجوانب الدلالية للألفاظ بمجرد وقوفه على آدائها المنغم[2]، وإن من بلاغة القرآن ما هو ضرب موسيقى لغويٌّ خالص –كما يقول الرافعي– فيه إطراد للأنساق الصوتية، واتزان في إخراج النَّفس مقطعا مقطعا، ونبرة نبرة، كأنما يوقعه القارئ توقيعا، ولا يتلوه تلاوة[3].

تأمل معنى قول الحق عز وجل: ﴿وَٱلنَّجمِ إِذَاهَوَىٰ (1) مَاضَلَّ صَاحِبُكُم وَمَاغَوَىٰ (2) وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلهَوَىٰٓ (3) إِن هُوَ إِلَّا وَحي يُوحَىٰ (4) عَلَّمَهُ وشَدِيدُ ٱلقُوَىٰ (5) ذُو مِرَّة فَٱستَوَىٰ (6) وَهُوَ بِٱلأُفُقِ ٱلأَعلَىٰ (7)﴾[4].

فتدبر التقسيم الصوتي المحكم للمقاطع، ولسلاسة خروج النفس، وللفواصل القرآنية المباركة التي يشدك نغمها المتصاعد مع كل آية. هذا النمط من التأليف لم يعرفه الخطباء المسقعون ولا البلغاء المبرّزون إلا في الجمل القليلة ذات الموسيقى المضطربة؛ ولاضطراب النفس في مقامات الحماسة، والفخر، والغزل، والرثاء، فيتلوّن بها كلام أحدهم حين ينطلق لسانه، ويتلوّن بها بيانه فيرسلها إلى سامعيه وكأنها عواطف تُغنى. [5]

---

[1] ينظر: ديدوح (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم، ص 144–145.

[2] ينظر: مصطفى (لقمان) الاتساق الدلالي في القرآن، ص 48.

[3] ينظر: الرافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط: 9، سنة 1973، ص 213.

[4] [النجم: 1–7]

[5] ينظر: الرافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص 213.

ومن الدارسين من ذكر أن إعطاء القول أنغاما مناسبة يساعد على فهم الدلالة المقصودة منه[1].

كما يساهم التنغيم بمنحنيات ألحانه الصاعدة والنازلة الناجمة عن تغير ارتفاعات الصوت في إدراك معاني التراكيب القرآنية[2].

ومن مباحثه التربة في القرآن الكريم: الوقف والوصل والفصل، والمد، والإدغام، والإظهار، والإخفاء والتفخيم، والقلب، وغيرها من مباحث التنغيم القرآنية[3] ولنأخذ مثالا بالوقف، وقد عرفه العلماء بقولهم: "هو عبارة عن سكنة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلاميّ بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما، أو مقطع ما، وبداية آخر"[4].

وقد خص الدارسون لكتاب الله الكريم الوقف لعناية خاصة لما له من أثر دلالي كبير في استقباله من لدن السامع، فمن القراء من يقف عند قوله تعالى من سورة البقرة﴿ وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾[5] وهذا الوقف تام لأن قوله تعالى في الآية التي يليها ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا﴾ [6] كلام منقطع من الذي قبله، كما أن الوقف على كلمه (إن) قبيح، وكذلك الوقف على (الذين) لأن كفروا صلة لـ (الذين) والصلة والموصول بمنزلة الحرف الواحد[7]، فانظر كيف هدتنا هذه التلوينات الصوتية إلى هذه المعاني الشريفة.

---

[1] ينظر: مصطفى (سعيد لقمان) الاتساق الدلالي في القرآن، ص 48.

[2] ينظر: عبد العبود (جاسم محمد) مصطلحات الدلالة العربية (دراسة في ضوء علم اللغة الحديث) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 2007، ص 108.

[3] ينظر: نفسه، ص 107.

[4] الجار (نادية رمضان) القرائن بين اللغويين والأصوليين، ص 80.

[5] [البقرة: 5]

[6] [البقرة: 6].

[7] ينظر: الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم) إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز وجل، تحقيق: أحمد مصري، دار الكتب العلمية، ص 240.

وكذلك الشأن في سورة الفاتحة ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾[1]ومن القراء من يقف على قوله تعالى ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ ﴾ ثم يتبعها بـ ﴿رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾وهذا يجعل (ربُّ) مرفوعة، وجرها يستلزم وصلها بـ (الله) [2].

ومن المباحث التطريزية اللطيفة في القرآن الكريم نظام المقاطع التي تنقسم فيه الآيات المباركات تقسيما بليغا؛ حيث تتوالى النغمات بتراتبية فريدة تشد السمع، فيطرق لها استحسانا وراحة، ومن ذلك. قوله تعالى: ﴿فَإِذَا بَرِقَ الْبَصَرُ (7) وَخَسَفَ الْقَمَرُ (8) وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ (9) يَقُولُ الْإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ(10)﴾[3]هذه المقاطع التي ختمت بكلمات (البصر) و(القمر) ثانيا جاءت نغماتها معتدلة دون صعود أو نزول، في حين ختم المقطع الأخير من هذه الآيات بكلمة (المفر) فجاءت النغمة هابطة لأنه مقطع تم معناه الاستفهامي، وهو أمر تراه كثيرا في سورة الواقعة. [4]

وما يقال عن المقاطع القصيرة يقال عن المقاطع الطويلة، إذ نجد آيات كريمة تقابل آيات أخرى تماثلها قوة وتتضادها معنى حيث نجد: قوله تعالى: ﴿فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ﴾[5] في مقابل قوله تعالى﴿ وَأَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ﴾ [6] كما نجد في ذلك النسق قوله تبارك وتعالى:﴿وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ﴾ [7] في مقابل قوله تعالى: ﴿وَأَصْحَابُ الشِّمَالِ مَا أَصْحَابُ الشِّمَالِ﴾ [8].

---

[1] [الفاتح: 01]

[2] ينظر: النجار (نادية رمضان) القرائن بين اللغويين والأصوليين، ص 80.

[3] [القيامة: 7-10]

[4] ينظر: أحمد (عطية سليمان) الفونيمات فوق التركيبية في القرآن الكريم (المقطع، النبر، التنغيم) سورة الفاتحة نموذجا، دار الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامع، (د ط) ، ص 303.

[5] [الواقعة: 8].

[6] [الواقعة: 9].

[7] [الواقعة: 27].

[8] [الواقعة: 41].

حيث جاء هيكل الآيات الأول منغما يستدعي بخصائصه الصوتية الآيات المقابلة.

وقد ذكر القرطبي في تفسيره أن تكرير (ما أصحاب الميمنة) و(ما أصحاب المشأمة) للتفخيم، والتعجب كقوله: "الحاقة ما الحاقة، والقارعة وما القارعة، كما يقول: زيد ما زيد! والمقصود تكثير ما لأصحاب الميمنة من ثواب، وتحذير أهل المشأمة من هول العقاب الذي ينتظرهم. [1]

ومن شواهد بلاغة التنغيم في القرآن الكريم ربطه بين الصورة الصوتية للكلمة وصورتها الذهنية المتخيلة، حتى لكأنك تجد لمعناها أثرا في نطقك، فكأن المعاني موقعة في الأصوات قبل أن ترتسم دلالتها في الأذهان.

وفي مؤلف سيد قطب "التصوير الفني في القرآن" شواهد كثيرة، وحافلة تستدعي الوقوف بين يديها لجمالها، وبلاغة عرضه إياها. ومن تلك الأمثلة قوله تعالى (اثَّاقَلْتُمْ) من الآية المباركة ﴿يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَالَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ﴾ [2] فيهيأ لك ذلك الجسد المتثاقل يرفعه الرافعون في جهد[3] من الأرض، وهو إخلاد إلى الراحة الباقية أي؛ البقاء في أرضهم، وبين أهليهم.

وجاءت الآية في سياق الاستفهام المتضمن غرض الإنكار والتوبيخ[4]، فاحتملت الآية الكريمة كشفا عن دواخل أنفس المتباطئين عن تلبية نداء الجهاد المقدس، وقد جاءت هذه المفردة متميزة من حيث البناء الصوتي لها، متسقة مع المعاني المصاحبة لها، وهو ما يؤكد أن المفردات في النظام الخطابي القرآني كلٌّ متكامل صوتا، ودلالة،

---

[1] ينظر: أحمد (سليمان عطية) الفونيمات فوق التركيبية في القرآن الكريم (المقطع–النبر–التنغيم) [سورة الواقعة نموذجا]

[2] [التوبة: 38]

[3] قطب (سيد) التصور الفني في القرآن الكريم، ص 91.

[4] ينظر: المجد (محمد نور الدين) اتساع الدلالة في الخطاب القرآني، دار الفكر، ط 1، سنة 2013، ص 365.

وتعبيرا، وغرضا ومغزى، مما يجعل الأداء القرآني ينساب في النفس انسياب الماء المترقرق العذب. [1]

وفي سياق متصل يلوح لنا لفظ قرآني جاءت تقاسيم صوته وفونيماته التركيبية لتدلل على معناه قبل تدبّره، ولتؤكد ذلك التناسق الرفيع القائم بين المعنى والصوت، وهو ذلك الذي نجده في قوله تعالى من سورة القلم ﴿عُتُلٍّ بَعْدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ﴾ [2] حيث جاء في معنى اللفظ (عتل) الغليظ الجافي، والعتل أيضا: الرمح الغليظ، ورجل عُتِلٌّ (بالكسر) السريع إلى الشر، وقال عبيد بن عمير، العتل: الأكول، الشروب، القوي الشديد، يوضع في الميزان فلا يزن شُعيرة، يدفع المَلَكُ من أولئك في جهنم بالدفعة الواحدة سبعين ألفا. وقال علي بن أبي طالب والحسن: العتل: الفاحش، السيّءُ الخلق، وقال معمر: هو الفاحش اللئيم. [3]

روى عن النبي صلى الله عليه وسلم قوله "تبكي السماء من عبد أصلح الله جسمه، وأرحب جوفه، وأعطاه من الدنيا فكان للناس ظلوما، فذلك العتل الزنيم"[4] فتأمل كيف تمثلت معانيه في أصواتها التي حكت شدتها، وجعلت الأذن تنفر منها.

هذا في القرآن ومعانيه، أما آثار التنغيم في علم التجويد فهي أجل من تخفى، وأكثر من أن تحصى، تبدأ من اسمه الذي فيه دعوة صريحة إلى تنغيم القراءة القرآنية [والاجتهاد في تحسينها للمنصتين إليها[5]، ليخشعوا ويدبروا في أي القرآن الكريم] وليس انتهاء بعلم القراءات الذي اهتم بدراسة أصوات اللغة، ورصد أوجه نطقها الصحيحة، ورصد

---

[1] ينظر: قطب (محمد) قطوف دانية، طبعة 2009، ص 74-75.

[2] [القمر: 13].

[3] ينظر: الأنصاري (أبو عبد الله محمد بن أحمد) الجامع لأحكام القرآن، ضبطه وحققه وقابل مخطوطاته: سالم مصطفى البدوي، دار الكتب العلمية، المجلد التاسع، ص 152.

[4] السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) البدر المنثور في التفسير المأثور، دار الكتب العلمية، ج 6، ص 393.

[5] ينظر: الحمد (غانم قدوري) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمان، الأردن، عمان، 2003، ص 15.

الانحرافات المتوقعة في نطقها، ولعل ذلك يتحقق من خلال إدراك العلاقات الصوتية الكامنة بين الكلمات بعضها ببعض عبر خاصية التجاور التي تؤدي إلى تأثير المفردة الواحدة فيما يجاورها، فأقبل العلماء على تدارس الإظهار والإخفاء، والإبدال، والمدود، والغنة، والإقلاب [...] وغيره من الظواهر الصوتية[1].

وتستشهد للإبدال –بوصفه ظاهرة صوتية تطريزية قرآنية– بقوله تعالى في سورة الرعد ﴿وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ طَوْعًا وَكَرْهًا وظلالهم بِالْغُدُوِّ وَالْآصالِ﴾ [2] حيث؛ إن أتى ساكنا –أي الزّاي– بعده جيم أُنْعَمَ بيانه، ولُخّص لفظة ومُنع من الجهر، وإلا انقلب رايا لما بين الزاي والجيم من الجهر. [3]

وقد اشترط قدماء علماء القراءات أن يكون قارئا القرآن ممن تلقى قراءته على يد مقرئ حذق بالمشافهة والسماع، لا بالحفظ وحده؛ ذلك أن النقل السليم هو الذي ينفي كل ليس قد يشوب القراءة، فلو حفظ المتعلم كتاب "التيسير" ولم يشافهه من شيخ ما اعتد بقراءته وحفظه لأن؛ هنالك أشياء نحتاج إلى السماع والمشافهة. [4]

ولذلك جعل الفرق بين علمي التجويد والقراءات في كون علم القراءات يعنى برد الاختلافات الكامنة في نطق حروف القرآن إلى أصحابها من العلماء الثقات فتقول: رقق فلان، ومد علاّن، بينما علم التجويد حريص على إدراك حقائق الصفات، فإن عُرف اختلاف الأئمة فهو نافلة وتتميم. [5]

---

[1] الطائي (رافع عبد الغني تجيبي) أثر الظواهر الصوتية في تفسير القرآن الكريم، دار غيداء، عمان، الأردن، 2018، ص 16.

[2] [الرعد: 15]

[3] ينظر: الطائي (رافع عبد الغني يحي) أثر الظواهر الصوتية في تفسير القرآن الكريم، ص 16.

[4] ينظر: الطائي (هايل محمد) دراسات في اللسانيات التطبيقية، ص 89.

[5] ينظر: الحمد (غانم قدوري) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص 22.

والمطلع على تراث القراء، والمهتمين بدراسة كتاب الله تجويدا وتلاوة وترديدا، يلفي مقابلتهم لمسمى التنغيم باسم لطيف، فقد وسموه باللحن الخفي، وبينوا آثره في إصلاح التلاوة فقالوا في ذلك: "وأما اللحن الخفي فهو الذي لا يقف على حقيقته إلا نحارير القراء، ومشاهير العلماء".

وهو على ضربين: أحدهما لا تعرف كيفيته، ولا تدرك حقيقته إلا بالمشافهة وبالأخذ من أولي الضبط والدراية، وذلك نحو مقادير المدّات، وحدود المملات، والملاطفات، والمُشبعات، والمختلسات، والفرق بين النفي والإثبات، والخبر والاستفهام، والإظهار والإدغام، والحذف والإتمام، والروم[1] والإشمام[2] إلا ما سوى ذلك من الأسرار التي لا تقيد بالحفظ، واللطائف التي لا تؤخذ إلا من أهل الإتقان والضبط".[3]

وفي هذا النص خير دليل على كون مباحث علم القراءات مباحث صوتية تنغيمية من صميم اهتماماته، وقضاياه التي تصب في جوهر مبتغاه.

كما اعتنى التنغيم بالفواصل القرآنية، وعقد لدراساتها أبواب ومباحث لغوية وبلاغية طريفة، حيث يذهب الأستاذ محمد أبو موسى إلى اعتبار عناية القرآن الكريم ب الفواصل وتواتر تنغيمها؛ إنما هي حفظ لوسيلة قوية من وسائل التأثير، لأن رنين الكلمات وجرسها، وتوافق إيقاعاتها يُسهم في تغلغل الآيات في الضمير، وتموقعها في النفس ويسمو بالروح إلى آفاق قدسية، فتأخذها بنشوة يستشعرها كل من يرتل أي القرآن ترتيلا، يتهدج فيه صوته، ويتماوج مع معانيها حتى تنتهي به الفواصل إلى القرار. [4]

---

[1] الرّوم: تضعيف الصوت بالحركة، حتى يذهب معظم صوت الحركة، فَيُسْمَع لها صوت خفي، وهذا الصوت الخفي يسمعه القريبُ دون البعيد.

[2] الإشمام: ضمُّ الشَّفتين بُعَيد إسكان الحرف دون تراخٍ، مع مراعاة وجود فرجة بينهما لخروج النفس، والإشمام لا يظهَرُ له أثرٌ في النطق، ويراه المبصرُ دون الأعمى.

[3] قدوري (الحمد جاسم) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص 478.

[4] ينظر: الجميلي (عدنان جاسم محمد) الخطاب القرآني في شخصية الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، دار الكتب العلمية، ص 78.

هذه الفواصل التي تنتهي بها آيات القرآن الكريم صور جميلة لإعجاز الصوتي القرآني المبارك وهي مما يستهوي الأنفس، وتلذ به الأسماع في جرس النغمة، وانسجام العبارة، وبراعة المخرج، وتناغم الحروف، وإفضاء بعضها إلى بعض[1] أو ليست الفواصل في القرآن كالقوافي في الشعر، والأسجاع في النثر – ولله المثل الأعلى– [2].

والقرآن الكريم حافل بهذه الفواصل، وهي على ثلاثة أضرب: الفواصل المتماثلة، والفواصل المتقاربة، والفواصل المنفردة.

فأما المتماثلة(وتسمى المتجانسة) وهي التي تماثلت حروف رويها كقوله تعالى:﴿وَالطُّورِ(1) وَكِتَابٍ مَّسْطُورٍ(2)فِي رَقٍّ مَّنشُورٍ(3)وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ(4) وَالسَّقْفِ الْمَرْفُوعِ(5) وَالْبَحْرِ الْمَسْجُورِ(6)﴾ [3]

في حين أن الفواصل المتقاربة هي التي تقاربت حروف رويها كتقارب صوتي: الميم والنون[4].

في قول الحق تبارك في سورة الفاتحةَ ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (2) الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (3)﴾[5] والدال والباء في سورة ق ﴿ق وَالْقُرْآنِ الْمَجِيدِ (1)بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ(2)﴾[6].

---

[1] ينظر: الرافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، لبنان، بيروت، ص 216–217.

[2] ينظر: العبيدي (إسماعيل كمر محمد زكرياء) التناسب في سورة الأنعام –دراسة تطبيقية، دار غيداء، عمان، الأردن، ص 77.

[3] [الطور: 4–6]

[4] ينظر: العكيدي (إسماعيل كمر محمد زكرياء) التناسب في سورة الأنعام –دراسة تطبيقية، ص 79.

[5] [الفاتحة: 2–3]

[6] [ق: 1–2]

وأما النوع الأخير وهو الذي تواتر فيه فواصل متشابهة أو متماثلة ثم يأتي الفاصلة الأخيرة لوحدها لا تشبه سابقاتها نحو قوله تعالى ﴿ فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ (9) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ (10) وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ (11)﴾. [1]

ولا يتوقف تأثير التنغيم في تجويد القرآن الذي ذكرت بعض المصادر أن الصحابي الجليل –عبد الله بن مسعود رضي الله عنه– قد دعا إلى تلاوة القرآن قراءة منغمة تجود لفظة لسامعيه حين قال: "جودوا القرآن[2]" بل تتعدى حتى إلى الآذان فقد روى عن النبي صلى الله عليه وسلم قوله لصاحب الرؤيا التي تحمل لفظ: الآذان فقم مع بلال فإنه أندى أو أمد صوتا منك؛ فألق عليه ما قيل له".

وفي شرح قوله صلى الله عليه وسلم "أندى صوتا منك، دلالة على استحباب اتخاذ مؤذن حسن الصوت، وقد أخرج الدار هي أن رسول الله أمر ينمو عشرين رجلا فأذنوا فأعجبه صوت أبي محذورة فعلمه الآذان. ولبعض شعراء قريش في آذان أبي محذورة أبيات منها.

أَمَا وَرَبِّ الكَعْبَةِ المَسْتُورَهْ وَمَاتَلَا مُحَمَّدٌ مِنْ سُورَهْ
وَالنَّغَمَاتِ مِنْ أَبِي مَحْذُورَهْ لأَفْعَلَنَّ فِعْلَةً مَذْكُورَهْ[3]

هذه بعض آثار التنغيم، وأدواره، ووظائفه، أجملتها في هذه الصفحات، ولئن كان يلقى بظلاله الوارقة على ميادين أوسع ومجالات أكثر من أن تحصر، ولكننا آثرنا الحديث عن تلكم العلوم والفنون الأقرب إلى اللغة مناط الاهتمام، ومادة البحث.

---

[1] [الضحى: 9-11]

[2] ينظر: الحمد (غانم قدوري) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، ص 15.

[3] ينظر: الشوكاني (محمد بن علي بن محمد) نيل الأوطار من أحاديث سيد الأخيار طبطه وصححه ورقم كتبه وأبوابه وأحاديثه، محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية (د ط) ، بيروت، ج 1، ص 40.

خامسا: أنماط النغمات وصورها في اللغة العربية.

يعنى التنغيم بدراسة درجة الصوت الصادرة عن المتكلم والتي تتحكم فيها الأوتار الصوتية شدة وضعفها[1] حيث يتغير الصوت حين إنتاجه حسب كمية الهواء الخارج من الرئتين، ومدى تأثره بتلكم الأوتار، ولكن البحث اللغوي لا يهتم في الصفة البيولوجية الفيزيائية للصوت، ولكنه يوجه عزمه صوب ما تدركه الأذن البشرية من تغيرات تلحق بهذا الصوت، ويطرأ على نغماته اعتدالا، أو انخفاضا، أو ارتفاعا.[2]

هذه التغيرات التي تلامس نغمات الكلام سمة بارزة في جميع لغات العالم يتوسل بها التعبير عن الحالات النفسية المختلفة من اندهاش، وغضب، وحزن، ورضا ففرج وغيرها.[3]

وقد تتأثر هذا التنغيم الكلمة المفردة، أو العبارة، أو الجملة ككل[4]، كما يحدث كذلك في انتقال المتكلم من صوت إلى صوت، ومن مقطع صوتي إلى آخر[5] ليوائم تغيير النغمات تغيير المعنى[6]وليتماشى والمقصد البلاغي للمتكلم من استفهام إلى تعجب، ومن نفي إلى إثبات ومن إنكار إلى توسيخ وتحقير وهكذا[7].

وقد ذهب علماء اللغة العرب من تصنيف النغمات مذاهب شتى حيث قسمها تمام حسان إلى قسمين اثنين مستندا في تصنيفه ذاك على شكل النغمة المنبورة الأخيرة وصفتها من الارتفاع والانخفاض قائلا بوجود:

---

[1] ينظر: أحمد (سليمان عطية) الفونيمات فوق التركيبة في القرآن الكريم (المقطع–النبر–التنغيم) ، ص 291.

[2] ينظر: علام (عبد العزيز) ومحمود (عبد الله ربيع) علم الصوتيات، ص 919.

[3] ينظر: السعران (محمود) علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي) ، ص 193.

[4] ينظر: أحمد (سليمان عطية) الفونيمات فوق التركيبة في القرآن الكريم (المقطع–النبر–التنغيم) [سورة الواقعة أنموذجا] ص 291.

[5] ينظر: علام (عبد العزيز) ومحمود (عبد العزيز ربيع) علم الصوتيات، ص 319.

[6] ينظر: دحو (آسية) الإيقاع المعنوي في الصورة الغربة لمحمود درويش أنموذجا، ص 94.

[7] ينظر: حسان (تمام) مناهج البحث في اللغة، ص 164.

- **نغمة هابطة:** وهي ما يتناهى نحو الهبوط، والانخفاض في نهايتها.
- **ونغمة صاعدة (ثابتة):** وهي تلك التي تتصف بارتفاع منحنى الصوت في نهايتها.[1]

فهو يرى إمكانية تقسيم التنغيم العربي من وجهتي نظر مختلفتين: إحداهما شكل النغمة المنبورة الأخيرة في المجموعة الكلامية [...] فأما من الوجهة الأولى فينقسم (أي التنغيم)إلى قسمين:

- اللحن الأول الذي ينتهي بنغمة هابطة 2- اللحن الثاني الذي ينتهي بنغمة صاعدة أو ثابتة أعلى مما قبلها"[2]

وقد مثل الأستاذ نوعا هاتين النغمتين كتابيا وارتضى لها الرموز التالية:[3]

1-النغمة الهابطة ولا تكون إلا على مقطع منبور ورمزها (ˌ)

2-النغمة الصاعدة ولا تكون إلا على مقطع منبور ورمزها (ˈ)

3-النغمة الثابتة إذا كانت منبورة ورمزها (—)

4-النغمة الثابتة إذا لم تكن منبورة ورمزها (.)

وإليك تمثيلا نغميا الجملتين:[4]

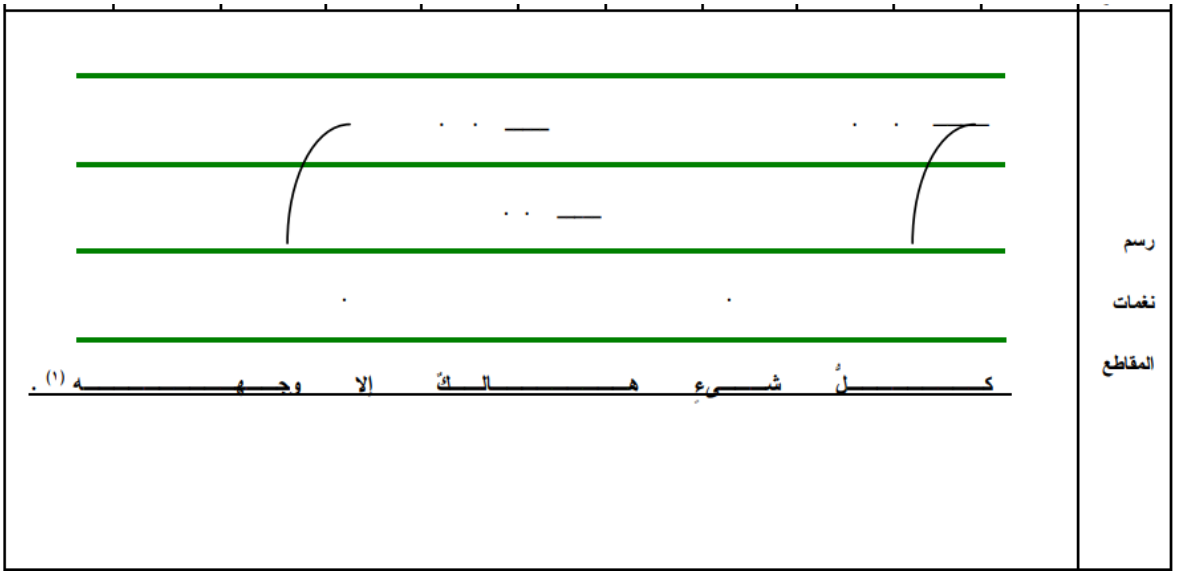
---

[1] ينظر: حسن (مزاحم مطر) أثر التنغيم في توجيه الأعراض البلاغية لعلم المغاني (الاستفهام أنموذجا) ص 40.

[2] حسان (تمام) مناهج البحث في اللغة، ص 165.

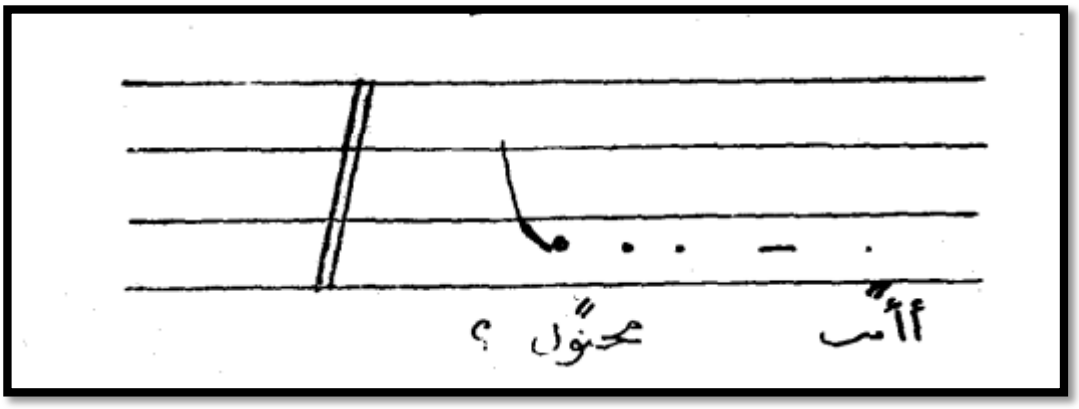
[3] نفسه، ص 167.

[4] المرجع نفسه، ص 167.

النص	كلُّ شيء هالكٌ إلا وجهه									
التقسيم المقطعي	كُلْ	لُ	شَي	عِنْ	ها	لِ	كُنْ	إلْ	لا	وجْـ	ههْ
التمثيل المقطعي	ص ع ص	ص ع	ص ع ص	ص ع ص	ص ع ع	ص ع	ص ع ص	ص ع ص	ص ع ع	ص ع ص	ص ع ص
نوع المقطع	متوسط مقفل	قصير مفتوح	متوسط مقفل	متوسط مقفل	متوسط مفتوح	قصير مفتوح	متوسط مقفل	متوسط مقفل	متوسط مفتوح	متوسط مقفل	متوسط مقفل
المقاطع المنبورة ونوع النبر	منبور	غير منبور	منبور	غير منبور	منبور	غير منبور	غير منبور	منبور	غير منبور	منبور	غير منبور
نوع نغمة المقطع	ثابتة	ثابتة	هابطة	ثابتة	ثابتة	ثابتة	ثابتة	ثابتة	ثابتة	هابطة	ثابتة
رسم نغمات المقاطع											

والجملة الثانية التي نمثلها نغميا: أأنت مخبول؟[1]

[1] حسان (تمام) مناهج البحث في اللغة، مرجع سابق،ص167.



أما التقسيم الثاني الذي ارتضاه الأستاذ فهو بالنظريين مدى أعلى نغمة وأخفضها سعة وضيقا، وتنقسم باعتباره النغمات إلى ثلاثة أقسام: 1- المدى الإيجابي 2- المدى النسبي 3- المدى السلبي. ليصبح مجموع التقسيمات ست نماذج تنغيمية مختلفة وهي:

1-الإيجابي الهابط

2-الإيجابي الصاعد

3-النسبي الهابط

4-النسبي الصاعد

5-السلبي الهابط

6-السلبي الصاعد[1]

وفي شرحه لاستخدام كتابته التمثيلية للنغمات حسب أنواعها يقول الأستاذ "ويكتب التنغيم كما تكتب الموسيقى على خطوط أفقية؛ ولكن عدد الخطوط هذا ليس خمسة كما في الموسيقى، وإنما يختلف باختلاف عدد المديّات؛ فيجعل لكل مدى مسافة بين خطين، والمديات هنا ثلاثة؛ فيلزم أن نستعمل في كتابتها خطوطا أربعة تحصر بين مسافات ثلاث، سفلاها لكتابة المدى السلبي، وهي وما فوقها لكتابة المدى السلبي، وهي وما فوقها

[1] حسان (تمام) منهج البحث في اللغة، ص 167.

الكتابة المدى النسبي، والثلاث جميعا لكتابة المدى الإيجابي الذي هو أوسع هذه المديات الثلاثة".[1]

أما حسام البهنساوي فيفرق بين النغمات تبعا لنوعية اللغات، فاللغات النغمية تختلف نغماتها الواحدة عن الأخرى و(قد أشرنا آنفا إلى أن اللغات النغمية هي تلك اللغات التي يختلف معنى الكلمة باختلاف النغمة التي تؤدى بها) فمثلا في اللغة الصينية في لهجة بكين أربع نغمات يمكن التفريق بينها، وهي: 1-النغمة للمستوية، 2- النغمة الصاعدة، 3- النغمة المكسورة، 4- النغمة الهابطة.

فالوحدات الصوتية التي تتألف منها كلمة chu يتباين معناها بين نغمة وأخرى فـ chu تعني خنزير بالنغمة المستوية، ووخيزران بالنغمة الصاعدة، وسيد بالنغمة المكسورة، وسكن أو يعيش بالنغمة الهابطة.[2]

وليست اللّغة الصينية بدعا في هذا المجال؛ فبعض اللغات الإفريقية الجنوبية تستخدم ست أنماط نغمية تواصلية؛ فلغة الهوتنتوت. Hottentot يوظف متكلموها نظاما ثنائي النغمات حيث تتوزع النغمات على الشكل التالي: (نغمات عالية وصاعدة)و(نغمات متوسطة وصاعدة) ونغمات خفيظة وصاعدة) ثم (نغمات عالية وهابطة) فـ (نغمات متوسطة هابطة) وأخيرا (نغمات خفيظة ومستوية).[3]

أما الأستاذة نادية النجار فتقسم التنغيم في اللغة العربية لا بالنظر إلى نهاية النغمة بل الاعتماد على وظيفتها اللغوية، وبذلك فللنغمات في اللغة العربية صور عديدة منها:

5-3 النغمات التعبيرية

- نغمة التعبير التي تؤول معناها إلى طبيعة نوع سياق الوقف بين الوحدات فأنت تستطيع تستطيع تقطيع الشطر الشعر التالي (يا دار تكلمي أين الأجبة؟) إلى

---

[1] حسان (تمام) مناهج البحث في اللغة، مرجع سابق، ص 166.

[2] ينظر: البهنساوي (حسام) الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، ص 143-144.

[3] ينظر: السابق.

ثلاث نغماتٍ تعبيرية تقطيعها كالتالي (يا دار/ تكلمي/ أين الأحبة؟) كما نستطيع تقسيمها على نغمتين تعبيريتين وهما: يا دار تكلمي/ أين الأحبة؟//) فضلا عن التقسيم الأحادي الأول حيث تنطق جميع الوحدات متصلة دون وقف.

- وهناك نوع آخر من النغمات وهو نغمة التعبير المعترضة: ويراد به اختصاص الجملة الاعتراضية بنغمة مستقلة بها. نحو (كانت –رحمة الله عليها– من أطيب الناس) فجملة "رحمة الله عليها" لها نغمة تختلف عما اعترضته.
- **تنغيم النداء:** يكتسي التنغيم طابعا تنغيميا مميزا لاتصاف نغمته بالشدة والطول والحدة، فهو غالبا ما يتصدر الجمل حاملا شحنات انفعالية عالية، تفوق ما بعده من جمل كقولنا: يا أيها الرجل المعلم غيره" فقد جاءت نغمة النداء أعلى مما تلاها.[1]
- **نغمة البدل:** ويعنى بها الكلمات والعبارات الواقعة بدلا وتحمل معاني بدل البيان والتوكيد والتخصيص، والحصر، والتحديد، والتخصيص. ورغم اختلاف وظائف هذه الوحدات إلا أنها تتشابه تنغيميا مثل: (تميم البرغوثي الشاعر يلقي على الجزيرة) و(نحن الطلاب ذخر الأمة).
- **تنغيم الاستفهام:** وهذا النمط التنغيمي يتميز بنغمة الاستفهام حيث تدركه الآذان السامعة وتلحظه كقوله تعالى ﴿أَلَيْسَ اللَّهُ بِكَافٍ عَبْدَهُ﴾؟[2]
- تنغيم الطلب على اختلاف أوجهه وأغراضه البلاغية التي يخرج إليها كقوله تعالى: ﴿رَبَّنَا لاتُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنْتَ

---

[1] ينظر: النجار (نادية رمضان) القرائن بين اللغويين والأصوليين، ص 78.

[2] [الزمر: 36]

الْوَهَّابُ (8)﴾[1] ويمكن ملاحظة ارتفاع النغمة بوضوح في صيغة الأمر الخارجة إلى غرض الدعاء في الآية الكريمة.

- تنغيم التعبيرات التعدادية التي لا يختلف تنغيم الواحدة فيها عن الأخرى إلا يسيرا وذلك للتقارب الدلالي الكبير بينها كقولنا: المتنبي شاعر حكيم بليغ شجاع عارف بتصاريف اللغة فكل هذه النعوت والتعبيرات جاءت بأداءات تنغيمية مقاربة عدا الأخيرة فقد جاءت نغمتها صاعدة[2].

والظاهر أن تصنيف الأستاذة نادية النجار (والمستلهم من عمل الأستاذ رضوان القضماني)[*] للنغمات في اللغة العربية تصنيف جديد، ذلك أن جل التصانيف التي بين أيدينا مستوحاة من الدرس اللساني الصوتي الغربي الذي يقسم النغمات حسب نهايتها لا باعتبار وظائفها في التركيب اللغوي.

أما الأستاذان عبد العزيز علام، وعبد الله ربيع محمود فقد قدما قالبا لصور التنغيم في اللغة العربية مستندين إلى ترددات النغمات التي يعتمدها علماء الأصوات في أبحاثهم اللغوية الحديثة، وهما بذلك يعتبران أن اختلاف طبيعة التغيير النغمي فقد يكون إلى أعلى، أو إلى الأسفل أي؛ بهبوط في تلك النغمة عن نظيرتها السابقة لها. ولكن هذا الارتفاع وذلك الهبوط يكون دائما حول متوسط ترددي ثابت وقد يكون التغيير بدرجات متفاوتة".[3]

ويمكن حصر الصور الأساسية للتنغيم فيما يلي:

- تنغيم صاعد: ويرمز له بالسهم الصاعد (↑)

---

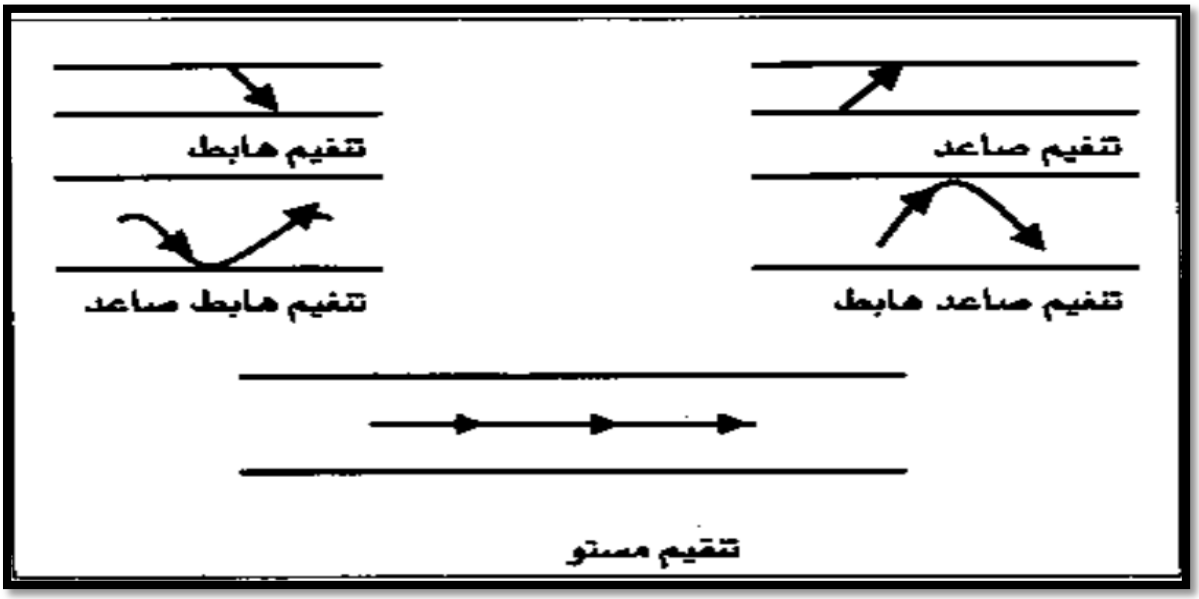
[1] [آل عمران: 8].

[2] النجار (نادية رمضان) القرائن اللغوية بين اللغويين والأصوليين، ص 79-80.

[*] ينظر: رضوان القضماني مؤلف موسوم بـ "الأنماط التنغيمية في اللسان العربي" نقلت عنه الأستاذة نادية النجار، ينظر: ص 258-268.

[3] علام (عبد العزيز) ومحمود (عبد الله ربيع) علم الصوتيات، ص 319.

- تنغيم هابط: ويرمز له بالسهم النازل (↓)
- تنغيم صاعد هابط ويرمز له بالسهمين المتعاقبين صعودا ونزولا (↑↓)
- تنغيم هابط صاعد، ويرمز له بالسهمين المتعاقبين نزولا فصعود (↑↓)
- تنغيم مستو: ويمكن تمثيله بالأسهم التي يأخذ بعضها برقاب بعض (→→→)
- وقد اتخذ له العلماء هذا التمثيل البياني أدناه[1] حيث تقرأ نغماته من اليسار نحو اليمين



والمتأمل لتقسيم الأستاذين الفاضلين للنغمات يدرك أنه وثيق الصلة بمجهود علماء الأصوات الغربيين، حيث تصبح الذبذبات الصادرة عن الأصوات معيار التقسيم وأساس التصنيف.

وغير بعيد عن هذا المعيار يحلل الأستاذ عطية سليمان أحمد النغمات الصوتية باستخدام جهاز قياس الطيات الصوتية؛ حيث أن التغيرات في مدد النطق، وشدة ترددات الصوت فيزيائيا هي المقياس المساعد في تصنيف وتحليل النغمات بالرجوع إلى خصائص كل صوت، بعد قراءة مخرجات جهاز قياس الطيبات الصوتية.

[1] ينظر: علام (عبد العزيز) ومحمود (عبد الله ربيع) علم الصوتيات، ص 320.

إذ يلزم المتكلم تمييزه مواضع النبر بالضغط على المقاطع المنبورة في الفاصلة، وهو ما يحدد نوع التنغيم (صاعد–هابط–مستوي)، وهو ما يؤكده قوله: "التنغيم–كما ذكرت آنفا– هو تغيير في درجة الصوت لغاية بنفس المتكلم ليحمل العبارة معان إضافية نتيجة هذا التغيير ويظهر هذا في مواضع النبر في المقاطع المنبورة في الفاصلة؛ يحدد ذلك نوع التنغيم (صاعد–هابط–مستوي) لهذا يجب علينا عند وضع الهيكل التنغيمي لها أن نعرف مواضع النبر، ونوعه، ونوع المقطع المنبور في الفاصلة".[1]

وقد مثل الأستاذان الكريمان لأنواع النغمات بنماذج مختارة من سورة الواقعة في آية ﴿فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ(8)﴾[2] حيث يعتبران التنغيم واقعا على المقطع المنبورة بفاصلة الآيتين، وهو المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة.

فكان في الآية الكريمة حادثا في كلمة الميمنة (مي: ص ح ص) وهو تنغيم صاعد لأن العبارة استفهامية فأنتج هذا الاستفهام معان إضافية منها التكريم لعظم النعيم الذي هم فيه[3]ـ

ترى الأستاذة دحو آسية أن النغمات في اللغة العربية نوعان: نغمات مفرداتية تتناغم مع الكلمة المفردة، ونغمات قولية ترافق العبارات والجمل بتلويناتها الصوتية، أما ما يعرف بالصعود والنزول والاعتدال فهي مستويات للنغمات وليست أنواعا لها.

وعن ذلك تقول: "التنغيم في أصله صوت منطوق بدرجات متفاوتة ونبرات متمايزة"و النغمة المفرداتية هي نغمة تصاحب الكلمة فتحدث تغييرا في معناها ويحدث هذا في اللغات النغمية، أما النغمة القولية فهي تصاحب القول (من عبارة أو جملة) وتصاحب الفاصلة الصاعدة أو الهابطة أو المؤقتة، والنغمة مستويات بحسب الصوت

---

[1] أحمد (عطية سليمان) الفونيمات فوق التركيبة في القرين الكريم (المقطع–النبر–التنغيم) [سورة الواقعة نموذجا]، ص 311.

[2] [الواقعة: 8]

[3] ينظر: علام (عبد العزيز) ومحمود (عبد الله ربيع) علم الصوتيات، ص 310–311.

وشدته وقوته فمنها؛ النغمة المنخفضة، والعادية، والعالية، وفوق العالية، وهذه المستويات تؤثر على معنى الكلام".[1]

وفي ذات السياق حددت أنماط الجمل التي تغلب على كل مستوى من مستويات تلكم النغمات فقالت مثلا: إن النغمة المنخفضة تختم بها الجمل الاختيارية، والجمل الاستفهامية، وهي أدنى النغمات.

- النغمة العادية: وهي تلكم النغمة التي تفتح بها أحاديثنا العادية المفرغة من الانفعالات.
- أما النغمة العالية: وهي تلك التي تميز أواخر كلامنا مؤذنة بنهايته.
- وختاما: النغمة فوق العالية: ونجدها ترافق التعجب، أو صيغة الأمر بالاعتماد على سياقات نطقها والطبائع النفسية والفكرية للمتكلمين.[2]

فالباحثة الكريمة هاهنا تقسم النغمات حسب نمط الوحدات، فالنغمة المفرداتية تختص بها الكلمات المفردة بتلويناتها الموسيقية، أما القولية فتختص بها الجمل والتي تميزها مستويات أربع النغمات (هابطة، وعادية، وعالية، وفوق العالية) مع اختصاص كل مستوى من هذه المستويات بنمط معين (غالب) من الجمل تحدد في الجمال عادات المتكلمين والسياقات الاجتماعية السائدة.

كما ميز الأستاذ عبد القادر عبد الجليل بين مستويات مختلفة للنغمة اللغوية تتباين درجاتها باختلاف التلوينات الموسيقية الكلامية المنتجة لها موضحا أن غالبية النغمات يمكن تقسيمها في المجمل إلى ثلاث مستويات وهي:

- النغمة العالية ويرمز لها فونيميا بالرمز اللاتيني (I)
- والنغمة المتوسطة ويرمزلها فونيميا بالرقم اللاتيني (II)

---

[1] دحو (آمنة) الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية (محمود درويش نموذجا) ص 94.

[2] ينظر: نفسه، ص 95.

- والنغمة الصغرى واختارها لها الرقم (III)

حيث تمثل النقطتان A C النغمة الصاعدة في الحدث الكلامي، أما النقطة C تمثل نواة المقطع الذي يحدث فيه الأثر التنغيمي للصوت، في حين تشكل النقطتان B D النغمة الهابطة في الحدث الكلامي؛ إذ تعتبر النقطة B مبتدأها والنقطة D نواة المقطع الحامل للدرجة التنغيم.[1]

ومهما يكن من أمر: فإن غالبية التقسيمات الذي اعتمدها الدارسون تصنف النغمات في اللغة حسب نهايتها مفرقين بين مستويات متباينة في توقيع النغمات هي غالبا المستوى العالي (المرتفع) والمستوى المتوسط (المعتدل) والمستوى المنخفض (الهابط).

حيث تتماشى هذه النغمات مع المقاطع الصوتية المنبورة الحاصلة لمقاصد المتكلمين وأغراضهم.

شروط التنغيم:

الصوت آلة اللفظ[2] ومنطق اللغة، وصورة الفكر، وترجمان الشعورية تتحلى الألفاظ، وتتجلى المعاني. وإذا كان صوت كل إنسان متمايزا عن صوت أخيه تمايز البصمات الوراثية[3] الحاصلة لخزان الصفات الإنسانية لشخص ما.

والتنغيم (باعتباره قرينة صوتية سياقية) تتباين بتباين الأشخاص والأغراض والمواقف ولكنه –شأن كل ظواهر النغمية– يتطلب شروطا خاصة تتظافر في إنجاحه وتحقيق غاياته ومقاصده البلاغية، سنحاول إجمالها فيما يلي: نقاوة اللفظ، وصحة وزنه، وخلوه من أي شائنة قد تفتح نغمة وتكسر نسقه الموسيقي حتى يثقل على اللسان، وتنفر منه الآذان، وتمجه الأذواق – وفن الكلام– قبيح مردود لا تقبل عليه النفس كقبح الخلق

---

[1] ينظر: هارون (مجيد) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري نائية الشنفرى أنموذجا، ص 112.

[2] الجاحظ (أبو الفتح عمرو بن بحر) البيان والتبيين، ج 1، ص 63.

[3] ينظر: العشماوي (محمد زكي) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة، بيروت، (د ط) ، ص 28.

واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب- وقد عاب القدماء على عبيد بن الأبرص قصيدته التي مطلعها:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ

وقد قالوا عنها إنها كلام غير موزون بعلة ولا بغيرها، وهي أشبه بالخطبة التي ارتجلها وفيها أبيات خرجت عن العروض البتة، فقبح ذلك جودة الشعر حتى صارت رديئة.[1]

لا تستسيغها ذائقة، ومنها قوله:

وَالمَرءُ ماعاشَ في تَكذيبٍ طولُا لحَيَاةِ لَهُ تَعذيبُ

والعرب ترى في كل بيت غير مؤتلف البناء، ولا متناسق النغم، الحاوي من المعنى كلاما رديئا ومنقصة[2] في شعر صاحبه.

وقد توصل الأمدي في موازنته إلى قاعدة مطردة تتعلق رداءة اللفظ في الشعر – بوصفه أرقى مدارج التغيير عن العربي القديم- ردا علة رداءته إلى تواتره على لسان العامة مما جعله وضيعا لا يليق بقصائد الشعراء –هذا من جهة- ومن جهة أخرى تعزى رداءة اللفظ إلى ضعف الذوق الفني للمبدع، والذوق كما عرفه البلغاء "ملكة فنية يقتدر بها التمييز بين جيد الكلام ورديئه، فتعين صاحبها على أخذ المنافع، وطرح غيرها"[3] ناصحا المبدع بترك فن صناعة القول إذا لم يمتلك ناصيته.

وفي ذلك يقول: "واعلم أن رديء اللفظ يكون على وجهين، إما أن تكون اللفظة من ألفاظ العوام سخيفة في نفسها، أو جيدة قد وضعت في غير موضعها، فصارت رديئة في ذلك الموضع خاصة فإن كانت لك بلاغة بجوهر الكلام وخبرة تعرف بها هذا إذا مر بك

---

[1] ينظر: الجندي (علي) الشعراء والإنشاء الشعر، ص 152-153.

[2] ينظر: نفسه، ص 154.

[3] الظهار (نجاح أحمد عبد الكريم) أثر استخدام نظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني في تنمية الذوق البلاغي لدى طالبات اللغة العربية، دار الأرقم.، الرياض، السعودية، ط: 1، 2006، ص 99.

من النظم والنثر –لا محالة– وإن كانت بمعزل عن ذلك، فلست تقدر أبدا على تمييز ما بين الجيد والرديء فاترك هذا الباب لأهله، ولا تداخلهم فيه"[1].

وقد خص الآمدي بكلامه هذا المبدعين دونا عن سائر المتكلمين العاديين لما لنتاجهم ذاك من أثر في صقل الذوق العام وتوجيهه إلى ما نبل من المعاني، وسما من الأساليب ليُسكب فكر الأديب ونبض شعور على وجه بليغ رفيع يهذب النفس ويسمو بمداركها، وقد ذهب الأديبان: علي الجارم ومصطفى أمين إلى اعتبار البلاغة فنا من الفنون يعتمد على صفاء الاستعداد الفطري، ودقة إدراك الجمال، وتبين الفروق الخفية بين صنوف الأساليب.

فليس هناك فرق بين البليغ والرسام، إلا أن هذا يتناول المسموع من الكلام، وذلك يشارك بين المرئي من الألوان والأشكال، أما في غير ذلك فهما سواء، فالرسام إذا همّ برسم فكر في الألوان الملائمة لها، ثم في تأليف هذه الألوان بحيث تختلِبُ الأبصار، وتثير الوجدان.

والبليغ إذا أراد ينشئ قصيدة أو مقالة أو خطبة فكر في أجزائها، ثم دعا إليه من الألفاظ والأساليب أخفها على السمع وأكثرها اتصالا بموضوعه، ثم أقواها أثرا في نفوس سامعيه، وأروعها جمالا[2] ولعمري لو لم يكن لتجنب رديء الكلام من فضل غير هذا لكفاه.

ومن قواعد صفاء النغم وجلائه خلو الكلمة من تنافر الحروف الناتجة عن اتصال بعض ألفاظ الكلام ببعض، أو تقارب مخارج أصوات الكلمة حتى لينقل بها اللسان

---

[1] الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مكتبة الخانجي، ط: 1، 1990، ج 3، ص 471.

[2] بودوخة (مسعود) مدخل إلى البلاغة العربية وعلومها، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ص 7.

ويستحيل بها النغم، وتنكره الآذان، ويتعذر به انطلاق اللسان[1].ويكثر الخطأ في لفظه والتكلم به. ومن أمثلته:

وقبرُ حربٍ بمكانِ قفرِ *** وليس قُرب قبرِ حربٍ قبرُ

فأنت ترى أن قافاته وراءاته ثقيلة، وكأنها سلسلة تتبرأ بعض حلقاتها من بعض، [2]حتى زعموا أنه من نظم الجن[*].ومن ذلك أيضا قول المتنبي:

فَقَلقَلتُ بِالهَمِّ الَّذي قَلقَلَ الحَشا قَلاقِلَ عيسٍ كُلُّهُنَّ قَلاقِلُ

فالتنافر حادث في كلمة (قلقلت) لقرب مخارج حروفها، كما أحدث التكرار ثقلا، وأكسبه ركاكة وضعفا في نسق بنائه.[3]

وقد روى عن بعض الوعاظ قوله "حتى جنأت[4] وجنات[5] جنات الحبيب" فلما سمعه بعض الحاضرين صباح وقال: سمعت جيما في جيم فصحت).[6]

ومن طريف هذا التنافر المخل بانسيابية الكلام وتناغمه ما نقلته مصنفات النحو عن عيسى بن عمرو حين وقوعه عن دابته واستيقاظه على تحلق الناس من حوله فقال لهم: "ما لكم تكأكأتم[7] علي كتأكئكم على ذي جنة[8] افرنقعوا [9] .

---

[1] ينظر: شيخ أمين (بكري) البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم المعاني) دار العلم للملايين، ص 22.

[2] المراغي (أحمد مصطفى) علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 25.

[*] جرب: هو حرب بن أمية بن عبد شمس. قيل إنه شل جنة من الجن فصلوه بها، ودفنوه بناحية بعيدة.

[3] ينظر: شيخ أمين (بكري) البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم المعاني)، ص 23.

[4] جنات: من الجنى وهو القطف.

[5] وجنات: جمع وجنة: وهو الجد.

[6] المراغي (أحمد مصطفى) علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، ص 26.

[7] تكأكأتم: اجتمعتم.

[8] ذي جنة: مجنون

[9] افرنقعوا: تفرقوا

عني[1]" حيث أحدث تكرار " الكاف" ثقلا أعيا اللسان، وجعل الألفاظ ممجوجة مستهجنة.

ومن ذلك ما روى عن أعرابي قوله –عندما سئل عن مكان ناقته– فقال "تركتها ترعى الهُخْهُعْ"[2] فلفظة (الهُخْهُعْ) كلمة مستكرهة لثقلها على اللسان وعسر نطقها، لعدم تلاؤم أصوات حروفها، وتقارب مخارجها جميعا[3].

فغياب النسق النغمي بين الأصوات والكلمات يزري بالكلام وبصاحبه نحو ما روى النقاد على امرئ القيس في قوله:

غدائره[4] مستبشررات[5] إلى العلا تضل العفاص[6] بين مثنى[7] ومرسل.

قال النقاد: بيت ثقيل الوقع. فالسين، والشين والتاء والزاي كلها متقاربة المخارج وهو ما جعل كلماته مختلة النغم، وحشية وغير مأنوسة لمخالفته القياس اللغوي، ومخ الذائقة الفنية له[8] والشواهد في تنافر الأصوات كثيرة، وآثارها في كسر النغم وإعراض السمع خطيرة.

---

[1] ينظر الهاشمي (أحمد السيد) جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع) [طبعة جديدة ومنقحة] دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 11.

[2] قال الخليل عن الكلمة (الهُخْهُعْ) سمعنا كلمة شنعاء لا يجوز في التأليف. وسألنا الثقات من علمائهم فأنكروا أن يكون هذا الاسم من كلام العرب. وقال الفذ منهم: هو شجرة يتداوى بها ويورقها. للاستزادة ينظر: فصل العين المهملة من لسان العرب حاشية الصفحة مج الثالث، ص 764، عن دار الكتب العلمية.

[3] ينظر: الشيخ (أمين بكري) البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، ص 20.

[4] غرائره: ذوائبه (صفائره) .

[5] مستشزرات: مرتفعات.

[6] العقاص: جمع عقيصة، وهي الخصلة المجموعة من الشعر.

[7] المثنى: المفتول، أي ذوائه مقبولة على الرأس بخيوط، والغرض بيان كثرة الشعر.

[8] ينظر: التبريزي (أبو زكرياء يحي بن علي) شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه عبد السلام الحوفي دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط: 1997، ص 45.

ولكن تقارب الحروف بعضها من بعض وتخل بجمالية الموسيقى اللفظية وانسيابيتها ليست العلة الشائنة الوحيدة التي قد تفسد رونق النغم وتنسقه ذلك أن للمعنى أدوارا جسيمة في نسج جمال القول وإبهاء حلته، إذ؛ يجب أن يأمن اللبس، ويتضح المعنى، فاللغة المبهمة الغامضة لا تصلح للتخاطب والتفاهم[1]

ذلك أن الكلام أول ما يقرع السمع فإما أن يعيه فيقبل عليه، وإما أن يغمض على فهمه فيعرض عنه وإن كان في نهايته الحسن، فينبغي أن يؤتى بأعذب الألفاظ، وأرقها وأجزلها، وأسلسها، وأحسنها نظما وسبكا، وأصحها معنى[2]، وأوضحها بيانا، وأخلاها من التعقيد، وأقربها مأخذا، ولذلك اشترط القدماء في قصائدهم "حسن المطالع" لما له من أثر في استمالة لأسماع المتلقين، ودفعهم للإصغاء حتى قال قائلهم: "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن من دلائل الإعجاز"[3]. ومما ورد في ذلك قول النابغة الذبياني:

كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَلَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ

وقد نسب إلى ابن قتيبة قوله عنه "لم يبتدئ أحد المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب"

وقول أوس بن حجر: أَيَّتُها النَفسُ أَجمِلي جَزَعا إِنَّ الَّذي تَحذَرينَ قَد وَقَعا.

فقد قيل عن هذا المطلع: "لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا"[4]

والشواهد في هذا الباب تكثر، والشروح فيه تطول غير أن مقدرة الشاعر على إيصال معناه إلى سامعه بأسلوب لطيف رشيق مما يحمد له، ويضمن لآثاره الخلود، فغاية الشعر هي إيصال الفكرة إلى السامع، ومهمة النص هي القدرة والفعلية في مجال التأثير

---

[1] ينظر: الزنكي (نجم الدين قادر كريم) نظرية السياق دراسة أصولية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 201.

[2] ينظر: يوسف (محمود خليف) المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجريين، دار غيداء، عمان، الأردن، ط: 1، 2012، ص 207.

[3] العسكري (أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل) الصناعتين، تحقيق: محمد مفيد قميحة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، سنة 1991، ص 451.

[4] مكي (الطاهر أحمد) دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة 8، 1999، ص 251.

في المتلقي وهذا التأثير لا يكون ذا إيجابية إلا إذا كان مفهوما وواضحا، ولذلك، وجب أن يكون ذلك في عمود الشعر واضحا ابتداء وتخلصا وخاتمة[1].

ومن أوجه فساد المعنى لدى الشعراء؛ فساد تفسيره للسامع. ومنه قول الشاعر:

فَيَا أَيُّهَا الحَيْرَانُ في ظُلَمِ الدُّجَى وَمَنْ خَافَ أَنْ يَلْقَاهُ بَغْيٌ مِنَ العِدَى

تَعَالَ إليهِ تَلْقَ مِن نُورِ وَجْهِهِ ضِيَاءً ومِنْ كَفَّيْهِ بَحْرًا مِنَ النَّدَى

وعيب على هذين البيتين تقديم المبدع لمعنى الظلم والخوف من سطوة الأعداء، مما يجعل المظلوم يتقلب حائرا في أرض الله حتى يدركه الليل، وجعل البيت الثاني مناداة لهذا الخائف المترقب حتى يعرج على حمى الممدوح الكريم ليعينه وينصره ويكرمه، ولو أن الشاعر قدم في بيته الأول ذكر ما قد يلقاه الطريد من فقر، وفاقة، واسوداد حال، لكان ذلك مجانسا لمعنى البيت الثاني مناغما له، فأدى فساد تفسير البيت إلى فساد معناه[2].

كما يعد التعقيد أحد المثالب المعنوية التي تكسر نظمه وتشيق نغمه وذلك نحو قول الفرزدق

وما مِثلُه في النّاسِ إلا مُمَلَّكًا أبو أمِّه حَيٌّ أبوُه يُقارِبُه

التعقيد في هذا البيت ناجم عن سوء تأليفه حيث فصل الفرزدق بين المبتدأ (أبو أمه) والخبر (أبوه) بكلمة (حي) كما عزل الموصوف (حي) عن صفته (يقاربه) فضلا عن تقديمه للمستثنى عن المستثنى منه. وكان الأحرى به أن يقول: (وما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه).

والشاعر يمدح ببيته هذا إبراهيم بن هشام بن إسماعيل المخزومي خال هشام بن عبد الملك بن مروان بقوله: وما مثله (أي إبراهيم) في الناس حي يقاربه بمعنى؛ لا أحد

---

[1] ينظر: خضر (محمود خليف) المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجري، ص 107.

[2] ينظر: خضير محمد (خليف) المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ص 204.

يشبهه في الفضل والبذل من الأحياء إلا مملكا (أي هشاما) أبو أمه (أبو أم هشام) أبوه (أي أبو الممدوح) فالضمير في (أمه) للملك وفي (أبوه) للممدوح، وهو بيت مرهق للفكر، ومضن في تقليب ضمائره المتصلة وردها إلى أصحابها.[1]

فضلا على أن تعاقب الأدوات والحروف الواحدة إثر الأخرى وكأنها سلسلة تثقل اللسان، حتى ليضطر ملقيه أو قارئه إلى التباطئ تحت وطأة الثقل، ومن ذلك قول أبي تمام:

كأنَّه فِي اجتِمَاعِ الرُّوحِ فِيهِ لَهُ فِي كلِّ جَارِحةٍ مِنْ جِسْمِهِ رُوحُ

فانظر كيف كسرت حروف الجر المتعاقبة على كلم البيت نغمة وتناسقه.[2]

وعلى نقيضه يعد إيراد أفعال يتبع بعضها بعضا، وبدون حروف تربط بينها وتضمن انسيابيتها وسلاسة النغم فيها مثلية تفسد المعنى، وتعور نظم الكلام. ومن ذلك قول المتنبي:

أقل أنل أقطع حمل عل سل أعد زد هش بش تفضل اذن كسر صل

فقد جعل تتابع أفعال الأمر في بيت المتنبي، وخلوها من حروف العطف[3] ثقيلا وغير مستساغ ولا مستلمح نغما ولا وزنا –بقطع النظر عن قصة المنافسة فيه–

البعد عن الرتابة:

يلجأ الأدباء إلى أساليب كثيرة ومتنوعة لإضفاء قيمة جمالية وفنية على نصوصهم، ودفع الملل والرتابة عنها، وذلك بابتكار طرائف تعبيرية جديدة تنحو بنصوصهم الإبداعية نحو التفرد، وارتقاء سلم الاستحسان من لدن النقاد والدارسين والمتلقين على حد سواء.

---

[1] ينظر: عتيق (عمر عبد الهادي) علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، (د ط)، ص 68.

[2] ينظر: المراغي (أحمد مصطفى) علوم البلاغة [البيان والمعاني والبديع]، ص 27.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

هذه الطريقة التعبيرية الخاصة في تصور الذات[1]، والتحدث عن العالم ترتكز على أدوات خاصة تهدف إلى النهوض بجمالية الأثر الإبداعي، وضمان بلوغ أثره إلى القراء والسامعين.

وكما أن الأسلوب هو الإنسان فالنتاج الإبداعي لأديب ما يحمل سمات هويته، ويلخص نظرته للحياة، ولذلك عمد الشعراء إلى تغيير نبرات صوتهم وتلوين نغماته[2] أثناء إلقاءاتهم، لما للإلقاء الجيد من قدرة بالغة في منح الدلالات أبعادا جديدة من خلال حسن تقديمها صوتيا بأداء ملحّنٍ، وانفعال جسدي ونفسي يوائم الخطاب الأدبي المتلقي[3]. فمثلا في بيتي المتنبي:

في شرح معنى البيت –أقل من الإقالة عند العثرة، والقبول عند الندم. أَنِلْ: من الإنالة أي: أعط، اقطع: من الاقتطاع أي؛ امنحه أرضا، احمل: من قولهم: حملته على فرس، عَلِ من العلو والرفعة، سَلِ: من السلو والطلاقة، أُدْنُ من الدنو وهو القرب، من الإعادة، وزد من الزيادة، .وهي سر: من السرور، صِلْ: من الصلة، وهي الأعطية. وهش من الهشاشة وهي التهليل في الوجه.

والمعنى: أقل من استنهضك من عبرته، وأنل من استعان بفضلك على قلته. وأقطع من الضياع من أملك وقصدك، واحمل على سوابق الخيل من استحملك، وأعل قدر من اعتلق به، وسل كل ذي هم بما تجدده من برك، وتستسيغه من فضلك، وأدم ذلك، وزد في عطائك على من تفضلت به في يومك، وهش ورحب بمن قصدك، وأظهر البشاشة لمن اعتمدك، ودم بفضلك، وادن الوافد عليك وسره بمتابعتك إحسانك، وصل الجميع بإنعامك.

ينظر للاستزادة : إلى شرح ديوان المتنبي.

وقيل إن المتنبي أخذ هذا البيت من قول امرئ القيس بن حجر:

أفاد فجاء، وشاد فزاد وقاد فذاد، وغاد فأفضل

ينظر لذلك: الرافعي (مصطفى صادق) تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي ومهدي التحقيري، مكتبة دار الإيمان، القاهرة، ج 2، ص 182.

[1] ينظر: الباجلاني (آراده محمد كريم) القيم الجمالية في الشعر الأندلسي (عصري الخلافة والطوائف) ، ط 1، سنة 2013، ص 274.

[2] ينظر: أبو الحسن (منال) الصوتيات علم وفن تدريب وممارسة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط 1، سنة 2015، ص 28.

[3] ينظر: خليفة (بسمة) إضاءات على مادة تقنيات التعبير، دار النهضة العربية، ط 1، سنة 2010، ص 26.

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وَأَسْمَعَتْ كَلِماتي مَنْ بهِ صَمَمُ.
الخيل والليل وَالبَيْداءُ تَعرِفُني وَالسّيفُ وَالرّمحُ والقرْطاسُ وَالقَلَمُ

فالكلمات فخرٌ، واعتداد بالنفس، واعتزاز بالقدرات، والملكات التي لدى الشاعر، فينبغي أن يكون الأداء الصوتي قويا، والصوت جهورا، مع التركيز على ضمير المتكلم "أنا" فضلا عن اتسام الإلقاء بطابع الفخر، والتفوق والسيطرة. أما لغة الجسد فيلزم الشاعر أن يكون منتصبا كالرمح، مع قسمات بارزة تفيض اعتزازا وأنفة.[1]

أما إذا ألقي الشعر الحزين من قبيل قول تميم البرغوثي:

وجثةِ طِفْلَةٍ بمرِّ مَشْفَىً لها في العمر سبعٌ أو ثمانِ
على بَرْدِ البلاطِ بلا سريرٍ وإلا تحتَ أنقاضِ المباني.

وجب أن يكون الأداء الصوتي حفيضا، كسيرا، يوائم توصيف حال هذا الملاك الذي تخطفه الموت بغتة وهو في عمر الزهور (سبع أو ثمان) حيث يطيل الشاعر فيها صوته ليتناغم وطول الحزن الذي يلحق أهلها لفقدها.

كما ينبغي أن يواكب، انكسار نبرة الصوت وانخفاض نغماته وإطالتها في آخر القافية، تقطيب الوجه وانخفاض الحاجبين لتشكل لغة الجسد ترجمانا ثانيا عن قساوة المشهد، وفداحة الفقد، إذ يمتلك الأداء الساجي، والصوت الكسير أفئدة السامعين[2] حتى إن بعضهم ليبكي وما يبكيه غير الشجا.[3]

---

[1] ينظر: أبو الحسن منال، علم الصوتيات علم وفن، تدريب وممارسة، ص 28-29.

[2] ينظر: الجندي (علي) الشعراء وإنشاد الشعر، ص 10.

[3] ينظر: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) الحيوان، ج 4، ص

كما يلعب التغيير في نبرة الصوت[1] عند الإلقاء دورا محوريا في جذب الانتباه، ودوام المتابعة، وعلى الأديب أن يهوي بنبرة صوته عند إلقاء الجمل المعترضة فيحفظه متى أتى عليها، كقول الشاعر النبيل:

ولذي الوزارتين ابن زيدون أبيات جميلة في الغربة والتشرد والحنين منها:

هَلْ تذكُرونَ غريباً عادَهُ شَجَنُ مِنْ ذِكْرِكُمْ وجفَا أجْفانَه الوَسَنُ؟

بِمَ التَّعلُّل؟ لا أهلٌ ولا وطنٌ ولا نَديمٌ، ولا كأسٌ، ولا سَكنُ

فيجب أن يعكس الإلقاء الشعري ما يكابده الشاعر من فقد ووحد وحنين جعله لا يطيق الحياة، ولا يجد سببا يدفعه للتعلق بها، فلا أهله حاضرون يواسونه، ولا هو في وطنه، الذي يأويه، ولا صديق يسمع منه، ولا شيء يسليه، ولا مأوى يطرح أحزانه فيه.

وعلى من تصدر للإلقاء أن يبرز بصوته المشبع أسى حالة رجل تناوشته الهموم وكسرت روحه الأيام. وذلك عبر أداء صوتي مستكين، فيه من مرارة الضعف، وغصة الفقد، ولوعه الحنين إلى الديار، والأهل شيء كثير.[2]

---

[1] ينظر: أبو الحسن (منال) الصوتيات علم وفن، تدريب وممارسة، ص

[2] ينظر: نفسه.

الفصل الثاني:

مستويات التنغيم وروافده في الشعر والنثر العربيين

أولا: روافد التنغيم في الشعر العربي

ثانيا: الإنزياح الدلالي

ثالثا: التوازي

رابعا: الإيقاع

أولا: روافد التنغيم في الشعر العربي.

لعل من نافلة القول تبيان ما للكلام الموزون ذي النغم الموسيقى من أثر عجيب في النفس، وما يثيره فينا من انتباه وحلاوة تمكنه من أزمة أسماعنا، وما ينفثه لفظة في صدورنا من سحر يجعلنا مبتهجين حينا، ومتحمسين أحيانا أخرى، وقد يبكينا بشجوه وأساه. [1]

أو يسكب في ضمائرنا الحزم والعزم نحو قضية يتبناها ناظم الكلمات، فالإيقاع الموسيقي متعدد الأنماط، المتناسق ودلالات النص، يؤدي وظيفة محورية في البيان، فتحمل موسيقى الألفاظ إشعاع المعاني في كل وحدة من وحداتها من الصوت المنفرد إلى الخطاب الشعري المركب، حيث تلقى الكلمات بظلالها الوارفة على أحداث النص ومضامينه.[2]

وتتساند لتحقيق هذه الغاية روافد عديدة تصب كلها في بحر التأثير في المتلقي، وضمان متابعته واهتمامه، ولما كان حصر هذه الروافد أمرا متعذرا لكثرتها وتنوعها، وثراء مباحثها، فإننا سنقصر حديثنا على أشد هذه الروافد أثرا، وأكثرها تواترا في المدونة الشعرية العربية.

1-1 الجرس اللفظي:

يعد البديع اللفظي واحدا من أغزر الروافد الموسيقية اللفظية في الأدب العربي إذ؛ هو تفنن في تنميق الأصوات، وإحكام أنغامها بما يستدعي الآذان والقلوب والعقول بجداوله الفياضة، فهو مهارة في نظم الكلمات، وبراعة في رصفها تنسيقها وترتيبها.[3]

---

[1] ينظر: أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 12-13.

[2] ينظر: البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم -دراسة صوتية- ص 7.

[3] ينظر: الجميلي (صالح علي حسين) شعر حافظ من السيرة إلى وسائل التعبير الفنية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط: 1، سنة 2017، ص 187.

فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدة، فهي تنشأ من علاقاتها أولا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من كلمات، ومن علاقتها –بصورة مطلقة– بمجموع النص الذي توجد فيه، وهي على اتصال مباشر في ذلك النص المعين بجميع ما كان لها من المعاني في سائر النصوص الأخرى التي استعملت فيها، كما تتولد عن تلك الموسيقى طاقة. [1]

وجرس اللفظ صوته المترنم به، المتصف بسمة نغمية خاصة ذات وجهين: وجه دلالي معنوي، ووجه يحدثه تدفق الصوت من الرئتين عبر الجهاز التنفسي[2]، هذا التناغم الصوتي، والانسجام الدلالي بين وجهي الكلمة الواحدة (الصوت والدلالة) يعتبران ملمحا جماليا يؤكد التناسق بين مكونات الكلمة، مما يخلق كونا جماليا داخل التركيب اللغوي للنص الإبداعي.[3]

هذا الجمال الكائن ين المدلول والمسموع ذي التفاصيل المتباينة يخلق نغمات تهز النفس وتروي الشعور بدفقات تمنح المسموعات أبعادا جديدة واسعة[4]، إذ يشكل الجرس ميزة محسوسة في تأليف اللفظة باستغلال التركيبات الصوتية التي بنيت عليها الوحدات وترسمت الأصوات في ائتلافها وتنافرها نغميّة الوقع يطرز بها التعبير الشعري.[5]

فلا يكاد يخلو ديوان شعري واحد من ألوان شتى من تلويناته، ومن ذلك قول الشابي:

ففي الأُفُقِ الرّحْبِ هولُ الظّلامِ وقصفُ الرُّعُودِ وعَصْفُ الرّياحْ.

---

[1] الجبوري (سامي سهاب) شعر ابن الجوزي –دراسة أسلوبية– دار غيداء، عمان، الأردن، ص 140.

[2] ينظر: البياتي(سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم –دراسة صوتية، ص 8.

[3] ينظر: صالح (علي عزيز) شعرية النص عند الجواهري الإيقاع والمضمون"، ص 106.

[4] ينظر: عثمان (مريم مصطفى) الألوان البديعة من خلال كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور: عبد الله الطيب المجذوب، رسالة دكتوراه في البلاغة والنقد، إشراف فاروق الطيب البشير، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة أم درمان الإسلامية، سنة 2007، ص 24.

[5] ينظر: صالح (علي عزيز) شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة) ، ص 107.

فألفاظ البيت كلها تحمل طابعا موسيقيا عنيفا (فالهول، والقصف، والعصف، والرعود) تهيب السامع وتنشر في قلبه الرعب، وهي إنذار للمستبد بسوداوية ما ينتظره من أيام قادمة حين يقول الشعب كلمته، فلا شك أن الجرس الصوتي تنطبع قسماته على السمع[1] ولذا جاءت كلمات البيت ذات جرس رنان يهابه سامعه.

وغير بعيد عن هذا الوقع يلوح لنا بيت أبي ماضي الذي أبدعت كلماته في رسم الحزن الذي يقتات على صاحبه حتى يتجسد وصفا جليا، يقول:

وَإِذا الفَتى لَبِسَ الأَسى وَمَشى بِهِ فَكَأَنَّما قَد قالَ لِلزَمَنِ اِقعُدِ

فكأن ألق الحياة وسناها قد انطفآ عند هذا الفتى البائس، وخبت جذوة الحياة فيه.

تصور كلمات شوقي هذه بجرسها القوي أضاف الناس، ويلعب التنوين بوقعه الفريد، ونغمه المتميز الذي يأخذ بتلابيب السمع فيأسره، وتعاضده في ذلك الدلالات:

ومِنَ العقولِ جداوِلٌ وجلامِدٌ ومِنَ النفوس حَرائرٌ وإماءُ

حيث ربط الشاعر بين الجهل والتحجر والظلامية من جهة، وبين الحرية والعالم من جهة أخرى ذلك؛ أن جمالية هذا البيت لا تقتصر على جرس الألفاظ وحدها، بل بما تثيره فينا تلكم ألفاظ من انفعالات توقظها المعاني المخبوءة بين جنبي كل كلمة.[2]

وقد يبدع الشاعر في اختيار ألفاظه ذات الدلالات العقلية القوية –كالحكمة مثلا– فينسجها على نسق متقارب في نظم معانيه، وجزالة أصواته، ومن ذلك قول مهدي الجواهري:

لعلَّ الذي ولّى من الدهرِ راجعُ فلا عيشَ إن لم تبقَ إلا المطامعُ

غرورٌ يُمنينا الحياةَ: وصفوَها سراب وجنات الأماني بلاقعُ

---

[1] ينظر: الجبوري (سامي شهاب) شعر ابن الجوري –دراسة أسلوبية– ص 146.

[2] ينظر: صالح (علي عزيز) شعرية النص عند الجواهري الإيقاع والمضمون واللغة) ، ص 107.

تحاكي هذه الأبيات صعوبة الحياة التي تعصرها الآلام، حتى لتمسي مباهجها غررا وسرابا فينتفض الشاعر من واقعه البئيس، ويتمرد على واقعه داعيا إلا مجابهة مآسي الحياة وعدم الاستسلام لها، ومتى ارتضى الإنسان منطق المجابهة صاحبته الدنيا ودانت له.

فجاءت –تبعا لهذه الدلالات– أبيات القصيدة منظومة على البحر الطويل الذي يقتبس من دعوة الشاعر إلى "إطالة النفس مع الحياة وترك الاستسلام لها" ولذلك نرى الأبيات الشعرية منسابة في تفاعيل طويلة، ومسبوكة بدقة عالية في إطار حكمي يعكس طول تجربة الشاعر الحياتية، وجودة صياغته أفكارا ووزنا ومعنى.[1]

2-1 التكرار:

للتكرار الصوتي بواعثه وأغراضه، فإيقاعه وموسيقاه لا تتفصم عن معاني النص ودلالاته ودوره لا يقل شأنا عن باقي المؤثرات التي تنهض بها روافد التنغيم في الكون الشعري الإبداعي.[2]

ويقتضي التكرار أن يعيد المبدع اللفظ الواحد –بنصه أو بمعناه– تأكيدا لمعاني الوصف أو المدح أو الذم أو الحسرة، أو الإنكار، أو التوبيخ، أو أيّ غرض من الأغراض الأخرى.[3]

والتكرار ظاهرة لغوية بارزة في الشعر العربي مسايرة لمقتضيات التعبير الفني، يوائم نغمها النسق العام للغرض البلاغي الذي يرمز إليه الشاعر، حيث تضفي الأصوات والوحدات المكررة موسيقى متميزة تنبه المتلقي، وتؤكد على المعاني المكررة، ويتجلى التكرار في المدونة الشعر العربية بوسائل عديدة منها:

---

[1] ينظر: عزيز (صالح علي) شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة) ، ص 112-113.

[2] محمود (عبد الباسط) دراسة في لغة الشعر عند إليا أبو ماضي، دار طيبة، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص 159.

[3] ينظر: عثمان (من مصطفى) الألوان البديعية من خلال كتاب المرشد إلى فهم إشعار العرب وصناعتها، ص 28.

أ- تكرار اللفظ:

وهو جنس من أجناس التكرار الذي يتواتر فيه حضور الكلمة بلفظها مما يحدث تنغيما تستشعره الأذن المتذوقة، لما يولده من قيم دلالية مميزة تلف السياق الشعري[1]

والتكرار اللفظي يعنى به "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع، أو بالمعنى الواحد، في القول مرتين فصاعدا، وهو اسم لمعمول يشابه شيئا في جوهره المشترك لهما"[2] وقد اعتبر ابن رشيق أنه أكثر ضروب التكرار تواترا في الشعر وفي ذلك يقول: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل"[3] .

وتكرار الكلمة بلفظها أبلغ من التوكيد -كما يقول الكفري- بل إن فائدة التقرير والترسيخ والتثبت، فالكلام إذا تكرر تقرر وأضحى حقيقة جلية للعيان.[4]

ومن جميل الألفاظ المكررة -لدى الشعراء- أسماء الأحبة، والممدوحين لما لهم في قلوبهم من منازل سامية، وفي أسماعهم من لذة وجمال، ولا أدل على ذلك من قول قيس بن الملوح:

أُحِبُّ مِنَ الأَسماءِ ما وافَقَ اِسمَها أَوَ اِشبَهَهُ أَو كانَ مِنهُ مُدانِيا. [5]

ومن ذلك ما قالته الخنساء في رثاء أخيها صخر:

وَإِنَّ صَخراً لَوالِينا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخراً إِذا نَشتو لَنَحّارُ

---

[1] ينظر: محمود (عبد الباسط محمود) دراسة في لغة الشعر عند اليا أبو ماضي، ص 176.

[2] الصفار (منال صلاح الدين عزيز) التكرار التركيبي في القرآن الكريم، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط: 1، سنة 2014، ص 15.

[3] ينظر: عمان (مريم مصطفى) ألوان البديعية من خلال كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور عبد الله الطيب المجذوب، ص 31.

[4] ينظر: الصفار (منال صلاح الدين عزيز) التكرار التركيبي في القرآن الكريم، ص 16.

[5] الكفري (علي محمد) أبيات فاقت شهرتها قائليها، دار العبيكان، الرياض، السعودية، ك: 2، سنة 2015، ص 100.

وَإِنَّ صَخراً لَمِقدامٌ إِذا رَكِبوا وَإِنَّ صَخراً إِذا جاعوا لَعَقّارُ
وَإِنَّ صَخراً لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ[1]

فالقلوب تتلاقى ذكرا وإن أضناها بُعدُ المزار وغربة الأجساد، وهو شكل ثان من أشكال الحضور ذلك أن المرء يبقى حيا –وإن مات– ما دام له ذكر بين الناس، فالتكرار ذو فعالية في الأداء الصوتي والدلالي بحيث يصبح موضع التكرار بمثابة منبه يندفع منه المعنى ويسهم بقسط واف في شعرية الأداء[2] ومن شواهده قول أبي حية التميري من الطويل:

رَمَتني وَستر اللَهُ بَيني وَبَينَها عَشيَّة آرام الكناس رَميم.
ألا رب يَومٍ لَو رَمَتني رَمَيتُها وَلكِن عَهدي بِالنِضالِ قَديم. [3]

وتكرار لفظ "رمتني" مما يوسم بالتلاؤم عند البلاغيين، والتلاؤم "حسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ، ووقع المعنى في القلب، وذلك كالخط الحسن والبيان الشافي وإذا انضاف إلى التلاؤم حسن البيان، وصحة البرهان، ظهر الإعجاز لمن كان جيد الطبع، ويصير بجواهر الكلام"[4].

---

[1] عثمان (مريم مصطفى) الألوان البديعية من خلال كتاب المرشد إلى فهم إشعار العرب وصناعتها للدكتور عبد الله الطيب، ص 31.

[2] ينظر: سكران (حيدر بدران) بلاغة التحول النصي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر، دار الخليج، ط: 1، سنة 2020، ص 201.

[3] ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد) سر الفصاحة، ص 117.

ستر الله: الإسلام وقيل هو الشيب، وقيل: ما حرم الله، وقد جاء البيت، لفظ (عشية أحجار الكناس) في أمالي القالي، وفي لسان العرب ومعنى "أحجار الكناس" رمل الكناس، والكناس: الموضع الذي تأوى إليه الظباء، ورميم اسم جارية مأخوذ من العظام الرميم الدانية، ورميم من أسماء الصبا، وبه سميت المرأة لمحاسنتها، والمعنى المراد من البيت رمتني بطرفها، وأصابتني بمحاسنها، ولو كنت شابا لمريتها كما رمتني، وفتنتها كما فتنتني، ولكن؛ تطاول عهدي بالشباب للاستزادة ينظر: بلاطة (عيسى) إعجاز القرآن الكريم عبر التاريخ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط: 1، 2006، ص 121–122.

[4] ينظر: نفسه، ص 122.

وقد استعمل الشاعر لفظ "رمتني" للدلالة على أثر وقع نظرتها إليه في نفسه، حيث أحيت فيه مشاعر الصبا وهو في عهد مشيبه، وقد تبلور هذا المعنى مع السياق البلاغي[1] الذي تومئ إليه الأبيات، والرماية إشارة إلى دقة الإصابة وخفتها وسرعتها، فالعينان كما قال الشاعر: تصيبان ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله أركانا.[2]

هذا المعنى الدقيق الذي حملته اللفظة يقرره التكرار في البيتين ليؤدي بذلك دورا فنيا وجماليا ودلاليا تعززه التأملات العقلية للكلمة[3]. كما كرر الشاعر في القصيدة اسم "رميم" مرتين، وما ذاك إلا لحبه لهذه المرأة، إذ لم يُر تكرار اسمها عيبا؛ لأنه يجد للتلفظ، باسمها حلاوة فقد أخذت المرأة بلبه.[4]

ب. تكرار الحروف

ومن ألوان التكرار كذلك تكرار الحروف والأدوات والروابط، نحو قول أبي الفتح عثمان بن جني لأبي الطيب المتنبي: "إنك تكرر في شعرك ذا وذي كثيرا، ففكر ساعة ثم قال: إن هذا الشعر لم يعمل كله في وقت واحد، فقلت صدقت، إلا أن المائدة واحدة فأمسك[5]. ومن شواهد حضورهما في شعره قوله:

وَكَمْ ذَا بِمِصْرَ مِنَ المُضْحِكَاتِ وَلَكِنَّهُ ضَحِكٌ كَالبُكَا [6]

---

[1] ينظر: السبهاني (محمد عبيد صالح) الوجه البلاغي وأثره في الشعري الأندلسي، دار غيداء للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط: 1، سنة 2013، ص 134.

[2] ديوان جرير، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 2008، ص 452.

[3] ينظر: السبهاني (محمد عبيد صالح) الوجه البلاغي وأثره في السياق الشعري الأندلسي، ص 203.

[4] ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد) سر الفصاحة، ص 121.

[5] نفسه، ص 124.

[6] أبو الهيجاء (ياسين) مظاهر التجديد النحوي لدى مجمع اللغة العربية في القاهرة، دار الكتب العلمية، ط: 1، سنة 2003، ص 14.

وقيل: "إن العرب تصل كلامها "بذا" و"ذي" فلا يعتد بهما".[1]

وتطّرد شواهد التكرار اللفظي وتتوارد في الشعر العربي، ولا سبيل لحصرها، ولذلك اكتفينا بإيراد ما مرّ ذكره. لكون هذا الباب البلاغي يقوم –فيما يقوم– على الإحساس بالكلمات وهو شعور مرده أن الكلمات لها تداعيات تحمل العقل إلى تلقي دلالات الصوت المتردد، والبحث عمّا خلفه من صور وأخيلة، وأفكار تتداعى وتتقرر مع كل لفظ معاد.

ج. تكرار المعنى أو المضمون.

وهو أن يأتي عقب اللفظ المذكور لفظ آخر يحمل مدلوله ويعززه[2]، وهذا اللون من التكرار قليل جدا[3] وهو أحد الأساليب العربية الملفتة بالنظر لأثره في النفس، ولثراء العربية بالمترادفات، وسعة مخزونها المفرداتي، ومن شواهد ذلك قول كعب بن زهر في برداه:[4]

إِنَّ الرَّسُولَ لَنُورٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ مُهَنَّدٌ مِنْ سُيُوفِ اللَّهِ مَسْلُولُ.

حيث كرر السيف في الشطر الثاني، وأكده بوصف المهند[5]، ولعل المراد بإعادة معناه التوكيد على فصل النبي –صلى الله عليه وسلم– بين الحق والباطل كما يفصل الحسام في المعارك بين المنتصر والمهزوم، والشجاع والجبان. ومن أضرب تكرار الترادف قول أبي فراس الحمداني في رائيته المشهورة.

وَقَلَّبتُ أَمري لا أَرى لِيَ راحَةً إِذا البَينُ أَنساني أَلَحَّ بِيَ الهَجرُ [6]

---

[1] ينظر: أبو الهيجاء (ياسين) مظاهر التجديد النحوي لدى مجمع اللغة العربية في القاهرة، ص 14.

[2] ينظر: عكاشة (محمود) الربط في اللفظ والمعنى تأصيل وتطبيق في ضوء علم اللغة النصي، دار الأكاديمية العربية للكتاب الجامعي، ط: 1، سنة 2010، ص 222.

[3] ينظر: إسماعيل (أحمد محمد أمين) الإعجاز البلاغي لتحولات النظم القرآني في المتشابه من الألفاظ والتراكيب، در الكتب العلمية، ط: 1، سنة 2011، ص 41.

[4] ينظر: عكاشة (محمود) الربط في اللفظ والمعنى تأصيل وتطبيق في ضوء علم اللغة النصي، ص 222.

[5] ينظر: نفسه.

[6] الحمداني (أبو فراس) الديوان، دار الكتب العلمية، (د ط) ، بيروت، لبنان، ص 65.

فالبين والهجر مترادفان، وكلاهما يحيل إلى تنائي المحبوب، وتعذر لقياه، هذا الأمر أفقد الشاعر هدوءه الداخليّ، وأدخله في متاهة الضيق والكدر، فهو لن ينسَ البعد، ولا ما كان متعمدا من هجر، وليت صدره كان يطيق ولا يضيق به، فتأكيد الشاعر لهذا المعنى جعله مكثفا وعميقا.

والتكرار لدى الشعراء يقوم على توظيف العناصر اللغوية المؤثرة[1] في مواقف خطابية تستدعي (جنيد كل المؤثرات اللغوية المتاحة قصد التأثير في المتلقين (وهي محبوبة الشاعر في هذا المقام). ومن نماذج تكرار المرادفات ما جاء به تميم البرغوثي في رائعته:

وَلْتُقْدِمِي عِنْدَمَا تَدْعُوكِ أَنْ تَجِلِي فَالخَوْفُ أَعْظَمُ مِنْ أَسْبَابِهِ نَكَدَا. [2]

والوجل والخوف معنيان مترادفان جاء بهما الشاعر في خضم دعوته لنفسه ألا تخشى حوادث الدهر في رحلة بحثها عن مجدها، ذلك لأن الخوف قد يلجم النفس ويعيدها القهقرى أكثر مما قد تفعل الأيام وتقلباتها بها، فإما أن تنال مبتغاها وهي تحاول وإما أن تموت فتعذرا.

وقد جاء تكرار اللفظين هاهنا في سياق الأسلوب الإنشائي بغرض الأمر ليحمل هذا المتلقي المترقب على ترك وجله، والانطلاق في مغامرته لتحقيق ذاته، في بيته هذا إشارة إلى تلكم الحكمة الشهيرة: يموت الجبان ألف مرة (بخوفه وانتظاره وترقبه) ويموت الشجاع مرة واحدة.

والتكرار إذن تقنية إيقاعية نتجت عن كيفية لغوية تضمنت عائدا موسيقيا العلاقات صوتية، بين الألفاظ المكررة، منحتها السياق اللغوي والبلاغي ثراء دلاليا وموسيقيا أسهم في إضفاء جمالية للخطاب الشعري[3]، وتوسيع آفاقه الموسيقية حيث يصبح الأداء

---

[1] ينظر: محمود (محمود)، الربط في اللفظ والمعنى: تأصيل وتطبيق في ضوء علم اللغة النصي، ص 224.

[2] جويلية 2017، www.poetsgate.com

[3] ينظر: محمود (عبد الباسط محمود) دراسة في لغة الشعر عند أبو ماضي، ص 201.

الصوتي للأثر الأدبي آسرا، ناظرا، عاطرا لكون التكرار ناتجا عن انتقاء مقصود للألفاظ الشعرية.[1].

ثانيا: الإنزياح الدلالي

ومن الأساليب التي يعمد إليها الأدباء حين الإلقاء ما يمنح التعابير إيحاءات جديدة، في جريان الكلام على خلاف أصله بمؤثرات بلاغية لطيفة تعطي للنص روحا وبعدا آخر يملكه أفئدة القراء، وأسماع الحضور ما يسمى بالانزياح الدلالي.[2]

ويعني الانزياح الدلالي الانتحاء بألفاظ اللغة من دلالة مألوفة إلى معان مجازية[3] جديدة، حيث تحمل الكلمات مفاهيم جديدة قصد التأثير في المتلقي وتشغله بالتأويل، وطرد شبح الملل والرتابة عن نتاجه الشعري، ليبقى النص حيا يتجدد تأويلاته، وثراء معانيه وهو ما عبر عنه أبو الطيب حين قال:

أَنامُ مِلءَ جُفوني عَن شَوارِدِها وَيَسهَرُ الخَلقُ جَرّاها وَيَختَصِمُ [4]

فشعر المتنبي المنزاح في دلالاته، البليغ في عباراته، الحكم في نسجه، الجميل في رصفه كان الشغل الشاغل لجهابذة الأدب منذ قرون حتى قال فيه قائلهم: "جاء المتنبي وملأ الدنيا، وشغل الناس "[5] وقال عنه شارح ديوانه العكبري "لم أسمع بديوان شعر في الجاهلية ولا في الإسلام شرح مثل هذه الشروح الكثيرة، ولا تداول في ألسنة الأدب من نظم ونثر أكثر من شعر المتنبي"

---

[1] ينظر: مجيد (هارون) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ص 93.

[2] ينظر: الباجلاني (محمد كريم) القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف، ص 277.

[3] ينظر: توتاي (سيف الله هشام) شعرية الانزياح في بنية القصيدة فالشعرية، دار غيداء، ط: 1، سنة 2017، ص 125-126.

[4] المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين) ديوان أبو الطيب المتنبي، شرح أبو البقاء العكبري، ص 323.

[5] القيرواني (ابن رشيق) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص 100.

فقد كان واحدا من الشعراء القلائل الذين استطاعوا أن يجتازوا أكثر من عشرة قرون بالغة مع أهل كل قرن، وكأن شعره بث عليهم في يومهم ذاك، فهم يتحدثون عنه، ويرجعون إليه، ويختصمون فيه كما لو أنه ما زال يعيش بين ظهرانيهم، فهو بحق شاعر العرب الذي تفرد بحبهم وإيثارهم له وتفضيله له على غيره من عمالقة الشعر العربي الذين طرزوا خيمة التاريخ".[1]

ومن جميل انزياحات المتنبي قوله:

قَوَاصِدَ كَافُورٍ تَوَارِكَ غَيْرِهِ وَمَنْ قَصَدَ الْبَحْرَ استَقَلَّ السَّوَاقِيَا. [2]

فقد شبه المتنبي قاصد كافور بقاصد البحر (الذي لجته المعروف والجود ساحلة) فصور ما يلقاه قاصدو كافور من الغنى والثورة. أما من تركه إلى غيره كان كمن استبدل البحر وخيراته بالجداول والغدران. فانظر كم أحدث هذا الانزياح من دهشة وجمال في أنفس المتذوقين. ومن ذلك قول أبي مسلم بن الوليد في ديوانه:

وَأَسعَدَها المِزمارُ يَشدو كَأَنَّهُ حَكى نائِحاتٍ بِتنَ يَبكينَ مِن ثُكَلِ. [3]

حيث يبدو المزمار في ترانيمه الموسيقية الحزينة كأنه شجى النائحات يبكين مفقودا عزيزا وافاه أجله، فالأثر النفسي لهذه الصورة السمعية بما تحمله من شدو وحنين حرك أذن الخيال إلى سماع بكاء النائحات على فقد أحبائهن.[4]

تلك إذا جملة من التلوينات الصوتية التي تجعل الأداء الشعري منغما مفعما بالجمال وهو ما يكسبه قبولا، ويقربه من آذان المتلقين وقلوبهم.

---

[1] المتنبي (أبو الطب أحمد بن الحسين) ديوان أبو الطيب المتنبي، شرح أبو البغاء العكبري، ج 1، ص 13.

[2] نفسه، ج 4، ص 292.

[3] سلطان (جميل) مسلم بن الوليد صريع الفواني، دار الأنوار، بيروت، لبنان، ط: 2، سنة 1967، ص 41.

[4] الفلاحي (أحمد علي إبراهيم) الصورة في الشعر العربي، دراسة تطريزية وتطبيقية في شعر صريع الغوابي (مسلم بن الوليد) ط: 1، سنة 2013، ص 129.

ثالثا: الجناس الاستهلالي.

وهو "شكل من الأشكال البديع الصوتي يقوم على تكرار الصوت، أو الرنة نفسها في مستهل لفظتين متجاورتين أو أكثر كقولنا مثلا: فر فأر فور دخول القط"[1]

أهو "وقوع صوت واحد في بدء الكلمات المتتابعة"[2] من نحو قولهم: أشعل شاهين شمعة في الشارع" حيث يتعمد الناسج تكرار حرف أو أكثر في مستهل كلمتين أو أكثر مما يضفي عليها إيقاعا مميزا[3]. ومن أمثلته تكرار السنن في كلمات متوالية في بيت الأعشى:

وقد عدوت إلى الحانوت[4] يتبعني شاوٍ[5] مُشل[6] شَلولٍ[7] شَلْشَلٍ شَوِلِ[8]

فالأعشى يصف في هذا البيت تابعه الذي يحمل له لحم الشواء، ويتبعه إلى بيت الخمار في خفة ونشاط، والأعشى يؤمل نفسه بمجلس لهو وشرب هنيء ينسيه مشاغل الحياة وأكدارها. إنّه يتعجل الخطوات وخلفه تابعه الذي يمشي في إثره لاهيا نشوانيا.[9]

إن هذا الضرب من الجناس يحدث في البيت الشعري ترانيم إيقاعية متناسبة ومتماثلة حيث يتناسب صفات الأصوات (المستهل بها) وتكون إحداها مدخلا للأخرى، مع تمايز المعاني وتماثل الأوزان الموسيقية، وتقارب المقاطع، فإذا توصل صاحب الأثر

---

[1] الموسوعة العلمية الشاملة، إعداد وإشراف مكتب البحوث في دار الفكر، لبنان، ط: 1، سنة 2012، ص 70.

[2] محمود (عبد الباسط محمود) دراسة في لغة الشعر عند إليا أبو ماضي، ص 160.

[3] بول لونغ وتيم وول، الدراسات الإعلامية (النصوص والمعاني الإعلامية) ، ترجمة هدى عمر عبد الرحيم، ونرمين عادل عبد الرحمن المجموعة العربية للتدريب والنشر، ط: 1، سنة 2017، ص 19.

[4] الحانوت: بيت الخمار

[5] الشاوي: الذي يشوي اللحم

[6] المشل: الخطف

[7] الشلشل: المتحرك

[8] شول: الخفيف في الخدمة والعمل ينظر شرح البيت في الخصائص، ج 3، ص 51.

[9] ينظر: (العيد محمد) الإبداع والدلالة في الشعر الجاهلي، دار الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط:1 2013. ص 14.

الأدبي إلى مبتغاه، وأتقن نسجه، جمع لنتاجه الحسنيين: انسجام الألفاظ وبلاغة المعاني.[1]

والملاحظ في هذا البيت استهلال كلمات عجزة الخمس بصوت الشين هو صوت من أصوات التفشي –كما وصفه الخليل بن أحمد– ويبدو أن مدلول التفشي[2] عنده يتمحور حول انتشار اللسان على الحنك مكونا ما يشبه القناة التي يتسرب النفس منها، ويتوزع سريعا على جنبات الفم، ولا يقتصر على المخرج فحسب.[3]

فالأعشى نجح بأصوات الشين الستة أن يحكي مشية تابعه المنطلقة المتراقصة، الممزوجة بالخفة والنشاط، وكأنها يستعجل الشوة قبل قوعها كما لعب تفاوت صيغ الكلمات دورا في تصوير تراقصه وكأنه يعدو طورا ويهرول أخرى.[4]

ويبدو أن أصوات التفشي الاستهلالية لها حضور في معجم الأعشى الشعري، ولعل لهذا علاقة بشخصه فقد نقل عن الأصمعي قوله: "كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا طربا، والنابغة إذا رهبا، والأعشى إذا شرنا" لما التأثير السكر والانتشاء في شاعريته الأعشى، وقد اقتبس من ذلك الشاعر قوله:

والشعر قد أسر الأعشى وقيده دهرا، وقد قيل: "والأعشى إذا شربا".[5]

يطالعنا الأعشى ببيت آخر يفشو فيه استهلاله بصوت الشين حيث يقول:

فَقُلتُ لِلشَربِ في دُرنى [6]وَقَد ثَمِلوا شيموا، [7].

---

[1] ينظر: محند (هارون) الجمال الوتي للإيقاع الشعري (تائية الشنفرى أنموذجا) ، ص 74–75.

[2] فشا الشيء: يفشو، فشوا. إذا ظهر ومنه: فشا السر: إذا انتشر. والتفشي: التوسع، وتفشي: توسع وكثر وظهر

[3] محمد (علا جبر) المدارس الصوتية عند العرب "النشأة والتطور" دار الكتب العلمية، (د ط) ، 36.

[4] ينظر: العيد (محمد) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) ، ص 16.

[5] الأندلسي (أبو عبد الله محمد بن فتوح) جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، ص 98.

[6] الشرب: الجماعة الشاربون

[7] درنا: كانت بابا من أبواب فارس، وهي دون الحيرة بمراحل، وقيل درنا: باليمامة

وَكَيفَ يَشيمُ الشارِبُ الثَمِلُ.؟[1]

وللشين في هذا البيت قيمة تصويرية تبين فشُوّ الشرب بين أصحاب الأعشى وبلوغه حد إذهاب عقولهم (وَكَيفَ يَشيمُ الشارِبُ الثَمِلُ)[2] كما ينقل لنا أصوات صخبهم الذي ساد المكان وقد ذهب الأستاذ محمد العيد إلى مدى سيطرة حياة السكر على الأعشى حتى أننا نجد صوت الشين الممدود حاضرا في اسمه (الأعشى).[3]

وبرغم كون الجناس الاستهلالي لا يحتل مساحة كبيرة من الخريطة الشعرية العربية بوصفه آلية من آليات الإيقاع النغمي الداخلي، إلا أنه لا يمكن غض الطرف عن آثار تواقيعه التعبيرية الصوتية في التكرار.[4]

وقد عدّ بعضهم هذا اللون من التكرار قبحا، ودلالة على التكلف، بل ورمى بعضهم من يأتي به بكونه شاعرا ضعيفا، روي في هذا الباب أن مسلم بن الوليد قوله من الكامل:

سلت وسلت ثم سل سليلها فأتى سليل سليلها مسلولا[5]

وقد علق ابن سنان الخفاجي بقوله: "لولا أن هذا البيت مروي لمسلم، وموجود في ديوانه لكنت أقطع على أن قائله أبعد الناس ذهنا، وأقلهم فهما، وممن لا يعد في عقلاء العامة فضلا عن عقلاء الخاصة، ولكني أخال خطرة من الوسواس، أو شعبة من البرسام عرضت له وقت نظم هذا البيت، فليته لما عاد على صحة مزاجه، وسلامة طباعه

---

[1] شيموا: أنظروا إلى البرق وقدروا أين صوبه

[2] الثمل: السكران.

للاستزادة ينظر: الشيباني (أبو زكرياء يحي بن علي بن محمد) شرح المعلقات العشر "المذهبات" ضبط فصوله، وشرح حواشيه وقدم لأعلامه: عمر فاروق الصباغ، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، (د ط) ، ص 312.

[3] ينظر: العبد (محمد) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) ، ص 14.

[4] ينظر: محمود (عبد الباسط محمود) دلالة الشعر عند اليا أبو ماضي، ص 160.

[5] نشر الشاعر في هذا البيت إلى "الخمر" والبيت مأخوذ من ديوانته "صريع الغوان في قصيدة مطلعها:

هلا بكيت ظعائنا وحمولا ترك الفؤاد فرت فهم محبولا

وجحده فلم يعترف به، ونفاه فلم ينسب إليه وما أضيف هذا –وأمثاله– إلا إلى عوز الكمال في الخلقة، وعموم النقص لهذه الفطرة".[1]

ومثله قول مرار بن سعيد الأسدي من الطويل:

صددتِ فأطولتِ الصدود وقلّما وصالٌ طول الصدود يدوم

فقد جاءت السمات الصوتية لهذا البيت مشبعة بحرف الصاد[2] وهو في وصفه صوت مهموس، مستعل، يدل على أن صاحبه متواضع في أوساط مجتمعة، كما يوحي بالعصبة والانفعالية الشديدة، لا يقر بمعاناته وآهاته وآلامه، وهو إلى ذلك شديد شدة الصخور والطبيعة التي نشأ فيها[3].

وغير بعيد عنهما ذهب بعض الدارسين إلى كون أبي الطيب المتنبي قد جمع القبح كله في بيت قَلاقِلِهِ الذي يقول فيه:

فَقَلقَلتُ [4]بِالهَمِّ الَّذي قَلقَلَ الحَشا قَلاقِلَ عيس[5]عيسٍ كُلُّهُنَّ قَلاقِلُ.[6]

---

[1] ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد) سر الفصاحة، قدم له واعتنى به، ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار كتاب: ناشرون (د ط) ، ص 122.

[2] ينظر: ديدوخ (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم، ص 145.

[3] ينظر: مجيد (هارون) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، ص 156–157.

[4] قلقلت: حركت

[5] قلاقل العبس: النوق الخفيفة

[6] قلاقل الثانية بمعنى الحركة ويتمحور معنى البيت حول رغبة المتنبي في التحرك بسبب الهم الذي خامر نفسه فحركها ممتطيا نوقا خفيفة السير أي، سافر المتنبي ولم يلبث بالمكان الذي يحلقه فيه الضم. وقد علق الصاحب بن عباد علي هذا البيت قائلا: ماله!

قلقل الله أحشاءه! ما هذه القافات الباردة؟! وقال أبو نصر المرزبان ثلاثة من الشعراء رؤساء يعني: كان لهم نظم رديء. شلشل أحدهم، وسلسل الثاني، وقلقل الثالث. فالذي شلشل الأعشى، والذي سلسل مسلم بن وليد، أما الذي قلقل فهو المتنبي، للاستزادة، انظر شرح ديوان المتنبي لأبي البقاء العكبري، ج 3، ص 186.

والقاف (الصوت المكرر هاهنا) صوت قوي صحيح الجرس[1] كما يصفه ابن جنى، أي: أن نغمة صوته لا حفاء فيها، ألا تراهم قالوا (قصم) في اليابس (وخضم) في الرطب وذلك لقوة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الصوت الأقوى للفعل الأقوى، والصوت الأضعف للفعل الأضعف. فعلوا ذلك من باب مضاهاة الكلم بأجراس حروفه، وهذا قانون مطرد في كثير من لغة العرب.[2]

ولعل حروف المتنبي تشي بقوة الهم الذي ضرب أطناب نفسها فقلبها، وجعله يطلب الشعر بعدا عن الضيم الذي ناله. على أن هذا الضرب من التكرار مستنكر عند القدماء لأنه يؤدي إلى التداخل والتشابك والتبلد في نظم الشعر[3]، بسبب تعثر اللسان في نطقه، ولذلك قلّ تواتره في الشعر العربي وندر.

رابعا: التوازي:

يشكل التوازي رافدا مهما من روافد جمالية النص الشعري، وصورة مشرقة من صور تناسقه الفني بما يحويه من أشكال إيقاعية بديعة، ولما يؤديه من وظائف جمالية رفيعة[4]، ينقسم فيه النص الشعري إلى أجزاء متشابهة الطول، متسقة البناء متناغمة الإيقاع[5] حيث تغدو اللغة فيه شكلا لا مادة؛ لأن التوازي علاقة، وإشكال هو مجموع العلاقات الناظمة للعمل الأدبي القائم على التناسبات التي يتأسس بها العمل الأدبي من أدنى مستوى إلى أعلاه.[6]

---

[1] ينظر: ابن جني (أبو الفتح عمان بن بحر) سر صناعة الإعراب، ج 1، ص 79.

[2] ينظر: بن عيسى (كبير) القاف العربية (الصوت–الرسم–الدلالة) دار الكتب العلمية، ط: 1، 2007، ص 13.

[3] ينظر: العبد (محمد) إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي (مدخل لغوي أسلوبي) ، ص 15.

[4] ينظر: ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، مذكرة ماجستير تخصص علوم اللسان العربي، إشراف الأستاذ: عمار شلواي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية سنة 2012، ص 7.

[5] ينظر: البعول (إبراهيم) أنساق التماثل في الشعر المعاصر، دار الأكاديميون للنشر، عمان، الأردن، (د ط) ، ص 127.

[6] ينظر: اسبر (ميادة كامل) شعرية أبي تمام، الهيئة السورية العالمية كتاب، دمشق، (د ط) ، ص 120–121.

إنه ظاهرة استدعت اهتمام الدارسين، حيث جعلوها منطلقا يتكون فيه لإصدار بعض أحكامهم المتعلقة بأساليب الشعراء ومعاجمه اللغوية، بل واتخذوها منطلقا لبعض آرائهم حول شخصية الشاعر. وقد اعتبره الشكلانيون الروس خاصية أساسية مميزة للغة الشعر[1] نظرا لكم الجمال الكامن خلف الحروف المتناغمة، والكلمات المتراتبة، والصور المختلفة المتعاقبة على أجزاء النص وتراكيبه[2].

وقد عرفه محمد مفتاح بقوله: إنه "تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة شعرية"[3] حيث يحدث هذا التكرار إيقاعا جميلا يستهوي النفوس ويبهر العقول، فيجد السامع لذة في توزيع التكرارات، وتناسقها، وتستمتع الأذن بتكرار هذا القالب الصوتي بحركاته وسكناته، ومداته، ليغدو هذا القالب التكراري إطارا تصب فيه الجمل جماليتها، فهو إطاره موحد يحتضن ألوانا تعبيرية شتى.[4]

أو هو إطار تتوازى فيه الأنساق اللغوية المتماثلة ضمن تراكيب تحقق فاعليتها النسقية التصويرية لتحفيز القارئ، وإثارة رؤيته الشعرية[5]، فالجانب الزخرفي في الشعر ذو بنية متوارية بامتياز قائم على موسيقى متوازنة التفعيلات، متضمنة الأنغام، ذات وحدة فنية وموضوعية رائعة[6].

فالقصيدة العربية ذات بهاء وسناء، يلتمسه القارئ الذوّاق المرهف الذي يستطيع الوصول إلى نقطة الاندماج مع النص، ويتماهى في تلابيبه، ويستكنه مكوناته الفكرية،

---

[1] ينظر: نفسه ص 123.

[2] ينظر: ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، ص 07.

[3] حمد (عبد الله خضر) الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن الكريم لابن قتيبية –دراسة أسلوبية، دار الأكاديميون، عمان، الأردن، (د ط) ، ص 455.

[4] ينظر: البياني (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم، دراسة صوتية، ص 21.

[5] ينظر: شرتح (عصام) اللغة والفن في شعر يحي السماوي، دار الخليج، الأردن، ط 1، سنة 2015، ص 17.

[6] ينظر: حمد (عبد الله خضر) الشعر الجاهلي في تفسير القرآن الكريم لابن قتيبة –دراسة أسلوبية– ص 454.

وسماته الوجدانية ووحداته التركيبية، لهذا وصف الشاعر اللاتيني خوان رامون جيمينيز الفلك الشعري تغن الأقلية الهائلة[1].

فالشعراء المتميزون لهم أثر عظيم في تحريك الكيان الإنساني، وقد اهتم العربي بالأنماط الشكلية التراكبية، حيث راعى أنساق الجمل فصاغها في قوالب متشابهة الطول والنغمة بتوزيع يطرب الآذان، ويوازي بين روعة التشكيل الموسيقى وجمال الإطار الفكري والبلاغي الذي ترمي إليه.

فالتوازي من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد العربي عبر كتابات رومان جاكبسون الذي اعتبر التوازي هو المبدأ المنظم للغة الشعر[2].

إنّ الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي البنية التطريزية للبيت في عمومه، والوحدة النغمية، وتكرار البيت، والأجزاء العروضية التي تكونه، تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، حيث يحضى الصوت هاهنا بالأسبقية على الدلالة[3].

4-1 مستويات التوازي

وللتوازي مستويات عديدة في اللغة الشعرية، أولاها: التوازن الصوتي: حيث تتوازى الأنساق الصوتية بحيّزات متآلفة ومتعادلة في تشكيلاتها، لخلق نسقية متنامية بين النسقين المتوازيين، مما يضفي على الأشطر الشعرية حركة إيقاعية منتظمة، متآلفة[4] ومن أمثلتها قول عائشة هانم التيمورية:

---

(1) ينظر: شرتح (عصام) اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ص 17.

(2) ينظر: حمد (عبد الله خضر) الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن لابن قتيبة –دراسة أسلوبية– ص 454.

(3) ينظر: بوجلانس (سلاف) إيقاع التوازن الصوتي في ديوان صحوة القيم لعبد الله العشي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 48، المجلد (أ) لسنة 2017، ص 35.

(4) ينظر: شرتح (عصام) اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ص 19.

قَلبي وَجِفني وَاللِسانُ وَخالِقي راض وَباكَ شاكِر وَغَفور. [1]

حيث تنسجم أصوات الوحدات اللغوية للصدر وتتوازى دلاليا مع كلمات العجز فينشأ عن هذا الصوت اهتزاز في النفس، وشعور بالمتعة، هذا الانسجام تحدثه العلاقة المتعدية بين الصوت والدلالة فقلب هذه المرأة الثكلى بفقدان ابنتها راض بقدر الله ومشيئته، وجفنها باكٍ، فالعين تدمع حزنا لهول المصاب، واللسان شاكر لله استرجاعا عند المصيبة، وأملا في جميل الثواب، والخالق –عز وجل– بحوله وقوته، غفور عفو كريم.

لقد شكّل هذا المركب الصوتي ثنائي التكوين صورة جميلة عن توازن الألفاظ الشعرية حيث لا يعرف أحدهما إلا برده إلى طرفه الآخر الكائن في العجز.[2] ونظيره قول إليا أبي ماضي في خمائله:[3]

سِيمَاءُ غَاوِيَةٍ، أَطْوَارُ شَاعِرَةٍ عَلَى زَهَادَةِ عُبَّادٍ وَنُسَّاكِ
طُغْرَاءُ مَمْلَكَةٍ وَشَّى حَوَاشِيَهَا مَنْ ذَوَّبَ الشَّمْسَ أَلْوَانًا وَوَشَّاكِ

حيث تتوازى كل كلمة في صدر البيت مع جارتها توازيا صوتيا ودلاليا، فالفراشة في تنوع ألوانها تسحر الألباب وتعومي العقول، وهي في أطوارها تحكي ألق الشواعر برهافتها ورقتها، وهي في عفة نفسها ونبل طباعها –إذ لا تحط إلا على الجميل من الأشجار والأزهار– كالزّهاد الذين يأبون أن يقاربوا أوضار الحياة ودنسها.

هذه المعاني السامية يتمّمها البيت الثاني المتوازي في جرس ألفاظه وتعالق معانيه مع البيت الأول، فالفراشة وهي تتوشي بألوانها الزاهيات تحاكي جلالة القصور وفخامتها، فسبحان الخالق الذي كأنّه صهر الشمس وصاغ من ألوانها رداء للفراشة.

هذا التقسيم الصوتي النغمي تتوازن أجزاؤه، يتحسس فيه المرء دلالات الكلمات، ومعها الموسيقى ويستشعر ملاءمة بعضها للبعض الآخر حيث (تصب كلها في السياق

---

[1] الهاشمي (السيد أحمد) جواهر الأدب، ص 379.

[2] ينظر لوجلايس (سلاف) إيقاع التوازن ديوان صحوة القيم لعبد الله العشي، ص 35.

[3] أبو ماضي (إليا) ، الرسائل، دار العلم للملايين، ص

واحد يشد فيه الوحدات بعضها بعضا[1] ومن أضرب التوازي الصوتي الصرفي ذلك الذي تتكرر فيه بعض الصيغ المتماثلة في ميزانها الصرفي لخلق وحدة إيقاعية تشحن الإيقاع الداخلي للقصيدة وتكثفه عبر اشتقاقات اللفظة، أو تكرار صيغ بعينها لإيجاد نظم شعرية متوازية شكلا ومعنى، ومن ذلك قول أوس بن حجر:

وأَعتِبُ اِبنَ العَمِّ إِن كانَ ظالِماً. وَأَغفِرُ عَنهُ الجَهلَ إِن كانَ أَجهَلا.

والبيت من الطويل حيث يتوارى تركيبه النحوي على النحو الآتي:

التركيب النحوي الأول	**التركيب النحوي الثاني**
1-(و): (أداة ربط)	1-(و) -(أداة ربط)
2-و(أعتب) -(فعل مضارع)	2-(و) (أغفر) -(فعل مضارع)
3-و(ابن العم) (مفعول به)	3-و(الهاء) -(مفعول به)
4-و(إن) (أداة)	4-و(إن) (أداة)
5-و(كان) (فعل ماضي ناقص)	5-و(كان) -(فعل ماضي ناقص)
6-و(طالما) (اسم كان منصوب)	6-و(أجهلا) (اسم كان منصوب) [2]

والمتأمل للبيت يلمس تساوٍ بين وحداته ومكوناته، وشبه تطابق في وظائف كل من كلمات صدره وعجزه، فضلا عما امتازت به تشكيلاته من فاعلية صوتية أسهمت في خلق تناغم شكلي وإيقاعي مميز[3] .

---

[1] ينظر: ليمونة (مدحت حسيني حسيني) البلاغة الصوتية في الأحاديث النبوية (د ط) ، ص 1724.

[2] ينظر: حمد (عبد الله خضر) الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن لابن قتيبة -دراسة أسلوبية- ص 457-458.

[3] ينظر: شرتح (عصام) اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ص 18-19.

وهو ما شكل رافد موسيقيا عذبا أخرج التعبير من رتابة التكرار إلى فضاء ماتعٍ بتنوع النغم وانسجام الدلالات والمعاني[1] فيه، حيث تساوت الجملتان من حيث التركيب، وتطابقتا من حيث التعاقب، مما أضفى على البيت جرسا موسيقيا أسهم في تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، وكثف دلالاتها، وأوحى بنبل روح الشاعر الذي تغاضى عن ظلم بني عمومته، وأوسع لهم ساحات حلمه ولئن كانوا ظلاما نزقين [2].

ومن جميل صور التوازي ما جاء به الشاعر واصفا تقاسيم يومه إذ يقول:[3]

فالليل ليل جوى، والصبح صبح هوى والصحب صحب غوى، والكل سمّاري

والبيت ينتمي إلى البحر البسيط حيث تتكرر فيه التفعيلات (مستفعلن، فعلن مستفعلن فعلن) أما تركيباته المتوازية فجاءت على النحو الآتي:

التركيب الأول	**التركيب الثاني**	**التركيب الثالث**
1-(ف): (أداة ربط)	1-(و) (أداة ربط)	1-(و) (أداة ربط)
2-(الليل): (مبتدأ)	2-(الصبح) (مبتدأ)	2-(الصحب) (مبتدأ)
3-(الليل): (خبر)	3-(صبح) (خبر)	3-(صحب) (خبر)
4-(جوى) (مضاف إليه)	4-(هوى) (مضاف إليه)	4-(غوى) (مضاف إليه)

[1] ينظر: البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم -دراسة صوتية- ص 23.

[2] من معاني الجهل: الطيش وسوء الخلق، ولعل هذا ما أراده الشاعر في قوله (كان أجهلا)

[3] ينظر: البعول (إبراهيم) أنساق التماثل في الشعر، المعاصر، ص 129.

وهذا تواز ثلاثي البنية[1]، وعادة ما يترافق هذا اللون من التوازي بظاهرة عروضية وهي ظاهرة الترصيع[2]، أما دلاليا فقد قسم البيت إلى ثلاثة أنساق دلالية حقل الليل وأحداثه، وحقل الصبح وأطواره، وحقل الصحب وأغواره، فالليل مفرد لأحاديث الصبابة والوجد، ولكم طال ليل العاشقين، واشتد بهم اشتداد سواده الذي يلقي بظلاله على الكائنات، فلما يتنفس الصبح، تتحدد فيهم الآمال، فيحي فيهم ما أماته الليل بأساه، وتستبعد فيهم جذوة الهوى الخامدة، ولأن الصحب مما تغويهم مجالس لآلام والأحلام فهم يسمرون ويسهرون كما يشاء لهم الهوى.

هذا التوازي الدلالي يكتسي أهمية خاصة في إغناء الأنساق النصية، وإثرائها، وتوطيد علاقاتها الداخلية، حيث يحتوي كل جزء جزءا آخر في بنية القصيدة الشعرية سواء أكانت هذه الأجزاء فونيمات، أو جملا، أو أسطر شعرية منسجمة، متناغمة في الفلك الشعري العام المتسم بالوحدة العضوية.

إن هذا النمط من التوازي تتصهر فيه دلالات الكلمات في معنى عام يوحي لقارئ النص بجمالية صاغتها علاقات التجاور والتقابل والتماثل بين وحدات القصيدة وبنياتها المختلفة.[3]

---

[1] الترصيع في العروض: هو أن يجعل الشاعر العروض (وهي آخر تفعيلة في صدر البيت) تابعة لضربه (الضرب هو آخر تفعيلة في عجز البيت) فيكون كل من الضرب والعروض متشابهتين في القافية لهذا البيت المصرع. وتكون عروض البيت فيه بالغة ضربه، ينقص بنقصانه، وزيد بزيادته.

ينظر للاستزادة مسلك ميمون مصطلحات العروض والقافية في لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط) ، ص 185.

[2] ينظر: البعول (إبراهيم) أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر، ص 129.

[3] ينظر: حمد (عبد الله خضر) الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن الكريم، ص 459.

أما التوازي الرباعي فهو ذلك الشكل الجميل من التماثلات النسقية التي تثير فينا إحساسا بالانتظام والتناغم[1] يولد فينا راحة ولذة. حيث ينقسم فيه الشطر الشعري الواحد إلى جزئين متساويين.[2]

ومن بديع أمثلته قول إليا أبو ماضي والده:

جَريءٌ عَلى الباغي عَيوفٌ عَنِ الخَنا سَريعٌ إلى الداعي كَريمٌ بِلا مَنِّ [3]

والبيت منظوم على البحر الطويل، حيث تتناغم فيه تفعيلاته المكررة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) في شطره وعجزه، وتوازن تركيباته الأربع على نحو ثنائيات مرتبة، نسجها الشاعر بحرفية وإتقان ارتسمت في وجدانه ونضح بها لسانه:

التركيب الأول

1- (جريء) – (مبتدأ)

2- (على) – (حرف جر)

3- (الباغي) – (اسم مجرور)

التركيب الثاني

1- (عيوف) – (مبتدأ)

2- (عن) – (حرف جر)

3- (الحنا) – (اسم مجرور)

صدر البيت

التركيب الثالث

1- (سريع) – (مبتدأ)

2- (إلى) – (حرف جر)

3- (الداعي) – (اسم مجرور)

التركيب الرابع

4- (كريم) – (مبتدأ)

5- (ر) – (حرف جر) (لا) (زائدة)

6- (من) – (اسم مجرور)

عجز البيت

---

[1] ينظر: ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، ص 8-9.

[2] ينظر: البعول (إبراهيم) أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر، ص 129.

[3] أبو ماضي (إليا) الخمائل، ص

هذا التوازي بين كل عنصرين متتاليين جاء لتعزيز دلالات الوحدات اللغوية[1] فكأنما قسم هذا البيت بمساطر دقيقة أغنتها المراوحة ين الثنائيات المتتالية بموسيقى فريدة[2] تطرب لها الأسماع، وتستشعر معها المتعة واللذة، ولم يكن ليكون لهذه الثنائيات من معنى بديع، ونسج بليغ لو أتي بها منفردة، متباعدة.

ولكن؛ بلاغتها وجمالها إنما يعزى إلى نظام تآليفها، وطريقة نسجها؛ ذلك أن بهاء النظم لتلكم الوحدات أقدر على إظهار شاعرية البيت، وجمالية الكلام فحبات العقد وحدها لا قيمة لها ما لم تكن مرصوفة الواحدة إلى جانب الأخرى ضمن يجلي حسنها للعيان، ويكشف عن رونقها وجمالها[3] في عقد فريد.

وهذا ضيع إليا في بيته حين رصف بعضا من صفات والده في قالب ثنائي رفيع، ففقيدة شجاع باسل يبادر الظالم بالعقوبة ولا يدع له مجالا للتمادي في غيّه، وهو عفيف شريف يأبى لنفسه سفاسف الملذات، وخوارم المروءة، وهو إلى ذلك ذو نبل وفضل يغيث الملهوف وينجده بما تأتى له من سوائح العطايا. حتى إذا ما أعطى تسامى أن يتبع عطاياه بالمن والأذى لكيلا يشعر المغاث بهدر كرامته، ولئلا تنكسر نفسه لحاجته إلى الناس، فما أنبل من كنت سجاياه مثله!

هذه العلاقة الانفعالية البديعة بين الثنائيات المتوازنة، وبين الدلالات التي حملتها الوحدات تعد نوعا من الموسيقى الداخلية للنص، تمنح المتلقي رغبة في الإقبال على الأبيات، فالكلمات في مثل هكذا توازنات يكون لها طعم خاص، وقيمة جمالية عالية، تجعلنا نتغلغل بعيدا خلف أستار النغم.[4]

---

[1] ينظر: حمد (عبد الله خضر) الشعر الجاهلي في غريب القرآن الكريم لابن قتيبة –دراسة أسلوبية– ص 459.

[2] ينظر: البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم –دراسة صوتية–، ص 23.

[3] ينظر: ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، ص 14.

[4] ينظر: ليمونة (مدحت حسيني حسيني) البلاغة الصوتية في الأحاديث النبوية، ص 1746.

4-2التوازي النسقي:

وهو شكل من أشكال التوازي الذي تتوازن فيه الأنساق اللغوية بأحياز متعادلة، لخلق حركية متنامية بين النسقين المتوازيين، حتى تمسي الأشطر الشعرية ذات إيقاع منتظم متوائم صوتيا وصوريا[1]، وهذا النمط من التوازي نجد له حضورا بارزا في الشعر الحر. وقد ارتضينا لذلك مثالا من لافتات أحمد حين يقول:[2]

الله أبدع طائرا/ وحباه طبعا أن يلوذ من العواصف بالذرى/ ويطير مقتحما ويهبط كاسرا.

توازٍ نسقي

ويعف عن ذل القيود/ فلا يباع ويشترى/

توازٍ نسقي

وإذا استوى ...سماه: نسرا/ قال: منزلك السماء/ ومنزل الناس الثرى.

توازٍ نسقي

[1] ينظر: شرتح (عصام) اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ص 19.

[2] مطر (أحمد) الأعمال الشعرية الكاملة، علق عليه وقدم له إسماعيل العقباوي، مكتبة جزيرة الورد، ط: 1، سنة 2010، ص 404.

وبرغم كون الأسطر الشعرية تتفاوت في طولها أحيانا إلا أن قيمها التعبيرية، ومحمولاتها الدلالية تتساوى دلاليا، حيث تتوازن تقطيعاتها النغمية[1] في أذن المتلقي، وذهنه:

فالمخطط أعلاه يلخص توازنات الأنساق الشعرية في قصيدة الجارح النبيل.[2]لأحمد مطر حيث تتوازى كل مجموعتين من الأسطر مع بعضها البعض خالقة هندسية دلالية خاصة تتقاطع فيها الأنغام مع الدلالات الشعرية المكثفة، إذ جعل الشاعر من النسر رمزا للشاعر الذي أبدعه الله وميزه بقدرة فريدة، حين وهبه فن القول فللّه –كما يقول جبران – " كنوز تحت العرش مفاتيحها ألسنة الشعراء" هذا الشاعر –النسر خلق عفيفا لا يرضى الذل فجعلت أفئدة العالمين –وهي على ما قد يسكنه إنسان مأواه ومثواه– فهو إذا ما خطّ حرفا طار به عاليا مقتحما أسرار الحياة، كاسرا قيودها، غير آبه بالويل والثبور.

والشاعر الحقيقي حر يأبى أن يدجّن أو يرتزق بحرفه، فيكون بوقا للأنظمة والحكام المتعاقبين[3]. فإذا ما آنس الناس منه رشدا جعلوه لسانا، ورفعوا منزلته إلى السماء سمو حروفه، ونبل القضايا العادلة التي يدعو لها.

وقد تحققت في هذه الأسطر الشعرية البديعة الشروط النغمية الثلاثة: وهي اللفظ الحاصل، والمعنى القائم به، والرباط الناظم لهما[4].

فالألفاظ شريفة والمعاني بليغة يتواتر هذا التنظيم المتوازي في نسقه في قصائد **السماوي يحي** حيث تتجلى فيه إيقاعات عواطفه المتآلفة في دلالاتها التصويرية مع أنغام الكلمات وجرسها يقول الشاعر:

---

[1] ينظر: محمود (عبد الباسط محمود) دراسة في لغة الشعر عند إليا أبو ماضي، ص 252.

[2] مطر (أحمد) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 404.

[3] قوبعة (محمد) الرومنطقية ومنابع الحداثة في أشهر منشورات جامعة منوبة، تونس، ط: 2، سنة 2011، ص 138.

[4] ينظر: (كهينة) جماليات الإيقاع الموسيقي ودلالاته في القرآن الكريم –دراسة من الحزب 43 إلى 48، ص 116.

صوتك مزماري/ دجن أفعى الحزن في حديقتي/ فاغتسلت بالعطر أزهاري

صوتك يا قدّيستي جبل من النور نشرب فوقه قميص أسراري

صوتك صار ملحنا مني فما سمعته إلا وأصبحت غيمة من ألق كاري.[1]

تتناغم الوحدات الصوتية مع موسيقى القافية التي تكثف توازناته النسقية كما يوضحها المخطط:[2]

- صوتك مزماري/ دجّن أفعى الحزن في حديقتي/ فاغتسلت بالعطر أزهاري

تواز نسقي

- صوتك كان أول الماشين/ في جنازة اليأس الذي أثكل مشواري

تواز نسقي

صوتك ياقدّيستي جبل من النور نشرب فوقه قميص أسراري.

تواز نسقي

- صوتك صار ملحما محامي فما سمعته إلا وأضحت غيمة من ألق داري

تواز نسقي

فهذه التوازيات النسقية التي مثلتها المخطط تعكس صورة المرأة في ديوان الشاعر، فهو يرى صوتها قاهر الحزن في دواخله، وناشر الأمل، وباعث نبض الحياة فيه، إنه الترياق الذي وجده لمداواة اليأس الذي استشرى في فؤاده، فالمرأة "صوت الدفء والحنان،

---

[1] ينظر: شرتح (عصام) اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ص 19.

[2] ينظر: نفسه، ص 20.

والألق الروحي"[1] عنده، كما هي عند الشعراء ذلك الجمال المتوقد والشمس المشرقة، والمصباح المضيء الذي يحبّون تأمله، وهي كالواحة في قلب الصحراء[2].

إنّها رمز للرقة والعطاء، وهي النموذج الأرقى للطف والأمان (أمّا، وأختا، وحبيبة وابنة) لا يدانيها في ذلك شيء، ولهذا تغنى بها الشعراء منذ جاهليتهم، ولا تزال حاضرة في أشعارهم وكتاباتهم الإبداعية كرمز خالد للبهجة في حياتهم.

وهنالك لون آخر من ألوان التوازي ويسمى بالتوازي الشطري، ويقصد به توازي الأشطر الشعرية فيما بينها، لتأتي موزونة الإيقاع بنفحة نغمية مطّردة، حيث يعزز كل شطر من أشطرها ذلك الدفق النغمي، ويكثف وقعه، ويعمّق صداه في النفس بنية ودلالة[3].

وقد يعمد الشاعر إلى تنويع قوافيهم وتبديلها –مع المحافظة على النمط المتوازي السائد– وكأنه يعزف مقطوعة موسيقية مفعمة بالألحان، ومن ذلك صنيع ميخائيل نعيمة في قصيدة "الآن":[4]

غـداً أردّ هبـاتِ الناس للناس وعن غـناهم أسـتغني بإفلاسـي
وأسـتردّ رهـوناً لي بذمّتهم فقد رهنت لهم فكري وإحساسي
ورحت أتجر في أسواق كسبهم فما كسبت سـوى همٍ ووسـواسِ
وكـم فتحتُ لهم قلبي فما لبثوا أن نصّبوا بَعْلهم في قدس أقداسي
غـداً أُعيد بقـايا الطين للطيـن وأُطلق الروح من سجن التخامين
وأترك الموت للموتى ومن ولدوا والخير والشرَّ للدنيا وللدين
وألبس العُريّ درعاً لا تُحطّمها أيدي الملائك أو أيدي الشياطينِ

---

[1] ينظر: شرتح (عصام) اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ص 19.

[2] ينظر: يوسف (حسني عبد الجليل) عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط: 1، 1998، ص 45.

[3] ينظر: شرتح (عصام) اللغة والفن في الشعر يحي السماوي، ص 32.

[4] منصور (أنيس) في تلك السنة هؤلاء العظماء ولدوا، دار نهضة مصر، (د ط) ، ص 42–43.

فلا تروّعني نار الجحيم ولا مجالس الحور في الفردوس تُغريني
غداً أجوز حدود السمع والبصر فأدرك المبتدا المكنونَ في خبري
فلا كوكبٌ إلّا كان لي سُبُلٌ فيها، ولا تربة إلا بها أثري
لي في القضاء قضاءٌ والمنونِ منىً وفي مُلاحَمَة الأقدار لي قدري
غداً ؟ .. ولا أمس لي حتّى أقول غداً فلتمحها (الآن) من نطقي ومن فكري

فقد جعل الشاعر أبياته هذه متوازنات رباعية حملت كل رباعية منها نظرة استشرافية لمستقبله الذي يريد حرّا من أي قيد[1] قد يحوّجه إلى النّاس، ولعل "رغبة التحرر" هذه انعكست على قصيدته التي تحرّر فيها من قيود القافية الواحدة، فكثير من ألفاظها تنتمي إلى حقل الحرية، فجاءت كلمات كـ (أستغني–أسترد–أعيد–أطلق–سجن–أترك–أجوز–قدري–فكري) خير معبر عن رغبة التحرر هذه.

فقد كانت فلسفة ميخائيل نعيمة كلها تدعو إلى أن يتحرر الإنسان من كل قيد، ليكون مخلصا لله بوجهه، وللكون الذي هو خلق من خلق الله اللانهائي، ووجها مخلصا أمام نفسه، فليس الصوت في أعماقه إلا صوت الله، وليس الجمال في عينيه، والجلال في قلبه إلا تمثلا لعظمة الله –عز وجل–[2].

هذه القيود التي نادى الشاعر بكسرها، عكستها القوافي المتعددة المتأسسة على متوازيات شطرية، أكدت رغبة الشاعر في المواءمة بين نظامين على صعيد القافية، نظام قديم حاضر في ذهنه، ونظام جديد يتحرّاه في منظوماته الشعرية الحداثية[3]–آنذاك–.

فالتوازي –كما ذكرنا آنفا– له صور عديدة، وأنماط مختلفة، وهو رافد مهم من روافد التنغيم في الشعر العربي، يكثف موسيقى الألفاظ، ويفسح للدلالات آفاقا أرحب من خلال توازنات مقاطعة، وتأثيراتها في أذن المتلقي ووجدانه.

---

[1] ينظر: البعول (إبراهيم) أنساق التماثل في الشعر المعاصر، ص 134.

[2] ينظر: مقصور (أنيس) في تلك البنية هؤلاء العظماء ولدوا، ص 43.

[3] ينظر: البعول (إبراهيم) أنساق التماثل في الشعر المعاصر، ص 134.

خامسا: الإيقاع

يعد الإيقاع الموسيقي رافدا فنيا من روافد التنغيم في الشعر العربي، نظرا لتنوع تشكيلاته[1] الثرية التي تحدث في النفس اهتزازا وطربا ولذة، تخلقها التواؤمات بين صوت اللفظ وصورته الناشئة عنه[2].

إنه ظاهرة حيوية تلف المنطوق كله، وتتجلى خاصة في فنيْ الشعر والموسيقى[3] لارتباطها بالتطريب فكلاهما ينشد إسعاد المتلقي وإمتاعه.

والإيقاع كما عرفه ابن سينا: "هو تقدير ما لزمن من النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعريا"[4].

5-1 تعريف الإيقاع

فالإيقاع – بهذا التوصيف – جملة من النقرات، والعازف الحاذق هو الذي يحسن تقدير الأزمنة الملائمة للنغم[5]، وبذلك فالشعر والموسيقى يلتقيان في هذا التقدير ذلك؛ أن الشعر كلام متخيل مؤلف من أقوال موزونة ومتساوية – وعند العرب مقفاة– ومعنى كونها موزونة: لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية: أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية: فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر.[6]

---

[1] ينظر: بناء (كهينة) جماليات الإيقاع الموسيقى ودلالته في القرآن الكريم –دراسة من الحزب 43 إلى 48– ص 117.

[2] ينظر: ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع في القرآن الكريم، ص 17.

[3] ينظر: نفسه، ص 15.

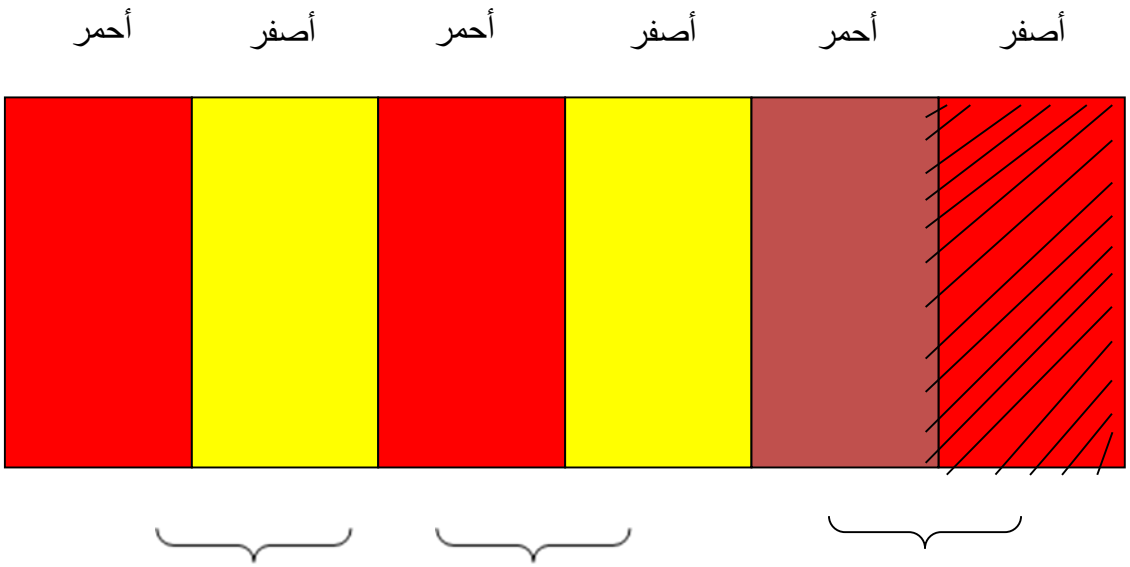
[4] عصفور (جابر) مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، ط: 4، قبرص، سنة 1990، ص 247.

[5] ينظر: المتنبي (أسامة أديب) دراسات في علم الإيقاع، دار غيداء، ص 8.

[6] ينظر: صالح (محمد يونس) فلسفة الإيقاع –قراءات في شعرية محمد صابر عبيد –دار غيداء، ص 22.

هذا ما أكده الجاحظ حين رأى أن "وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وأن كتاب العروض من كتب الموسيقى"[1] فالعلاقة بين إيقاع الصوت، ووزن الألحان وثيقة وطيدة، فكلاهما يعتمد على تكرار منتظم، وينسب مضبوطة لمتتالية الصوت والصمت، في المنظومة الشعرية والألحان الموسيقية بحلة قشيبة تزيدها لذة متعة إصغاء المتلقين واحتفائهم بالوزن المنظوم، واللحن المنغم الجميل[2].

إن خاصية التناسب الكامنة بين الأنغام المتوالية والصورة الفنية الناتجة عنها هي ما تعطى للشعر قيمته الحقيقية. ولذلك فقد عرف سوريو[3](Étienne Souriau) الإيقاع بوصفه تنظيما متوال لعناصر متغيرة كيفية، في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي، وقد مثّله عزّ الدين إسماعيل في كتابه" الأسس الجمالية في النقد العربي" مشترطا في حصوله سبعة قوانين[4] تلتئم لتشكل معا تناسبا نغميا إيقاعيا جميلا وقد شرحها الباحث في الشكل:[5]



[1] نفسه، ص 21.

[2] ينظر: صالح (محمد يونس) فلسفة الإيقاع –قراءات في شعرية محمد صابر عبيد ، ص 21.

[3] فيلسوف فرنسي، اشتهر بأبحاثه في علم الجمال Étienne Souriau إيتيان سوريو

[4] ينظر: بودوحة (إسماعيل) الأسلوبية والبلاغة –مقاربة جمالية– مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن، ص 21–22.

[5] إسماعيل (عز الدين) الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 101.

5-2قوانين الإيقاع وأنساقه

ويمثل الشكل أعلاه القوانين السبعة للإيقاع وهي:[1]

1-**النظام:** وهو الترتيب الذي سارت عليه الخطوط الملونة بالأحمر والأصفر

2-**التوازن:** حيث يتوازن كل خط ملون بالأصفر وتتعادل مع نظيره الأحمر

3-**التغيير:** ويتمثل في أن اللون الواحد لا يملأ المساحة كلها، ولكن هناك مراوحة بين اللونين

4-**التلازم:** ويتجلى في أن كل خطين متجاورين تلازما في كل وحدة من الوحدات (أ-ب-ج)

5-**التساوي:** وينضج في تساوي الخطوط

6-**التكرار:** وهو ما يوضحه تكرار وإعادة الوحدات المكونة من خطين

7-**التوازي:** إذ نراه جليا في توازي هذه الخطوط.[2]

هذه القوانين السبعة التي يحاول الشكل أعلاه شرح صور بها المجردة ← يدركها الجنس إدراكا مباشرا[3]، حيث تعمل هذه القوانين السبعة جنبا إلى جنب، وفي وقت واحد لتنتج لنا ما يسمى بالإيقاع[4].

وقد أدرك نقادنا القدامى ما لهذا التناسب في مقادير الإيقاع من أثر في صناعة النغم الموسيقي المميز للشعر، حيث دعا حازم القرطاجني إلى ضرورة أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب[5].

---

[1] ينظر: بودوحة (مسعود) الأسلوبية والبلاغة العربية -مقاربة جمالية- ص 22.

[2] ينظر: إسماعيل (عز الدين) الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 102.

[3] ينظر: إسماعيل (عز الدين) الأسس الجمالية في النقد العربي، ص102.

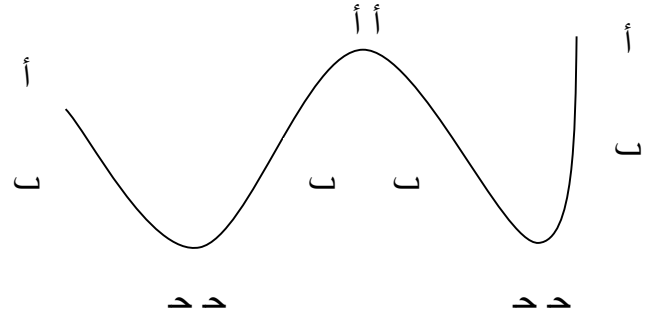
[4] ينظر: ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، ص 17.

[5] ينظر: صالح (محمد يونس) فسفة الإيقاع في شعرية محمد صابر عبيد، ص 22.

وهو مفهوم يكاد يتفق مع رؤية صفي الدين الأَرْمَوي الذي عرّف الإيقاع بقوله "هو مجموعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير، لها أدوار متساويات الكمية"[1].

ولكن؛ الشكل أعلاه على ما اعتراه من إيقاع شكل أبكم أصم، فإيقاعه ممل لا روح فيه، ولهذا ظهر شكل من الإيقاع الملون الذي حافظ على تناسب مقاديره، وسعى إلى إدخال عنصر جديد يعث الحياة في موسيقاه، فكان ما يسمى بالإيقاع في صورته الميلودية التي يمثلها الشكل التالي:[2]

أ ب ج – ج ب أ – أ ب ج – ج ب أ



والميلودي حسب سوربوهوار هو ارتباط متوازن بين عناصر مختلفة الكيفية في سلم ترتيب حيث؛ يكون تلاحق كل عنصرين مختلفين واقعيا غير ناشر، ومقبول في السلم النغمي[3] هذا التلوين النغمي الموسيقي الذي جاء للخروج من الإطار العمل للإيقاع الرتيب الذي رسمه الشكل الأول، فجاءت الأوزان النغمية[4] لتبعث الحياة في ذلك الإيقاع الممل وقد عرف الشعر هذه الإيقاعات النغمية في أوزانه[5] .

حيث دعا الجاحظ في بيانه وتبيينه معاشر المتأدبين إلى ضرورة التنبيه إلى الدور الجسيم الذي تلعبه نغمات الصوت، وطبقاته في المتلقين، فقال: "ينبغي للمتكلم أن يعرف

---

[1] ينظر: صالح (محمد يونس) فسفة الإيقاع في شعرية محمد صابر عبيد ص 23.

[2] ينظر: إسماعيل (عز الدين) الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 101–102.

[3] ينظر: نفسه، ص 102.

[4] ينظر: المتنبي (أسامة أديب) دراسات في علم الإيقاع، ص 8.

[5] ينظر: نفسه.

أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حيث يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، وعلى أقدار المقامات، وأقدار المستمعين، وعلى أقدار تلك الحالات"[1] هذه التناسبات في مقادير وحالاته، ونغماته هي ما يعطي للإيقاع روحه، وأثره وقيمته في الكلام.

فدراسة الإيقاع في الشعر هي محاولة لتقصي نموه ككائن حي، حيث نتلمس عناصره الوزنية ومدى اتساقه، وعلاقة ألفاظه بمعانيه، واستحضار دور النبر والشدة في صياغة الأغراض المدلولات المكثفة للمعاني، وعلاقة هذه المعاني بالحالات الشعورية والنفسية التي كانت سببا في نظم القصيدة، ودور هذه الأشكال التركيبية والصوتية كلها في المتلقي (قارئا أو مستمعا).[2]

وقد ربط النقاد قديما وحديثا التوازن والمناسبة الصوتية بالاعتدال الذي ينفصل في جوهره عن البعد السمعي الغنائي للإيقاع الشعري العربي، فوظيفة التنغيم (الغناء) ووظيفة (الحفظ) هما الوظيفتان الأساسيتان للتوازن والوزن في نظر القدماء، وهو ما يجسده الشعر العربي القديم بتوازناته السمعية التي تمثلها القافية الموحدة، والبيت بتفعيلاته المكررة وإيقاعات الحركة والسكون اللتان تتناوبان على حركية الكلام.[3]

وقد انتخبنا لتمثيل الإيقاع قصيدة يا مدرك الثارات لتميم البرغوثي نظرا لتنوع عناصر الإيقاع فيها، ولقوة معانيها، وروعة إيحاءاتها وتصاويرها.

ولعلي لا أغالي لو قلت: إنّها ديوان حماسي لوحدها، أبدع الشاعر في تصوير بطولات المرابطين على ثغور الأقصى المبارك، وتحديهم للآلة العسكرية الصهيونية

---

[1] الجاحظ (أبو الفتح عمرو بن بحر) البيان والتبيين، ج 1، ص 29.

[2] ينظر: الزغلول (سلطان) البنية الفكرية في القصيدة [مركزية المرأة – تجليات العنف – التوازي النص الأدبي – إعادة تشكيل الفضاء الفلسفي شعريا] دار الآن ناشرون وموزعون، ط: 1، 2016، ص 11.

[3] ينظر: حسني (عبد الغني) حداثة التواصل [الرؤية العربية عند نزار قباني (دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية)] دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 132–133.

وسخريتهم من جنوده، ومن بنادقه الموت المصوبة اتجاههم. حُق لهذه القصيدة أن تكتب بماء الذهب، ويشدو بها ألسنة الثوّار والأحرار لتفرد إيقاعها، وقوة معجمها الحماسي قال تميم:[1]

يا مُدْرِكَ الثَارَاتِ أَدْرِكْ ثَارَنا
وَاْحْفَظْ عَلَى أَوْلَادِنَا أَخْبَارَنا
قَد اْعْتَبَرْنَا المَوْتَ ضَيْفَاً زَارَنا
قُمْنَا وَقَدَّمْنَا لَهُ أَعْمَارَنا
وَمَا اْسْتَشَرْنَاهُ وَلا اْسْتَشَارَنا
نَخْتَارُهُ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَخْتَارَنا

***

يَا مُدْرِكَ الثَارَاتِ لا تَرْضَ الدِّيَةْ
في المسجِدِ الأَقْصَى اْذْكُرِ المُصَلِّيَةْ
يَرْمُونَ في وَجْهِ الجُنُودِ الأَحْذِيَةْ
نِعَالُهُم عَلى العِدَى مُسْتَعلِيَة
قِسِ المسافاتِ وقُلْ لي كَمْ هِيَهْ
وَكَم عَلَتْ عَلَى الخَبِيثِ نَعلِيَهْ
يُعْجِبُنِي إِذْ يَرْفَعُ الدِّرْعَ لِيَهْ
وَيَنْحَنِي بِرَأْسِهِ كي يَحْمِيَهْ
ذي وحْدَهَا قَصِيدَةٌ مُسْتَوْفِيَةْ
أُنْظُرْ إِلَيَّ وَانْظُرَنْ عَدُوِّيَهْ
مَن بَيْنَنَا هَامَتُهُ مُنْحَنِيَةْ
بَعْضُ وَظَائِفِ الدُّرُوعِ مُخْزِيَةْ
يُجبِرُها وَدِرعُهُ مُسْتَعفِيَةْ
رُبَّ نَجَاةٍ بِالحَيَاةِ مُودِيَةْ

---

[1] www.alnaked-aliraki.net

وَميتَةٍ لِرَبِّها مُنَجِّيَةْ
وَرُبَّ رَاجٍ رَبَّهُ أَنْ يُعفِيَهْ
يَصُدُّ عَنْ تِلكَ الطَّرِيقِ المُرْدِيَةْ
لكِنْ شَجَاعَاتُ الرِّجَالِ مُعْدِيَةْ
تَرَى الفَتَى يَتْلُو الفَتَى لِيَفْدِيَهْ
فَإِنْ هَوَى لم يَرْضَ أَنْ يُخَلِّيَهْ
يقولُ يا أخي وَيَا ابْنَ أُمِّيَهْ
يا نَسْمَةَ الصُّبْحِ وَنَارَ الأُمْسِيَةْ
لا أَقْبَلُ المَنِيَّةَ المُنْتَقِيَةْ
حَتَّى تَكونَ بَيْنَنَا مُسَوِّيَةْ
يَعصِي النَّصِيحَ وَالمنايا مُغْرِيَةْ
وَعِنْدَها يَا رَبِّ تَحلُو المعصِيَةْ
ثُمَّ تَرَى الدُّخَانَ غَطَّى الأَبْنِيَةْ
أَبْنِيَةٍ مِن حَجَرٍ وَأَدْعِيَةْ
تَحفَظُ فِي جُدْرانِها أَسْرَارَنا
قَدْ طَلَبَتْ مِن رَبِّها جِوارَنا
وَنَحْنُ قَوْمٌ لا نُضِيعُ جَارَنا
يا مُدْرِكَ الثَارَاتِ أَدْرِكْ ثَارَنا

5-3البناء الهيكلي والموضوعي للقصيدة:

يقف الشاعر في مقدمة هذه القصيدة هازئا من الموت الذي تبدو حصائده كحدث عابر في يوميات المقدسيين، الذين أبت ضرباته المتتالية أن تدجنهم أو تكسر هاماتهم، وهم يبادرونه ويختارونه قبل أن يبادرهم ويختارهم، وهم في دفاعهم الملحمي عن المقدسات من التدنيس كما وصفهم إليا أبي ماضي:[1]

ففي العربي صفات الأنام سوى أن يخلف وأن يجبنا

[1] الديوان، ص 405

كيف لا وأجداده الجاهليون كانوا يعتبرون الموت مجدا، قال عمرو بن كلثوم في معلقته:[1]

وشبان يرون القتل مجدا وشيب في الحروب مجربينا

ويعدون من مات في أرض المعركة بسيف عدوه قتيلا شريفا. قال السموأل بن عادياء:[2]

تسيل على حد الظبات[3] نفوسنا ولبست على غير الضبات تسيل[4]

أما في عرض القصيدة فيشير الشاعر إلى القصص الملحمية التي تسطرها المصلون العُزل حينما يجابهون الكتائب المدججة بالأسلحة الساعية –بمعية المستوطنين– إلى تدنيس الأقصى، فيجابهونهم بالأحذية ويرغمونهم على التراجع مستترين بدروعهم منحيين للمصليين العزل رغم كل ما يملكونه من قوة مميتة، وهذه لعمري أعظم قصيدة قد يراها المرء في حياته.

وفي ختام القصيدة يفتخر الشاعر ببطولات الشبان المقدسيين ومساندتهم بعضهم بعضا، ورفض أحدهم النجاة بنفسه مخلفا أخاه جريحا أو أسيرا، في تحدٍّ صارخ لكل قوانين المنطق، إذ يرى نجاته لوحده مماتا، ويأبى إلا أن يرفع جسد أخيه، وعندئذ تحلو المنية وتطيب، وحتى الجدران المغطاة بدخان القصف ترى في جوار هذه الأجساد الطاهرة فخر لا يدانيه فخر!

وقد اختار البرغوثي لمطلعه إيقاعا مميزا، ووشحه بأسلوب النداء بغرض الاستعانة والاستغاثة برموز الأمة العربية والإسلامية ممن يحفظون لها وجهها المشرف، ويذودون عن شرفها ومقدساتها، وفي ذلك لفتة حاذقة من الشاعر الذي أدمى فؤاده تواتر قوافل

---

[1] عاصي (حجر) شرح ديوان إليا أبو ماضي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ص 398.

[2] الزرولي (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) شرح المعلقات السبع، دار الكتب العلمية، ص 108.

[3] عريس (محمد) موسوعة شعراء العصر الجاهلي، دار اليوسف للطباعة، ط: 1، 2005، ص 134.

[4] الظبات: ج ظبة وهيحدّه الذي يضرب به، أو لسانه

الشهداء في ساحات الأقصى المبارك وباحاته، أمام الصمت الخجل للأنظمة العربية، في استهزاء مر برباط الدين، واللغة، والتاريخ المشترك بيننا، وقد أجاد بذلك "تميم" العمل بنصيحة أبي هلال العسكري حين قال: "أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان".[1]

يشهد النقاد على براعة الاستهلال في شعر تميم فهو متميّز في نسج مطالعه، نبيه في صوغ إيقاعاتها، يختار ألفاظه بعناية بالغة تأسر القارئ وتشده من أول كلمة[2] .

وقد عمد في مطلع قصيدته هذه إلى استدعاء التاريخ بقوله "يا مدرك الثارات" مذكر إيانا بكوننا أمة ثار فيها خليفة بجيش جرار نصرة لامرأة أهانها رومي، وفي هذا الاستدعاء تكثيف للدلالات وإسقاط للأحداث التاريخية بعضها على بعض، يقول الشاعر في قصيدة "البردى".

إن الزمانين –رغم البعد بينهما– تطابقا في الرزايا لحمة وسدى[3]

وقد نجح الشاعر في شحن هذه الرموز بما يخدم الأزمة الراهنة[4] التي تتردى فيها الأوضاع السياسية، وتتعرض الأمة لكثير من الانكسارات والهزائم، وتغول القوى الاستدمارية الغاشمة على تراب الأمة وتراثها، وتكريس وجود الكيان الصهيوني وتثبت دعائمه بشتى السبل[5] .

ومن يتتبع قصائد تميم البرغوثي في شكلها الفني؛ تراتبية أنساقها، وإيقاعات ألفاظها، ورسوخ معانيها يدرك المهارة الجمالية، والقدرة التشكيلة البليغة التي تثير المتلقي

---

[1] العسكري (أبو هلال) الصناعتين، ص 431.

[2] ينظر: ياسري (باسم عبود) أشعار أهل اليمن في العصر الأموي (دراسة نقدية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط: 1، سنة 2005، ص 147.

[1]) www.poetsgate.com

[4] ينظر: عنبتاوي (دلال حسين) المكان بين الرؤيا والتشكيل في شعر إبراهيم نصر الله، دار الآن ناشرون وموزعون، ط: 1، 2017، ص 198.

[5] ينظر: نفسه.

سواء في شكلها الكلاسيكي أم في شكلها الحديث، مما يدل على حبكة غاية في الاستشارة والشعرية، وقليل ما يتأتى لشاعر كل هذه الكرامات في شعره.[1]

كما يحسب للشاعر حسن انتقاله بين موضوعات القصيدة وأجزائها بإيقاع سلس هادئ لا يستشعر معه المتلقي خللا في المعنى ولا فجوة دلالية.

وحسن التخلص من التقنيات الفنية والجمالية التي تربط إيقاع أجزاء القصيدة ببعضها[2]، وعلى الشاعر أن يتقن هذه التقنية "فإن النفوس والمسامع إن كانت متدرجة من فن الكلام إلى فن مشابه له من غير خيط جامع بينهما يشد أطرافها، لن تجد الأنفس في طباعها نفورا من ذلك ونبت عنه".[3]

وشاعرنا وضف في انتقاله شطر مطلعه "يا مدرك الثارات أدرك ثارنا" ولعله اتخذه رأس كل جزء من أجزاء قصيدته نظرا لما يقتضيه الثأر عند العربي، من حرص على إدراكه فقد كان الثأر عند العربي واجبا مقدسا ويراه فضيلة لابد منها[4].

وبلغ من تقديسهم له أن حرموا على أنفسهم الطيبات حتى ينالوا ثأرهم، قال المهلهل متوعدا قتلة أخيه (كليب):[5]

خُذِ العَهدَ الأَكيدَ عَلَيَّ عُمري بِتَركي كُلَّ ما حَوَتِ الدِيارُ

وَهَجري الغانِياتِ وَشُربَ كَأسٍ وَلُبسي جُبَّةً لا تُستَعارُ

وَلَستُ بِخالِــعٍ دِرعي وَسَيفي إِلى أَن يَخلَعَ اللَيلَ النَهارُ

---

[1] ينظر: شرتح (عصام) تميم البرغوثي (تجليات المتخيل الجمالي) دار عقل للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط: 1، سنة 2018، ص

[2] ينظر: بنهشوم (الغالي) التناص الشعري بين الخفاء والتجلي، دار الخليج، عمان، الأردن، ط: 1، سنة 2020، ص 68.

[3] القرطاجني (أبو حازم) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 318-319.

[4] ينظر: حمودة (عبد الحميد حسين) تاريخ العرب قبل الإسلام) الدار الثقافية للنشر، ط: 1، سنة 2006، ص 177.

[5] ينظر: عديس (محمد) موسوعة شعراء العصر الجاهلي، ص 269.

وَإِلّا أَن تَبيدَ سَراةُ بَكرٍ فَلا يَبقى لَها أَبَداً أَثارُ

فكيف لهؤلاء الشهداء أن يتساقطوا على ولا تأثر لهم؟ فيا مدرك الثارات أدرك ثارنا.

أما خاتمة القصيدة فقد كرر فيها لازمته "يا مدرك الثارات أدرك ثارنا" سابغا عليها دلالات جديدة، ملونا إيقاعاتها الصوتية ورسائلها، لأن الخاتمة هي آخر ما يتلقاه المتلقي وهي أبقى في السمع وألصق بالنفس لقرب العهد بها"[1].

ولذلك رأى القرطاجني أن الإساءة فيها تهدم ما كان من إحسان الشاعر قبلها[2] إذ لا "شيء أقبح من كدر بعد صفو، وترميد بعد إنضاج"[3].

وتميم في خاتمته هذه أحسن انتقاء إيقاعها فقد جعل من الأبنية الحجرية مجيرا لهؤلاء الشهداء، وحاميا لهم من غطرسة القوة المميتة للجنود الصهاينة، والجار مأخوذ في اللغة من الإجارة، فهو الحامي والمدافع، وكأن هذه الأبنية تمتد بأيديها وأحجارها للدفاع المستميت عن أجسادهم الطاهرة سائلة أن يبقوا بجانبها تستمد منهم الشموخ ورفض الرضوخ لتبقى قائمة على أساستها. والعرب قوم لا يردون من استجارتهم، ولو كان جانيا. قالت الخنساء مؤبنة أخاها صخرا:

وضيف طارق أو مستجير يروع قلبه من كل جرس[4]

فأكرمه وأمنه فأمسى خليا باله من كل بؤس

هذه المعاني النبيلة التي تضمنتها خاتمة تميم جعلت من إيقاع التمام مما يرسخ في الأذهان ويثبت لتكون الخاتمة عودا على بدء، واستنتاجا لإيقاع البدء وقبسا من جدوته.

---

[1] ينظر: الفلاحي (سلام علي) البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، دار المنهل، ص 57.

[2] ينظر: نفسه.

[3] يوسف (حسني عبد الجليل) عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ص 97.

[4] ينظر: يوسف (حسني عبد الجليل) عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ص 97.

5-4 تمثل الإيقاع الصوتي في القصيدة العربية :

اللغة العربية لغة رشيقة الأوزان، قوية المعاني والدلالات، في كلماتها لذة وطرب لمن صقل ذائقته ونمّاها، وأحسن تنشئتها على تقفي الجمال. قال العقاد واصفا هذه اللسان العربي: "اللغة العربية لغة شاعرة، لأنها بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم الأوزان والأصوات لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولو لم يكن من كلام الشعراء"[1] .

فالجرس الموسيقى في هذه اللغة أصيل غير دخيل، يمكنك تلمسه في الكلام العادي فضلا عن الشعر يقول الأستاذ عامر حسن السعد عن معاني الألفاظ العربية "يستطيع الإنسان أن يتحسس دلالة الكلمة من وقعها الموسيقى، مما يشعر أن نغمة بعضها مناسبة تماما لما استعملت فيه من الدلالات، ولهذا يلاحظ في كثير من النصوص مراعاة الطبيعة الصوتية للألفاظ".[2]

فإذا كانت هذه طبيعة اللغة المادة التي ينفث فيها الشاعر سحره، فكيف إذا وقعت هذه اللغة بيد شاعر مغلق، يحسن اقتناص اللحظة، وتصوير الحدث بما يتلاءم وتجربته الشعورية، والشاعر الحاذق يجعل من اللغة أداة للإثارة الشعرية[3]، ويحشد ألفاظه وثقافته، وسكب فيها فنه ليجعل من نصه لوحة خلاقة تنبض بآيات الجمال.

ولتميم في هذا المجال اليد الطولي، وقصب السبق، فقد جاءت قصيدته هذه حماسية من الطراز الأول تلهب الشعور، وتجعل من المتلقي يتلهف ليكون أحد أولئك المرابطين الأشاوس الذين أذاقوا الجنود الصهاينة ألوانا من الضر يرى الأستاذ بوجمعة بوبعيو أن الشعر الحماسي يمتاز بقوة أثره وشدة نفاده إلى الروح الإنسانية لأنه؛ يعرض

---

[1] ينظر: العقاد (عباس محمود) اللغة الشاعرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1995، ص 8.

[2] ينظر: السعد (عامر عبد محسن) دلالة الاتساق البنائية في التركيب القرآنية، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الحسين المبارك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الموصل، سنة 1995، ص 39-40.

[3] ينظر: شرتح (عصام عبد السلام) تقنيات جمالية في الشعر المعاصر، دار الخليج للنشر والتوزيع، ص 54.

على موضوع الدفاع عن المقدسات (الوطن، الدين، النفس، المجموعة الإنسانية التي تنتمي إليها) وهي موضوعات تتسم بشدة حساسيتها، وقيمتها الشعورية العالية. ولذلك يشتد تجاوب المتلقين معها بتفاعل نفس قوى لعل مرده أن الشاعر فيض للمتكلم بلسانهم، ويصدح بما يختلج مشاعرهم[1].

وقد حُفّت هذه القصيدة بمعجم حربي بارز جعل من إيقاع الكلمات يبدو صاخبا عنيفا، تكاد تختنق فيه من قنابل الغاز، وصراخ الجموع، ودويّ القنابل، وأنين الجرحى. ومن أمثلة هذه الألفاظ (الدروع، الجنود، العدى، الردى، شجاعات، الدخان، المنية) حيث يبدع تميم في إثخان الكلمات بشحنات حماسية عالية تتناسب ومرجعياتها التاريخية متفننا، في استدعاء صورة بطولات الشبان الفلسطينيين كأيقونات للبسالة في الإعلام العربي، ومن ذلك قوله: "يا مدرك الشارات لا ترضى الدية في المسجد الأقصى أذكر يرمون في وجه الجنود الأحذية".[2]

وهو مشهد مهيب، حيث يلقى كهول المصلين

وشيوخهم بنعالهم في وجه الجنود المعجبين ببنادقهم، والمحتمين بأرتال عسكرية، في استحفاف خارق بمنطق القوة الذي فرضته سياسات الاحتلال الغاشم، والدسائس والخذلان العربي لهؤلاء الذين تجندوا للدفاع عن مقدساتنا.

إن هذه اللغة الحماسية بتقنياتها الفنية الفريدة في التصوير، وذات العمق التأملي الراقي وقد بذل الشاعر جهدا كبيرا في تصوير بطولات قومه، وتبيان ملامح شجاعتهم، جاعلا منهم بقيتها في عصرنا هذا[3]، فحتى الأبنية والجدران والحجر تطلب جوارهم وتشتهي قربهم قال تميم "أبنية من حجر وأدعية.

---

[1] ينظر: بوبعيو (بوجمعة) جدلية القيم في الشعر الجاهلي (رؤية نقدية معاصرة) ، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة، ص 58.

[2] www.alnakedaliraqi.net

[3] ينظر: بوبعيو (بوجمعة) جدلية القيم في الشعر الجاهلي لرؤية نقدية معاصرة) ، ص 58.

تحفظ في جدرانها أسرارنا قد طلبت من ربها جوارنا

ونحن قوم لا نضيع جارنا يا مدرك الثارات أدرك ثارنا"[1]

إن هذا الإيقاع الصوتي المتميز للألفاظ حباها بنغم وموسيقى فريدة جعلها تستدعي الآذان وتستميل القلوب، وتطرب القلوب بمعانيها، فقد أوثى الشاعر مهارة رصيف الكلمات، وتفنن في نسجها حتى أكسبها جرسا، وألهمها حسا، فهي ناطقة، بنغماتها القوية، وجمال وقعها في الآذان قبل أن تعبر عنها معانيها، وصورها وتأويلاتها العقلية أو عناية الشاعر بجرس الكلمات ودقة انتقائها تجعل إيقاعها يفيض موسيقية فتستلذها الأسماع وتهفو لها.

ذلك أن هذه الأصوات المتكررة في تفاعيل البيت الشعري، وتنضوي ضمن قافيته تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، متسقة البناء، مطربة الوقع، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويجلها ويعظمها[2] يتجلى الانتقاء النوعي للألفاظ في قصيدة تميم هذه تلاعبه بمعاني كلمة "نجاة" فقد استخدما الشاعر بمعنيين متناقضين الأول يقصد بها الهلاك والثاني بمعنى: الخلاص، والسلامة والإنقاذ، هذان المعنيان المتضادان أسهما في تلوين الإيقاع الداخلي للبيت عبر تكرار اللفظة صوتيا الذي ترتب عليه التكرار الكلي لجرس الأصوات[3]. قال الشاعر:

"رب نجاة بالحياة مودية وميتة لربها منجية[4]"

هذه الظاهرة اللغوية (التكرار) تستمد حضورها من صميم التجربة الشعرية للشاعر وشحنها بأبعاد فنية وجمالية جديدة حيث تتجاوز البعد اللغوي الصرف لتؤدي وظائف موسيقية ترتسم فيها الذات المبدعة للشاعر وتجربته الشعورية والنفسية حيث يغدو هذا

---

[1] www.alnaked.aliraqi.net)

[2] ينظر: أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 42-43.

[3] ينظر: الفلاحي (سلام علي) البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، ص 300.

[4] www.alnaked.aliraqi.net)

التكرار استحضارا لمسافات زمنية فارقة في حياة الشاعر بغض النظر عن أبعاده اللغوية الصرفة.[1]

كما جاء العدول الدلالي الذي وظف فيه الشاعر لفظة (النجاة) بمعنيين متضادين على سبيل الجناس التام ليكون ملمحا آخر من ملامح نبوغه الشعري فكلمة النحاة في حقيقته لا يحمل سوى معنى السلامة والخلاص، والإنقاذ والتخليص أما أن ينحو بنحو دلالة الهلاك والموت والإرداء والفناء[2].

فهذا صنيع الشاعر الماهر، حيث طوع اللغة وسخرها لخدمة موضوعهن والأفكار التي بناها وليس غريبا أن تغدو نجاة الجندي الصهيوني مماتا لأنه جبان يتخفى خلف أسلحته ودروعه، وان يصير استشهاد ذلك الشاب أو الكهل المقدسي حياة موشاة بوسام الشرف، والنخوة والشجاعة في الدفاع عن المقدسات.

ويقتبس الشاعر هذه المعاني النبيلة من وحي القرآن الكريم حيث يقول الله عز وجل (وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ)[3] أما الجنود اليهود فهم أموات بجبنهم من حذاء مصل، أو حصى يرميها طفل صغيرا أرضعته أمه بطولة قبل أن يستسيغ الجلب. قال تبارك وتعالى واصفا جبن هؤلاء (لا يقاتلونكم جميعا إلا في قرى محصنة أو من وراء جدر بأسهم بينهم شديد تحسبهم جميعا وقلوبهم شتى ذلك بأنهم قوم لا يعقلون)[4] كما استلهم البرغوثي معانيه تلك من بيت المتنبي الشهير: من الطويل.[5]

---

[1] ينظر: صالح (علي عزيز) شعرية النص الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة) ، ص 121.

[2] www.almaany.com

[3] [آل عمران: 169]

[4] [الحشر: 14]

[5] المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين) شرح ديوان المتنبي، أبو البقاء العكبري، ص 121.

يرى الجبناء أن العجز عقل وتلك خليفة الطبع اللئيم[1]

هذه المعاني الزاخرة المرسومة بإيقاع الكلمات تتكئ على الإيحاء الصوتي للجرس اللفظي الذي توقعه نغماتها. هذه السمة الإيقاعية للألفاظ الشعرية العابرة لحدود المعجم اللغوي الناقلة للزخم الشعري الذي يعتري الشاعر –حين نظمه للقصيدة–[2] تناغم وموضوعها الحماسي وغرض الافتخار ببطولات الشلة المرابطة الذائدة عن حياض مقدسات الأمة على أكناف المسجد الأقصى المبارك.

إيقاع الأوزان والقوافي:

نسج تميم قصيدته هذه على إيقاع بحر الرجز بتفعيلاته (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) مشطورا. قال الشاعر في مطلع قصيدته:

يا مدرك الثارات أدرك ثارنا

يا مدركثارات أدرك ثارنا

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

واحفظ على أولادنا أخبارنا

واحفظ على ولادنا أخبارنا

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

والرجز يمر من بحور الشعر، وتسمى قصائده بالأراجيز، وقد كان هذا الوزن ديوان العرب في الجاهلية والإسلام، وكتاب لسانهم، وخزانة أنسابهم وأحسابهم، ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب من كلامهم، ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف واعتنوا به حفظا

---

[1] معنى البيت: يقول المتنبي: لؤم طبع الجبان يريه العجز عقلا، وجريه على حكم الجبن عقل وليس كذلك، وإنما ذلك لسوء طبعه الرديء.

[2] ينظر: صالح (علي عزيز) شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة) ، ص 118.

وتدوينا، يروى أن الأصمعي كان يحفظ ألف أرجوزة، وقيل مثل ذلك عن أبي تمام وغيره. وقد تواصوا بتعليمه الصغار فقالوا: "رؤوا أبنائكم الرجز فإنه يهرِّث [1] أشداقهم[2]".

وفي اتجاه تميم إلى نظم قصيدته هذه على بحر الرجز دلالة على تأثره بالقدماء أكثروا من استخدامه مستغلين إمكانياته العروضية وما فيه من زحافات وعلل، والشاعر – في ذلك– قد نسج قصيدة حديثة الثوب عتيقة الروح وما اختياره لبحر الرجز وانتقاؤه للموضوع الحماسي الذي يفخر فيه ببطولات أبناء وطنه ويخلد تضحياتهم إلا دليل على ذلك.

ولا شك أن هنالك صلة بين المعاني والأعاريض الشعرية، فمن المعاني ما هو حاد أو حار أو جياش، أو صاخب، فلا توائمه إلا الأعاريض الطويلة، ومنها ما هو هادئ أو رفيق يصاغ بتفاعيل تناسبه، والنسج الشعري مزلة للشعراء يتساقط منه ذوو الخط الضئيل، والأساليب الضجة، والتعابير الركيكة، والمعاني المطروقة، وهو إلى ذلك امتحان قياس للقريحة يتطلب صاحب التجربة العريقة، وطول النفس في مصاحبة الأوزان وقرضها، وذائقة متميزة، وتجربة ودربة ومرانا في ميدان النظم[3].

وتميم –كما يصفه النقاد– قامة شعريّة سامقة، يمتاز برؤاه الثاقبة وحنكته الشعرية، وحياكته للنسيج الشعري بفرادة وتميز[4] جعلت بعض المهتمين بالشأن الشعري المعاصر يصنفونه ضمن قافلة أشعر شعراء عصره.

نجح تميم في ترصيع الرجز بكلمات نبعت راحت تتلألأ حماسا وجمالا، نابعة من قرارة وجدانه النافح بعبق الوداد لهؤلاء[5] فإيقاع الوزن ذو خصوصية تتصل بتجارب

---

[1] يهرت أشداقهم: يوسعها.

[2] ينظر: أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 125–126.

[3] ينظر: الجندي (علي) الشعراء وإنشاد الشعر، ص 102–103.

[4] ينظر: شرتح (عصام) تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي، ص 65.

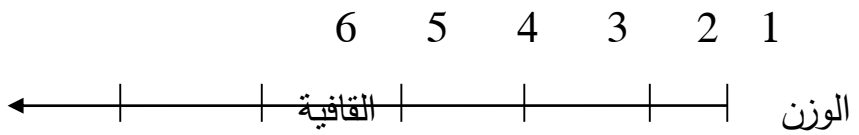
[5] أنيس (إبراهيم) الشعراء وإنشاد الشعر، ص 107.

الشاعر وخصائص النص فما يصلح في الرثاء لا يصلح في التهديد والوعيد، وما ينطق به شاعر جاهلي اعتاد أن يجوب الفلوات لايصلح لشاعر مترفٍ ألف أن يبدأ صباحه بتصفح النت.

وأولى ميزات عنصر الوزن أنه شكل خطي يمتد من أول بست شعري (أو سطر) وينتهي بنهايته التي عادة ما تكون حرف رؤى يتصل بالقافية في القصيدة[1] أما ثاني خصائصه فهو مكون من وحدات موسيقية متساوية "تفعيلات" الممتدة من أول مطلع البيت الأول آخر بيت شعري.

أما ثالث سماته فهي التكرار والرتابة التي يفرضها الإيقاع[2] الشعري ويمكن تمثيله ضمن الشكل التالي:

تفاعيل البحر وعروضه



هذا التكرار الذي نلمسه في إطار البيت يتواتر في القصيدة باعتبار القصيدة مجموعة أبيات وهو ما يشكل نسيج القصيدة، أو النص الشعري ككل[3] ولكن البيت الشعري لا تتحقق شعريته بالأوزان وحدها "فالنص الشعري [...] هو نص تكون القافية عنصرا أساسيا في بنيته ذات الطبيعة المتكررة على المستوى العمودي"[4]

فهي شريكة للوزن في تحقيق الجمالية الصوتية للقصيدة، حيث تستغل إمكانياتها العروضية والدلالية للتأثير في صياغة أثر مميّز للقصيدة، وتعمل على تسليط الضوء

---

[1] ينظر: الهاشمي (علوي) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط: 1، سنة 2006، ص 23.

[2] ينظر: نفسه، ص 24.

[3] ينظر: الهاشمي (علوي) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 24.

[4] ينظر: سلمى (عبد الجبار) شعرية القافية في الخطاب النقدي، ص 120.

على مستويات الجمال الإبداعي فيها، وما احتفاء احتفى النقاد –قديما وحديثا– بها إلا دليل على خطورة أثرها في رسم معالم قبول النص الشعري أو رفضه.

وقد كان وعي تميم البرغوثي بهذه الحقائق سببا في براعة انتقائه لقوافيه بما يتناسب وتجربته الفنية الإبداعية، مما أضفى على نصه قيمة فنية عالية، يوضحها الجدول التالي:[1]

الشطر	الوزن	الروي	القافية	نوعها
الأول	الرجز	النون	ڤارنا	مطلقة
الثاني	الرجز	النون	بارنا	مطلقة
الثالث	الرجز	النون	زارنا	مطلقة
الرابع	الرجز	النون	نارنا	مطلقة
الخامس	الرجز	النون	شارنا	مطلقة
السادس	الرجز	النون	ڤارنا	مطلقة
السابع	الرجز		اددية	مطلقة
الثامن	الرجز		صالية	مطلقة
التاسع	الرجز		أحذية	مطلقة
العاشر	الرجز		ڤعلية	مطلقة
الحادي عشر	الرجز		كم هيه	مطلقة
الثاني عشر	الرجز		نعليه	مطلقة
الثالث عشر	الرجز	الياء	درع ليه	مطلقة
الرابع عشر	الرجز	الياء	يحميه	مطلقة
الخامس عشر	الرجز	الياء	سووية	مطلقة
السادس عشر	الرجز	الياء	منحنية	مطلقة
السابع عشر	الرجز	الياء	مودية	مطلقة
الثامن عشر	الرجز	الياء	منحية	مطلقة
التاسع عشر	الرجز	الياء	يعفيه	مطلقة
العشرون	الرجز	الياء	مودية	مطلقة
الواحد والعشرون	الرجز	الياء	معدية	مطلقة
الثاني والعشرون	الرجز	الياء	بعدية	مطلقة
الثالث والعشرون	الرجز	الياء	يخليه	مطلقة
الرابع والعشرون	الرجز	الياء	أممية	مطلقة
الخامس والعشرون	الرجز	الياء	أمدية	مطلقة
السادس والعشرون	الرجز	الياء	منتقية	مطلقة
السابع والعشرون	الرجز	الياء	سووية	مطلقة
الثامن والعشرون	الرجز	الياء	معدية	مطلقة
التاسع والعشرون	الرجز	الياء	معصية	مطلقة
الثلاثون	الرجز	الياء	أبية	مطلقة
الواحد والثلاثون	الرجز	الياء	أدعية	مطلقة
الثاني والثلاثون	الرجز	النون	زارنا	مطلقة
الثالث والثلاثون	الرجز	النون	وارنا	مطلقة
الرابع والثلاثون	الرجز	النون	جارنا	مطلقة
الخامس والثلاثون	الرجز	النون	ڤارنا	مطلقة

[1] ينظر: نفسه، ص 127.

فكانت قوافي هذه القصيدة مطلقة ضمّنها روي النون في بداية القصيدة وفي ختامها، ووقعت الياء رويّا فيما بين ذلك، وقد جاءت الهاء مثقّلة عن تاء التأنيث، محرّكا ما قبلها، [ويقال لها (الهاء المنقلبة عن تاء التأنيث) ونقل بعضهم أنّ قوما من اللغويين أجازوا وقوع هاء المنقلبة عن تاء التأنيث رويّا، إذا كان ما قبلها مشدّدا، كَ (عطيّة، صفيّة) والصّحيح أنّ الهاء وصل، وما قبلها – وهي الياء المشدّدة– هنا هو الرويّ][1].

شكّل وعي تميم البرغوثي بهذه الحقائق مرتكزا لبراعة انتقائه لقوافيه، بما يتناسب وتجربته الفنية الإبداعية، مما أضفى على نصه قيمة فنية عالية، يوضحها الجدول.

وبتحليل الجدول بدا لنا أن الشاعر قد اقتصر في استخدامه للقوافي على القوافي المطلقة.[(2)] وهي ظاهرة صحية في الشعر العربي، ذلك أن القوافي المقيدة نادرة الاستعمال في تراثنا الشعريّ، فاستعمالها لا تتجاوز نسبة 10% من مجموع قوافي الشعر العربي، والملاحظ أنّها تشيع في بحر الأمل وتندر في أوزانٍ أخرى.[(3)]

والقوافي المطلقة كما وصفها العروضيون تحتاج إلى مهارة عالية وملكة فطرية في فن الشعر[(4)] وهذا النمط من القوافي خاصية أصيلة في الشعر العربي[(5)] وقد ألزم الشاعر نفسه بحركة الفتحة في حرف الوصل[(6)] ولا ريب أن لزوم هذا اللون من الحركات في

---

[1] ينظر: الدمنهوري (محمّد) الحاشية الكبرى على متن علمي العروض والقوافي. مطبعة دار بافاريا ط:1 2014 . ص 111

[(2)] القوافي المطلقة وهي التي يكون رويها متحرك له القوافي المقيدة: هي مكان رويها ساكنا للاستزادة مطر: موسيقى العرض، ص 258.

[(3)] ينظر: أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 258.

[(4)] ينظر: العصفري (منتصر عبد القادر) قراءة النص في قراءات في الشعر العباسي) دار مجدلاوي للنشر، ط 1، سنة 2009، ص 73.

[(5)] ينظر: هاشمي (علوي) السكون والمتحرك –دراسة في البنية والأسلوب) ، تجربة الشعر المعاصر في البحر نموذجا، كتاب وأدباء الإمارات، ط: 1، سنة 1992، ص 89.

[(6)] يأتي بعد الروي "هاء" يسميها القدماء "بالوصل" أي التكملة، وهذه الهاء قد تكون ساكنة (مضمومة) ومفتوحة، ينظر: موسيقى الشعر، ص 262.

حرف الروي يمنح القوافي سمة نغمية محببة، وموسيقى تطرب لها الآذان حتى لتوصف عند بعضهم بالكمال.[1]

وقد اتضح الشاعر قصيدته بروي النون وختمها به وصوت النون في وصفه ينضوي ضمن قائمة الأصوات المجهورة يمتاز بالجهر والتوسط، والاستفال، والانفتاح) ويتخلله التصاق صلب، ورخاوة تُسرِّب الهواء، وهو إلى ذلك مقيد للغنّة[2] .

هذه النغمة الأخيرة للقافية المختومة بصوت النون تصاحبها الفاصلة الصوتية المشاكلة لجنس المنطوق ومقاصده، وقد لوحظ أن القافية المقيدة تلائم النغمة الهابطة، مؤذنة بنهاية الكلام وانقضائه، في حين تتلاءم النغمة الصاعدة في القافية المطلقة بانفتاح مصاريع الكلام وعدم انتهائه[3] هذا الإيقاع الصوتي لروي النون تناغم مع إيقاع نفسي اختلج جنبات القصيدة ونضحت به أبياتها، واللغة العربية بعبقريتها[4] قدمت شواهد على ذلك، فالطبيعة الحماسية لموضوع القصيدة تتطلب إيقاعا عاليا، وبالتالي نغمات صاعدة تفرض قافية مطلقة، فضلا عن كون الصوت صورة مادية عن الانفعالات النفسية التي تعتري صاحبها، وإنما تتنوع الأصوات بتنوع المشاعر والانفعالات، فتشكل مدا وغنة، وتستعلي وتسترق، وتكين وتشتد بمقادير مضبوطة توائم، نبض الشعور وتشاكله[5]. وقد ذهب الدارسون إلى أن صوت النون يشي بالألم الذي يفضل مضجع صاحبه، ويعبر عن كثرة أنينه، ويوحي بالحزن والحسرة والبلاء الذي يعتري المرء، ويكسر فؤاده[6] هذا الوصف النفسي للصوت تؤكده إيقاعات القصيدة كلماتها إذ يقف الشاعر فيها متحّيا

---

[1] ينظر: أنيس (إبراهيم) موسيقى الشعر، ص 263.

[2] ينظر: هارون (مجيد) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري (تائية الشنفرى نموذجا) ، ص 159.

[3] ينظر: بشر (كمال) ، علم الأصوات، ص 22.

[4] ينظر: نفسه، ص 23.

[5] ينظر: ديدوح (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم، ص 142.

[6] ينظر: المولى (باسم سليمان) جواهر الأدب العباسي، دار غيداء، ط 1، سنة 2017، ص 89.

الموت الذي ما انفكت تروسه تحصد أرواح أبناء أمة وفيرة شبابها منذ ما ينيف عن الخمسين عاما، يقول تميم قصيدة قفي ساعة:[1]

لنا تنسج الأكفان في كل ليلة لخمسين عاما ما تكل مغازله

أرى الموت لا يرمي سوانا فريسة كأنا لعمري رهطه وقبائله

وهو يسخر الموت في قصيدته هي سخرية مرة إذ يقول:[2]

قد اعتبرنا الموت ضيفا زارنا

قمنا وقدمنا له أعمارنا

وما استشرناه، ولا استشرنا

نختاره من قبل أن يختارنا

أما روي الياء الغالب على إيقاع القصيدة وهو صوت مجهور منفتح ينحو بدلالته نحو معاني الهموم والآلام والعتب والمشقة، كما يصاحب الانفعالات الباطنية[3]، هذه الدلالات جاءت مصدقة لموضوع القصيدة الذي يعبر فيه الشاعر عن عميق أسفه للحال التي آلت إليها فلسطين الأبية وطغيان القوة التغطرسة عليه، وصفية الجهر هذه نسيج للشاعر إطالة نفسه الشعري[4] وإبراز الإيقاع الشعري، وتطويل النغمات الموسيقية للقوافي الشعرية، متناغمة مع دلالات الصمود والنضال الفلسطيني، والذود عن المقدسات، وعدم التسليم لكفة القوة التي تميل للصهاينة فـ (كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة)[5] بقوة نضالها بقلب الموازين على الأرض.

---

[1] www.alfasseh.net

[2] www.alnaked.aliraki.com

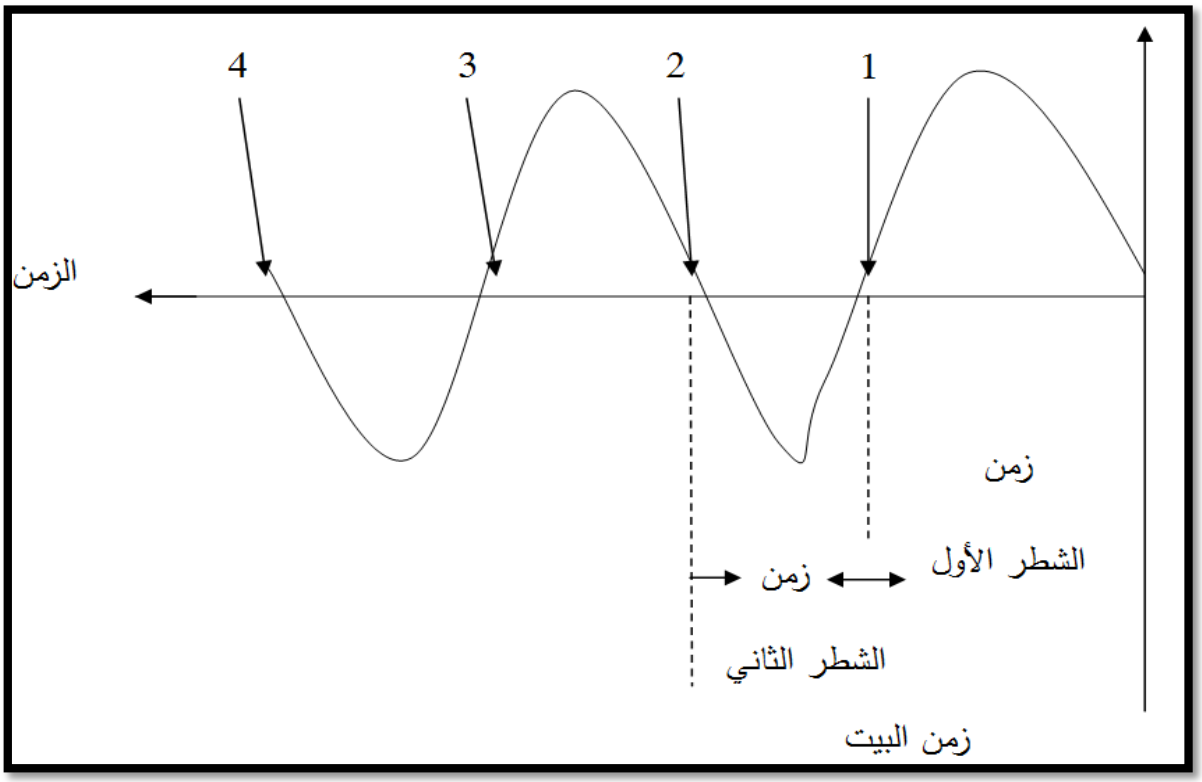
[3] ينظر: مجيد (هارون) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري (بائية الشنفرى أنموذجا) ، ص 165.

[4] ينظر: حمد (عبد الله خضر) الشعر الجاهلي في تفسير عريب القرآن لابن قتيبة، دراسة أسلوبية، ص 435.

[5] [البقرة: 249]

إن هذه القيمة الإيحائية للإيقاع في المتن الشعري ذات أثر عظيم في عملية تلقي النصوص الإبداعية ذلك أن للإيقاع الصوتي المؤثر دلالات بلاغية لا تقل أهميتها عن دلالة الألفاظ، وتزيد أهمية الإيقاع الصوتي إذا تطابقت دلالاتها مع دلالة الألفاظ أو وسعتها[1]. وهذا ما يوضحه الشكل الآتي:

مخطط يوضح التمازج الصوتي في بيت الشعري [2]



حيث يكون الرقم 1: هو الركن الحاصل في آخر عروض البيت الأول من الشطر ما بين الشطرين.

1-الركن الحاصل في آخر ساكن في قافية البيت الأول، وبداية البيت الثاني.

2- هو الركن الحاصل ما بين شطري البيت الثاني.

[1] ليمونة (مدحت حسيني حسيني) البلاغة الصوتية في الأحاديث النبوية، ص 1744.

[2] المخطط من انجاز الطالبة

3- هو الركن الحاصل في آخر ساكن من قافية البيت الثاني وبداية البيت الثالث.[1]

ويتجلى في هذا الرسم البياني مقدار التناسبات الإيقاعية للقافية الشعرية في البيت العربي العمودي حيث؛ تتمازج إيقاعاتها الموسيقية مع البنيات الدلالية لألفاظها ويتماهى في وقعها معاني اليأس من سطوة الظلم وتخاذل المسلمين والعرب عن نصرة المستضعفين، والأمل بغدٍ مشرق، ويشاكل الحزن عند الفقد مع الفرح بنيل الشهادة، كما تبرز عواطف الشجاعة والتحدي البطولي لأولئك الشبان والكهول في ذودهم عن المقدسات[2].

هذه العواطف المتضاربة تنحصر في علاقات ثنائية توقع وزنا بحركة وسكون يحكمان إيقاع القصيدة المديد وتنظمانه في شكل أنغام جميلة تطرب لها آذان السامعين لحسن جرسها، وخفة موسيقاها، وتوالي مقاطعها[3] وهي سمة تميز أسلوب الشاعر تميم البرغوثي.

وقد ارتأيت أن يكون حديثي عن علامة الإيقاع بالوزن – باعتباره مهما من روافد التنغيم في الشعر العربي –تطبيقيا لا نظريا لاتسام هذه العلاقة الثنائية بالصيغة التجريدية وهي في حاجة ملحّة لمثال يوضح طبيعتها ويجلي خصائصها، ويبرر آثارها للعيان حتى يكون القارئ على بينة من كنهها، مستوعبا لأثرها.

والوزن وحده لا يعدو أن يكون مجموعة من الحركات والسكنات المرتبة بمنطق رياضي محسوب [...] غير حامل لدلالة معنوية، بل إنه لغاية تعليمية أو غاية ضبطية

---

[1] الرسم البياني منقول عن كتاب "شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن الثامن الهجري للأستاذ لبحر الدين جودت، الصادر عن منشورات دار الأدب، ط: 1، 1984، ص 66.

[2] ينظر: الهاشمي (علوي) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص 38.

[3] ينظر: الباجلاني (آزاد محمد كريم) القيم الجمالية عن الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف، ص 185.

ليس أكثر. في حين يتسع مفهوم الإيقاع ليشمل الوزن نظرا لقدرته على توليد دلالة معنوية في النص الشعري"[1] .

غير أننا لا نقف على حقيقة الإيقاع دون وزن فالوزن هو الذي ينظم الخصائص الصوتية في اللغة الشعرية، حيث يعمل على ضغط الإيقاع، ويقربه ليهيء المسافة الممكنة بين أطول المقاطع الصوتية، فيبطئ الوقت، ويطيل حروف المد، يهدف تأصيل لون الطبقة الصوتية، [2] وتمييز نغمتها للمستمع.

تلكم إذا لمحة عن آثار الإيقاع في تنغيم الشعر، حيث يمتزج الوزن ليرسما دلالة خاصة تشكل آثارها الإيقاعية تقاربا في البنى الصوتية والمعنوية التي حاكتها ألفاظ الشاعر، والأغراض البلاغية التي نظمت القصيدة لأجلها.[3]

سادسا: المقاطع الصوتية.

للشعر العربي وقع جميل في آذان متلقية نظرا لسماته الموسيقية المشكلة له جرسًا، وأوزانا، ودلالة، ومقاطعًا تتوالى ونغماتٍ تهفو إليها النفوس، وتطرب بها الأرواح[4].

وقد نقل النقاد والرواة العرب إحساس العرب بالتناسب الكائن بين المقاطع الصوتية للتراكيب الشعرية وإيقاعها، وشبهوه بفن النطق وسر الكلام فقالوا: هو فن النطق بالكلام على صورة توضح ألفاظه، وتكشف القناع عن معانيه، وهو بذلك فن التأثير في المستمع لينجذب إلى المؤدى بكل حواسه السمعية والبصرية والشعورية، حيث يحفظ للغة رونقها

---

[1] علي (إبراهيم جار محمد) الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 1، سنة 2015، ص 39.

[2] ينظر: ويس (أحمد محمد) ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، بحث في المشاكلة والاختلاف، وزارة الثقافة السورية، ط: 1، سنة 2008، ص 84.

[3] ينظر: الحياوي (عواد صالح علي) شعر بوذؤيب الهذلي، دراسة أسلوبية، دار رسلان، ط: 1، سنة 2015، ص 286.

[4] ينظر: الورجلاني (آزاد كريم) المجالس الشعرية في الأندلس حتى سقوط الخلافة، ص 185.

في الأسماع، ووقعها الساحر في الطباع، ويفتح لها القلوب، فتعي ما تسمع، ثم تتأمله في أناة وارتياح.[1]

وننوه في هذا المقام إلى أن مفهوم المقطع الصوتي لدى القدماء يختلف عما اطمأنت إليه الدراسات الحديثة؛ فقد كان علماء الأصوات القدامى ينظرون في نظام الحركات والسكنات التي تتعاقب على الكلمة، حيث قام الخليل بن أحمد الفراهيدي بتسمية العناصر الإيقاعية للشعر بالأسباب، والأوتاد والفواصل[2]كمعادل موضوعي لمفهوم المقطع بيد أن الدارسين المحدثين لم يتفقوا على مفهوم واحد للمقطع.

فقد عرفه الأستاذ كمال بشر بقوله: "يمكن القول –بشيء من البحور– إن المقطع من حيث بناؤه المثالي أو النموذجي أكبر من الصوت Sound وأصغر من الكلمة، وإن كانت هناك كلمات تتكون من مقطع واحد مثل: "من" بفتح الميم كسرها بلا فرق [man, min] والكلمة التي تتكون من مقطع واحد تسمى أحادية المقطع" –monosyllabic word في حين التي تتشكل من أكثر من مقطع يطلق عليها "متعددة المقاطع" polysyllabic–word"[3].

فالأستاذ بشر يرى بأن المقطع الصوتي هو جزء من أجزاء الكلمة، أكبر من الفونيم (الصوت المفرد الدال) وأصغر من الكلمة ذات الأصوات المتعددة، فإذا ما كانت هنالك كلمة تتشكل من مقطع واحد، فتعتبر هذه الكلمة أحادية المقطع، حيث غالبا ما تكون هذه الكلمات متشكلة من عدد محدود جدا من الفونيمات الثنائية غالبا).

أما عبد الصبور شاهين فقد عرّف المقطع بقوله: "هو مزيج من صامت وحركة يتفق مع طريقة اللغة في تأليف بنيتها"[4]، وبهذا فالمقطع في نظره هو متواليات من

---

[1] ليمونة (مدحت حسيني حسيني) البلاغة الصوتية في الأحاديث النبوية، ص 1742.

[2] ينظر: ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، ص 114.

[3] بشر (كمال) علم الأصوات، ص 503–504.

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

حركات وسكنات المتناغمة مع النظام اللغوي بحيث يحدث بها الإيقاع وتدرك بها دلالات الكلمات.

ولعل نؤثر تعريف الأستاذ صلاح يوسف عبد القادر، وقد وفق كثيرا في المفهوم الذي قدمه للمقطع حين اعتبر أنّ المقاطع هي عبارة عن تشكيلات صوتية لها صيغة جمالية ينبغي إدراكها عبر النسق اللغوي ذي العلاقة الوشيجة النظام الإيقاعي المتأسس على متواليات منسجمة من الحركات والسكنات، وهي لا تخرج عن السبب والوتد الفاصلة الصوتية مع وجوب إدراك التفرعات الشجرية لها لأن؛ الإيقاع الشعري يقوم على ركيزتين أساسيتين هما: النظام الخاص بتتابع المقاطع الصوتية، ومراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد "التنغيم" الأمر الذي يشي بأن موسيقى الكلام (التنغيم) والمقاطع الصوتية هما عماد التشكيل الصوتي وقوامه [1].

ولذلك ذهب أحمد مختار عمر إلى القول أن المقطع في جوهره ما هو إلا "درجة واحدة من النبر في اللغات المنبورة، أو نغمة واحدة في اللغات النغمية"[2] فالتنغيم والنبر هما أساسا التقسيم المقطعي في اللغات.

وقد ذهب إبراهيم أنيس إلى أن المقاطع في اللغة العربية لا تعدو أن تكون خمسة وهي:

مقطع مفتوح
- صوت ساكن + صوت لين قصير كقولنا: ضَ، ضُ، ضِ
- صوت ساكن + صوت لين طويل نحو: بَا، بُو، بِي

مقطع مغلق
- صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن مثل: مِنْ، عَنْ، هَلْ
- صوت ساكن+ صوت لين طويل + صوت ساكن مثل: سُور، نور، جور
- صوت ساكن + صوت لين قصير+ صوتين ساكنين[1] ونظيره قولنا:

---

[1] ينظر: عبد القادر (صلاح يوسف) في العروض والإيقاع الشعري، ط: 1، دار الأيام، 1997، ص 159.

[2] البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم دراسة صوتية، ص 17.

عبْءْ، شيء، نشء، بَقْلٌ.

وتأسيسا على ما سبق، فالمقاطع في اللغة العربية لا تخلو أن تكون إما مفتوحة وإما مغلقة تتتابع فيها السكنات والحركات: فالألفاظ العربية إما أن تأتي أحادية المقطع مثل "من" أو ثنائية المقطع مثل "كما" أو ثلاثية المقطع ك "يقاتل" أو رباعية المقطع نحو "يتعلم" أو خماسية المقطع من قبيل "تتغافلون"، أو سباعية المقطع كقولنا "أنلزمكموها"[1]

ولا يمكن أن يزيد على سبعة مقاطع مهما اتصل بها من لواحق أو سوابق[2]. ولعلنا نتخير في تحليل المقاطع قول مفدي زكرياء:

سبَحْنا على لُجَجٍ من دمانـــا وللنصر رُحْنا نسوق السفينـــا [3]

سالت دماء الجزائريين غزيرة في سيل دفاعهم عن حريتهم المسلوبة، حتى باتت كالبحر اللجيّ المتلاطم، لهول المجازر، وتهافت الجنود الفرنسيين على سفك الدماء الزكية دون مراعاة لقدسيّة الحياة، ولكن ذلك لم يكسر عزم الجزائريين ولم يبدد عزمهم لمجابهة أعتى وسائل الإجرام الفرنسي.

ولو أمعنا النظر في المقاطع التي يتألف منها هذا البيت لوجدنا أن أغلب ما تواتر فيها هي المقاطع المفتوحة.

سبح/نا/علا/للاج/ج/من/د/ما/ن/و/لن/رح/نا/نسو/ق/س/س/في/نا/

وتتوالي المقاطع المفتوحة في أغلب كلمات بيت الشاعر من قبيل (لجج–من دمانا– رحنا– نسوق).

كما أضفت المدود المتناغمة مع المقاطع المفتوحة وقعا لذيذا على الأذن ولعله يشي بعلو كعب الشاعر نظما وفنّا، وبصره بخفايا الفلك الشعري.

---

[1] ينظر: البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم –دراسة صوتية– ص 18.

[2] أنيس (إبراهيم) الأصوات اللغوية، ص 91.

[3] مفدي (زكرياء) تأملات في إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط: 1، 1989، ص 104.

ولو تأملنا هذه المقاطع الطويلة المفتوحة في قول الشاعر (ما –نا–سو–في–نا) لوجدنا نغمها الممتد المتوزع على تفعيلات البيت الشعري بتكويناته الصوتية والموسيقية ذات الدور الريادي في تحديد طبيعة الحدث الكلامي اللغوي، وخواص هذ التركيب المقطعي، مما يستحضر جوانب سياقية أخرى [1]تتعلق بغرض القصيدة، وإيمان الشاعر بأنّ طريق الحرية سبيل شاق وطويل، يتطلب طول المقارعة والصبر.

حيث تفصح هذه المقاطع الممتدة عن أبعاد نفسية خفية تتطبع في مقاماتها وتقطيعاتها، فالكلمة في جوهرها ليست إلا جزءا من حدث كلامي عام، تتكون عادة من عدة مقاطع وثيقة الصلة ببعضها، ولا تكاد تنفصم عن بعضها بعضًا حين النطق، بل تظل مميزة، واضحة في السمع[2] يكسوها طابع شمولي عام، يؤدي كل جزء منه دوره في المعنى العام الشامل الذي ينهض به المتن الشعري ككل.

والألفاظ –في أصل وضعها– إنما هي صدى صوت النفس، وترجمان خوالجها، تلبس قطعة من المعنى، فتتزى لخدمته مواضعة واستعمالا في نسق من سنن الحدث الكلامي المألوف.[3]

أما المقاطع المعلقة فهي تمثل الثلث تقريبا من مجموع المقاطع الصوتية لهذا البيت، وهي في جملتها تحكي الحزم والصرامة، وقوة المجالدة والصبر في كفاح المستدمر، وتنفي اليأس والانكسار الإرادة الثورية للمجاهدين، مغلقة الباب أمام خطرات الاستسلام التي قد تنتاب أي شعب ذاق ويلات المستدمرين وأنكالهم، ومما يعاضد هذه النظرة تكرار حرف السين في البيت أربع مرات واحدة في الصور وثلاث في العجز، حيث ينطق السين

---

[1] ينظر: شاكر (عبد القادر) علم الأصوات العربية –علم الفونولوجيا– دراسة تبحث في مستوى التشكيل الصوتي ودوره في التنغيم، دار الكتب العلمية، ص 94–95.

[2] ينظر: أنيس (إبراهيم) ، الأصوات اللغوية، ص 90.

[3] ينظر: الرافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص 220.

مفخما[1]، وكأنه يعبر عن قوة التحدي وعلو الهمة القتالية لعموم الجزائريين؛ ذلك أن في صوت السين في أصله "صوت مهموس احتكاكي ضعيف ما يحتل كلمة إلا ويعطيها معنى الأنين، والنعومة، والاستقرار، والخفاء، موحيا بالمعاناة والتعب، والعنت في الحياة[2].

كما أن براعة الشاعر تجلت في قلبه لهذه المعاني الحزينة إلى معاني الصمود والمقاومة والانتصار، حين ألبس صوت السين تفخيما جعله قريبا في نطقه من صوت الصاد الدال على الصلابة والصدق.[3]

ومن جماليات التنغيم الموسيقي للمقاطع الصوتية تعبيرها عن الحالات الصوتية التي تتعاقب على يوميات الشاعر[4] ذلك أن: الإنسان يتكلم بحواسه –والتي هي أضعف وسائل الكلام وأخفاه والأشد التباسا في المذاهب العقلية– لأن الإشارة لون من ألوان النطق الصامت[5] .

وهو ما يحتاج إلى قارئ يقظ ليتعرف عليها –وكما أن الشاعر ابن بيئته، فكلامه الصادر عنه– بصمة نفسيته وترجمان شعوره– ولذلك نجد طول المقاطع الصوتية وقصدها يتواءم مع حالاته المزاجية.

ومن شواهد ذلك توظيف الشاعر الجزائري محمد بلقاسم خمار للمقاطع الطويلة بنسبة تقارب الثلثين، وهي مقاطع تثقل فيها الحركة[6]، ويمثل فيها النغم[1]، أما المقاطع

---

[1] ينظر: البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم، دراسة صوتية، ص 20–21.

[2] ينظر: هارون (مجيد) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري، تائية الشنفرى أنموذجا، ص 153.

[3] ينظر: البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم –دراسة صوتية– ص 20–21.

[4] ينظر: سليمان (نجاة) التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، إشراف: العربي خميس، جامعة حسيبة بن بو علي، قسم الآداب اللغة العربية، السنة الجامعية، 2007، 2008، ص 66.

[5] ينظر: الرافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص 220.

[6] ينظر: سليمان (نجاة) التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث، ص 66.

القصيرة فيمثل نسبة 35,70% من مجموع المقاطع الواردة في المقطوعة الشعرية المنتقاة، لأن هذا النمط من المقاطع هو الآخر في تقديس على حمل الرحم الشعوري، فأكثر من استخدام المقاطع الطويلة، وأقلّ من قصيرها. قال أبو القاسم خمّار في ديوانه " الحرف والضوء"

[1] ينظر: البياتي (سناء حميد) التنغيم في القرآن الكريم، دراسة صوتية، ص 20.

متفعلن متفع [1]

وفي اختيارات الشاعر دلالة على قوة شعره، وتفرد أسلوبه، حيث ينجح في توظيف المقطع المناسب للمقام الملائم، فأعطى المقطع الطويل الانطلاقة الحرة، والزمن الكافي[2]، وساق له المعاني الملائمة لغرض الأسف والانكسار والألم الذي يعايشه جراء الواقع الاجتماعي والسياسي للأمة، فجاءت مقاطعه الطويلة مشحونة بدلالات التحسر المريرة، مصورة فعالة المذلة والهوان. فلنتأمل قوله: (ما أحقر الحياة!) وقوله (ما أحقر الساعات) أما عبارة (سكوتنا المذلة) و(عارنا الكلام) فهم الأصدق في حكاية هذه المسألة تلم بالأمة العربية والإسلامية.

والشاعر لسان قومه، وألفاظه خير ما يعبر عما يختلج بصدره؛ فهي صوت حسه ووحي ضميره، وهي خير ما يصور تجاذبات النفس وموادعتها فكأنها بعض منه يمثل صورة النفس في أدق تراكيبها، وبأبلغ أساليبها، لتكون بذلك الهيئة الصوتية تجسيد للهيئة النفسية.[3]

والملاحظ أن التلوين الحاصل في هذه المقاطع أثر في تغيير نغمة الإيقاع الشعري[4] عن طريق الزحافات من جهة، والتدوير من جهة أخرى، فالزحاف –كما نرى بعض الدارسين– يجعل الشعر صادقا غير متكلف في حين نجد أن أغلب الشعراء المتكلفين ينحون نحو تنقيح أشعارهم ومراجعتها مرارا لتخرج في حلّة قشيبة خالية من أي عيب باطن أو ظاهر.

---

[1] تنظر: سليمان نجاة (التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث) ، ص 66.

[2] ينظر: شارف (عبد القادر) بناء المقاطع الصوتية ودلالتها في شعر البحتري "عود البند" مجلة ثقافية فصلية، العدد 101، الجزء 11، السنة 2014، ص

[3] ينظر: الرافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن الكريم والبلاغة النبوية، ص 221.

[4] ينظر: شارف (عبد القادر) بناء المقاطع الصوتية ودلالتها في شعر البحتري، ص

كما يفعل الزحاف في الكلام فعل الملح في الطعام حيث؛ يقضي على رتابة الشكل المنتظم، وتناسق الأوزان والتفعيلات المتساوية في أجزائها وقياساتها الكمية والزمنية، فتدرأ هذه العلل ما قد يقع من ملل بطريقة تحفظ الأوزان من جهة، وتكسب الكلام جمالية في خروجها عن النسق المألوف من جهة أخرى[1].

وغير بعيد عن ذلك تكسب القصيدة المدورة الشاعر خاصية الإنفلات من قيود الرتابة ومخاطر الغنائية بخروجها عن وحدانية الصوت، وتماثلات الشكل، وتساوي القوافي، وارتكاز على التكاملات العروضية والدلالية ضمن نسق جمالي تستسيغه النفس، وتطرب له الآذان الموسيقية، ولا تمجه الأذواق الفنية للمتلقين[2]، وخروجها في كساء حداثي منح للشعر العربي الحديث بصمته الخاصة المتمايزة عن نظيره التقليدي.

إن الدور الفريد الذي تلعبه المقاطع الصوتية، والعلاقة التكاملية بين أصوات الكلمات ومعانيها، وأثر أنغامها وموسيقاها في النفس البشرية تعد ضربا من ضروب جماليات الشعر العربي، وقبسا من قبساته التي منحته الجلال والجمال من لدن المتكلمين باللسان العربي، وجعلته ذا قيمة معنوية سامية، ومذاق خاص[3]، ورباطا روحيا من الأربطة المتينة التي تمتن العلاقة بين أبناء هذه الأمة.

وبالرغم من صعوبة احتواء روافد التنغيم كافة، والإلمام بآثارها الموسيقية لثرائها وتنوعها، وتعدد مشاربها، وملامستها لجميع المستويات اللغوية صرفية كانت أم نحوية أم دلالية وصوتية، فإننا حاولنا –فيما سبق من عرض– الوقوف على أبرزها، وأبلغها أثرا في المتن الشعري العربي.

---

[1] ينظر: حمد (عبد الله خضر) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص 224.

[2] ينظر: عبد السلام (عصام) أساليب التكرار أسلوبية في لغة الحداثة الشعرية، دار المعتز، ص 119.

[3] ينظر: الحسيني (مدحت حسيني) البلاغة الصوتية في الأحاديث النبوية، ص 1746.

سرّ إتقان النغمة في الإلقاء الشعري العربي

تعد العناية بالأداء النطقي واحدة من بين القضايا التي أكد عليها اللسانيون وأولها عناية خاصة وذلك لخطورة أثرها في صناعة المعنى وصياغته، فدراسة الأصوات وإدراك خصائصها ومعرفة أقسامها[1]، وأحيازها ومخارجها وتأثير التماهي جوهر الدراسات الصوتية، والمنطلق الأساس لأي بحث لغوي حصيف، واللغة كما عرفها ابن جني ما هي إلا "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2] .

وعليه فالأصوات هي مادة الألفاظ وقوامها، والأساس الذي ينبني الكلام عليه، ويتركب منه ضمن جملة من الأنظمة المتكلمة انطلاقا من أدق الأجزاء إلى الوحدات الكبرى[3] ممثلة في النصوص والخطابات المطولة.

وقد بين الجاحظ دور الصوت إذ قال "الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا، ولا منثورا إلا بعد ظهور الصوت ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف"[4].

فلكل كلمة سماتها الصوتية التي تميزها عن غيرها، وتبرز خصائصها وفردانية أثرها في المتلقين، بما تحمله من أبعاد نفسية، واجتماعية وفنية تشكل حلقة وصل بين منتج النص ومتلقيه، إذ شحنها المبدع الإيقاعات تشاكل حالاته الشعورية غبطة أو أسى، صمودا أو يأسا، شجاعة أو خوفا ضمن سياقات نغمية موحية ومؤثرة يرسمها الأديب ويشكل بها نصه.

---

[1] ينظر: كامل (شهرزاد سعيد) النغمة في اللغة العربية، ص 466.

[2] ابن جني (أبو الفتح عثمان بن بحر) الخصائص، ص 67.

[3] ينظر: زيدوح (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم، ص 141.

[4] الجاحظ (أبو الفتح عمرو بن بحر) البيان والتبيين، ج 1، ص 63.

فأمر الصوت عجيب، وأعجب منه تأثيره في المتلقين، فمنه ما يقتل كالصاعقة، ومنه ما يسرّ، ومنه يأسر، ومنه ما يكسر، ومنه ما يزيل العقل حتى يُغشى على صاحبه، ومنه ما يبكي القلوب، ويدمع العيون، ويبعث الأشجان والأحزان من مراقدها.[1]

ولما كان الصوت آسرا للنفس بموسيقاه ونغمه البديع، كان لزاما على النفس مطاوعته وملازمته، وما ذلك إلا للسكينة التي يبعثها فيها، والطرب الذي يغشاها حين سماعه حزنا أو فرحا، ويتجلى ذلك في وجوه المتلقين وملامحهم حين تتفتح أساريرها رضى وتكفهر[2] حزنا أو غضبا إثر قول ما.

واللغة العربية ذات ذخيرة صوتية فريدة[3]، معينها لا ينضب، وسحرها لا تبلى عجائبه، ففيها من سلاسة التعابير، وعذوبة الألفاظ، وجمال الأنساق التركيبية والبلاغية شيء كثير[4]

---

[1] ينظر: الحسيني (مدحت حسيني) البلاغة الصوتية في الأحاديث النبوية، ص 1746-1747.

[2] ينظر: هارون (مجيد) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا، ص 27.

[3] ينظر: ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، ص 19.

[4] ينظر: هارون (مجيد) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا، ص 27.

الفصل الثالث:

دلالات التناغم وأغراضه البلاغية في ديوان الخمائل لإليا أبي ماضي

أولا: التنغيم الاستفهامي ودلالاته في الديوان

ثانيا: التنغيم التعجبي في الديوان

ثالثا: نغمة السخرية ودلالاتها في الديوان:

تمهيد:

يتميز الخطاب الشعري بقوة نفاده وتأثيره في النفوس متى أتقن المبدع العزف على أوتار الوزن والقافية، وأحسن انتقاء كلماته، وتخير لها الصور الفريدة والأخيلة المنزاحة الجديدة، تلك التي تنفي عنها الرتابة والإملال، وتبعث في جنبات النص الجمال، لتؤسس خطابا مفتوح الدلالات، مثقلا بالرموز والتأويلات، ذو شعرية اطافحة ونغمات راسخة في القلب والوجدان.

والقصيدة العربية نسق متين متعدد الموضوعات، منبسط الأفق، ترسم مضامينها الكبرى وفق رؤية إبداعية خاصة مترابطة الوحدات في صورة تنفي عنها الاضطراب والتشتت.

و الخطاب الشعري أيا كان ناظمه وأيا كانت الحقبة الزمانية، أو الرقعة الجغرافية التي ينتمي إليها صاحبه لابد لها له من موضوع يناقشه، وغرض يقصد إليه، واضح المعالم، بليغ الأثر، يروم بث قيمة فنية وجمالية تعطي النص ألقا، ممزوجا بذوق الأديب وطاقاته الفكرية، وخبراته الحياتية

وإليا شخصية فذة في الأدب الحديث فديوانه يتدفق بلاغة وبيانا، فقد شعت قصائده بروح الحكمة وعذوبة الكلمة، ودقة النظر، وعمق الأثر في أبناء جيله والأجيال المتعاقبة التي انتخبت لها الهيئات التعليمية كثيرا من مقطوعاته في مناهجها التعليمية

وربما عدّه بعضهم أمير الشعراء إكبارا وإجلالا حين قال:

سألتني الشعراءأين أميرها؟ فأجبت: إليا بقول مطلق[1]

[1] هاني الخير، إليا أبو ماضي شاعر الحنين والأحزان، مؤسسة رسلان للطباعة والنشرط:1 2009 .ص 13

جدول يمثل توزيع الأغراض الشعرية على ديوان إليا أبي ماضي

عنوان القصيدة	بحرها	موضوعها	عدد أبياتها
الطلاسم	الرمل	تأملية وجودية	284
الشاعر والملك الجائر	مجزوء الرمل، الكامل، السريع، المتقارب	رمزية	75
أمنية آلهة	الطويل، المتقارب	غزلية	38
المساء	الكامل	رمزية	50
نار القرى	الكامل	تأملية رمزية	24
الأشباح الثلاثة	المتدارك	رمزية	148
الشاعر والكأس	مجزوء الخفيف	رمزية	37
المدخل	الخفيف	رمزية	28
الناسكة	السريع	تأملية رمزية	25
الخمر والدنيا	الرجز	اجتماعي	17
ليالي بوسطن	الرمل	وطنية	14
تعالي	الهزج	غزلية	32
بين الضحك واللعب	السريع	غزلية	5
المجنون	الرجز، مجزوء الهزج	تأملية رمزية	43
أنا وابني	الرمل	وجودية	23
الأسطورة الأزلية	السريع	وجودية	141
الكأس	الكامل	غزلية	21
لو	السريع	غزل	10
عش للجمال	البسيط	تأملية	10

جدول (2)

جدول تفصيلي يبين توزيع الأغراض والموضوعات في الديوان[1]

الرقم	الأغراض / البحور	الحكمة		الشكوى		الغزل		الرمز والتأمل		المدح عدد الأبيات	عدد قص
		عدد الأبيات	عدد قص	عدد الأبيات	عدد قص	عدد الأبيات	عدد قص	عدد الأبيات	عدد قص		
1	البحر الكامل	584	18	398	10	357	10	312	13	255	8
2	البحر الطويل	65	2	61	2	116	4	87	3	138	4
3	البحر البسيط	141	5	134	5	57	2	53	2	44	2
4	البحر الخفيف	60	2	71	3	109	32	121	5	47	1
5	البحر الرمل	103	3	22	1	26	1	48	3	20	1
6	البحر الوافر	35	2	6	–	12	3	–	–	75	3
7	البحر السريع	22	1	76	2	67	1	24	1	24	1
8	البحر المتقارب	38	2	58	1	20	1	66	3	20	1
9	البحر المنسرح	–	–	–	–	46	–	–	–	–	–
10	البحر المديد	–	–	16	1	–	–	–	–	48	1
11	البحر المجتث	–	–	50	1	–	–	–	–	–	–
12	البحر الهزج	12	1	–	–	–	–	–	–	–	–
	المجموع	1060	36	892	26	810	27	27	30	671	22

وبتأملنا في الجداول أعلاه يتضح لنا عمق التجربة الشعرية لإليا، فقصائده تبدو كنسيج هائل تتداخل فيه الشخوص والأدوار والمواضيع والتي تتجلى كفسيفساء متمازجة، في قالب أدبي بديع، وهي مصدر الفن العظيم الذي يهديها المبدعون للإنسانية.[1]

(1) جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص156.

وقصيدة إليا نسق متين متعدد الموضوعات، منبسط الأفق ترتسم مضامينها الكبرى وفق رؤية إبداعية خاصة مترابطة الوحدات، في صورة تنفي عنها الإضطراب والتشتت، والخطاب الشعري عنده أيا كان غرضه وأيا كانت طبيعيته، والحقبة الزمنية أو الرقعة الجغرافية التي ألقاه فيها، لابد له من قضية يتبناها، وغرض يؤديه، ينبغي له أن يكون واضح المعالم، بليغ الأثر، يروم بث قيمة فنية وجمالية تكسب النص ألقا ممزوجا بذوق الأديب وطاقته الفكرية وخبراته الحياتية.

وإليا شخصية أدبية فذة في الأدب الحديث، فديوانه يتدفق بلاغة وبيانا، فقدت شعت قصائده بروح الحكمة وعذوبة الكلمة، ودقة النظر، وعمق الأثر في أبناء جيله والأجيال المتعاقبة، وانتخبت منه الهيئات التعليمية في سائر الأقطار العربية نماذج من أشعاره وسطرتها في منظوماتها التعليمية، وربما عدة بعضهم أمير الشعراء إكبراراً حتى قال القائل:

سألتنيَ الشعراء أين أميرهم؟ فأجبت "إيليَّا" بقولٍ مطلق.

وقد نظم إليا في كل الأغراض الشعرية تقريبا من مديح وهجاء، ونسيب ورثاء، ووصف وحكمة، وسياسة وتحرّر، وشكوى وإخوانيات وغيرها، ولعل من ناقلة القول أن تلكم الموضوعات لايكتمل لها بريق، ولا يطيب لها معنى بعيداً عن قالب اللفظ والوزن والقافية، ملتئمة الإيقاع، ذات خيال بديع وعواطف إنسانية عذبة، تهب لتلكم الأغراض قوة التأثير في نفوس القرّاء، وتجعلهم يتقصون الكلمات والأبيات واحداً تلو الآخر.[1]

(1) ينظر: محمود (عبد الباسط) دراسة في لغة الشعر عند إليا أبي ماضي، ص19

وديوان إليا متفرّد الأساليب والمضامين، متميز في بنياته الفنية ونوتاته الموسيقية، ثري بتعدد موضوعاته، حافل بشتّى أشكال الأغراض والأوزان والأخيلة والرموز[1].

ولما كانت الأصوات مداخل المعاني، فالصوت المهموس يوحي بضعف الدلالة، كما يوحي الصوت المجهور المفخّم بقوة المعنى ومدى تمكّنه، فالعربي إذا ما أراد المبالغة والتضخيم مال إلى تكرير عين الفعل وعن ذلك بقول إبن جني: "وذلك أنهم جعلوا الألفاظ دليلة المعاني[...] فلما كانت الأفعال دليلة المعاني، كرّروا أقواها وجعلوه دليلا على قوة المعنى المتحدث عنه".[2]

فالشحنة التنغيمية للكلمة تعين على الكشف عن دلالاتها، وتوحي بحقيقة المعنى وكنهه، حيث يؤثر الأسلوب الآدائي للنغمة في التوجيه لمعانيها، من خلال تفجير الطاقات الإيحائية للألفاظ والتي تخرجها من حيز الرمزية التجريدية إلى آفاق التفاعلات الحسية والشعورية.

وللتنغيم في اللغة العربية أغراض شتى يخرج إليها منها التعجب، والسخرية، والاستنكار، والتتمي، والدعاء، والنداء، والندبة، والإلتماس، والاستفهام وما إلى ذلك.

أولا: التنغيم الاستفهامي ودلالاته في الديوان

يعرف الاستفهام عند البلاغيين بكونه "سؤالا عن شيء، أو أمر غير معلوم، ولا يكون إلا من شاك يريد التحقق"[3] ولعل المراد هو إبراز دلالة الاستفهام على أغراض ومعان ضمنية تستخلص من السيان الكلامي للتركيب اللغوي، باستخدام قرائن لغوية وغير لغوية تكشف عن كنة المعنى.

---

(1) ينظر :حمدي علي(إسراء خالد) الإعراب والبناء في ديوان ماضي، مجلة كلية الآداب بقنا–جامعة الوادي–العدد57، أكتوبر 2022، ص4.

(2) إبن جني (أبو الفتح عثمان) الخصائص، ج2، ص155.

(3) نفسه، ص155.

وقد حدّدوا له أدوات وحروفا يفهم الاستفهام منها: الهمزة، هل، ما، من، أي، أيّان، كيف، أين، أيّان وغيرها.

وإيليا – كما يبين الجدول– شاعر مجيد نظّم في كافة الأعراض الشعرية من مدح وهجاء وسياسة وطبيعة وتأمل ورمز وقصة وحوار ووصف ونحوه، وكلماته إلى ذلك تفيض بعواطف إنسانية صادقة وأحاسيس تعكس رؤيته الوجودية ومذهبه في الحياة .

يتبدى الشاعر في ديوانه واسع الأفق، غزير المشاعر، راقي الأسلوب، عركته الحياه بتجاربها، فكتب مادحا لرفقائه مفتخراً بأهليه وعشيرته ووطنه، ساخرا من الحاقدين، هازئا بهم، ذاماً للخاملين واليائسين والمتشائمين، أعجب بالمرأة الأم الرؤوم، والبنت الحنون، والحبيبة التي تتماهى رقة وجمالا، فأحسن التّشبب بها، وحنّ للوطن فكانت قصائده من خير ما خط في التغني بحبه.

عاش الشاعر أزمة وجودية وتاه في طريقه إلى الله، تأثر إيليا كثيرا بفلسفة صديقه "جبران" ونبذه لتحكم رجال الكنيسة في الحياة، فدعا إلى تحرير الذات الإنسانية المبدعة، ورأى ضرورة أن يكون الشعر العربي ملتقى تتلاقح فيه الفنون، وتتمهاهى فيه الذوات المبدعة.

أحب الطبيعة وراح يهيم بجمالها في أشعاره، مُسقطا عليها القيم الإنسانية السامية، آمن بوحدة الوجود، ووجوب أن يقتبس الإنسان من أمه الطبيعة المُثل والمبادئ.

وأسلوب الشاعر إلى ذلك يشع تفاؤلًا وابتساماً، وهو من عايش الفقر والاغتراب والفقد والحرب والخذلان، فتمطى القلم ليعبر به عن بوارق الأفكار، ويدلّل عن رؤيته للحياة التي قوامها تقديس عواطف الحياة، وتكريم الإنسان المعطاء، فلا حياة بلا بذل أو عطاء.

كما تمتاز كتاباته بالإغراق في استعمال الرمز والأسطورة واستحضار صور الماضي المجيد واستلهام الشخوص العربية تاريخا وأدبا وفنا.

تأثر بالمدرسة الأندلسية في نزعتها الشعرية وميلها إلى كسر رتابة الأوزان، فأنشأ قصائد على نمط الموشحات، والمخمسات، والمربعات الأندلسية، ونظم على المشطور والمنهوك من الأبحر، كما تأثر بالمهجر فراح يسكب منظوماته في قالب قصصي ممتع، فصار من خيرة الشعراء السباقين لهذا الباب.

لجأ إلى الأسطورة والترميز وهو يعبر عن أحوال مجتمعه، وواقع الإنسان العربي وهمومه، فكان بحق من خيار الشعراء المجددين الذين قدموا للشعر الاجتماعي دفعة قوية في عصره.[1]

1-1 الأغراض البلاغية للاستفهام في الديوان

ينزاح الاستفهام عن دلالته الأصلية (وهي طلب الإستعلام عن شيء يجهله السائل) إلى معان عديدة لا يمكن حصرها ولذلك؛ سنكتفي بذلك أهمها وأكثرها تواترا في ديوان إليا.

(1) ينظر: الخيّر (هاني) إليا أبو ماضي شاعر الحنين والأحزان، دار رسلان، ط:1، 2017، ص 18

1-1-1 التقرير

والمراد بالتقرير هو حمل المسؤول على الاعتراف بأمر ما يكون قد رسخ لديه، [1] وغالبا مايأتي هذا الغرض مبدوءًا بأداة الاستفهام(الهمزة) كقول الشاعر في قصيدة "أخو الورقاء"

أرأيت أعجب حالة من حالنا؟ أزف الرحيل ولم نفز باللقاء![2]

في هذا البيت يقف الشاعر متحسراً على تضييعه لميعاد الحفلة الوداعية التي أقامتها الجالية العربية في وكالة **تكساس** الأمريكية على فقيد الأدب الشاعر القروي (سليم الخوري) وهو الذي ظل يترقبها زمنا طويلا.

عاشت شهورا بالرجاء قلوبنا وبلحظة أمست بغير رجاءٍ[3]

وقد خرجت همزة الاستفهام هاهنا عن معناها الأصلي (طلب الإخبار) إلى معنى التقرير، فإليا يميل إلى الاعتراف بذهوله واستغرابه من حال الدنيا التي جعلته يمني نفسه بلقيا أحبته، وإطفاء جذوة حزنه بوداع فقيد الحرف الشاعر القروي، ولكنها خذلته!

والهمزة في وصفه صوت منجري شديد مهموس مفخم، يحاكي حال الشاعر الآسف، وهو مايعبر عنه محمود شاكر بقوله:"أعلم أن لكل صوتٍ معنى، وأن اشتراك المعاني في الكلمة الواحدة يسقط بعضها على معاني بعض"[4] فدلالة الحزن والانكسار التي يعبر عنها معنى البيت تجسدها الهمزة في صداها وإيقاعها وما تومئ إليه.

---

(1) ينظر الوارث (الحسن) أصول الكلام في علم المعاني بين تحديد المفهوم وتجديد المصطلح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 1، 2012، ص 54.

(2) الديوان، ص118.

(3) المصدر نفسه.

(4) الكلبي (بدرين حامد) محاولات بناء المعمار الدلالي في الدلالة المعجمية –دراسة وظيفية– دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2017، ص194

فالسياق الاستفهامي التقريري للبيت يحمل نغما خاصا يعين على الكشف عن دلالتها، فجملة (أرأيت؟) تؤدى بنغمة الاستفهام التقريري الذي يصاغ اعترافا بحسرته وانكساره، وهي نغمةصاعدة مع شيء من التلطف، لأن المقصود من ورائها التأثير في المتلقي وجعله يتفاعل مع الحدث الكلامي (وهو هنا حرمانه من مشاركة الرفاق وداع الشاعر القروي) .

1-1-2 الاستبعاد:

يعدل الاستفهام إلى معنى" الاستبعاد" وهو استفهام يتأسس على كون المتكلم يستبعد وقوع الكلام الذي يتلفظ به لا حقيقه ولا مجازاً من نحو قوله:

إن كان ذنبي دفاعي عن حقوقكم فلست أدري وربي كيف أعتذر؟[1]

يقف الشاعر في هذا البيت شامخا، نافيا عن نفسه ذلّة الاعتذار للطغاة، فهو يساند الحق ويذود عنه، فأنى له أن يعتذر عن ذلك؟

وتتسم الفونيمات المركبة لهذا الاستفهام بالعزة والكبرياء والترفع، وإنك لتكاد تسمع تنغيما أميل مايكون للشدة والاستعلاء، فالشاعر لايجد في استبعاده الاعتذار ذنبا أو جريمة، فالكريم مجبول على الذود عن الحق ونصرة المظلومين، والتصدي للبغي أيا كان مصدره!.

إن تغيير النغمة في البيت تواءم مع حالة الشاعر الإنفعالية التي تبطن الإستنكار عمن يرى في دفاعه عن المظلومين "ذنبا" يستلزم منه اعتذاراً، وقد قاد التنغيم الصاعد للبيت المعنى إلى دلالة الاستبعاد، كما أوحت نغمة البيت بافتخاره بموقفه، واستبعاده التراجع عنه، فالحياة قد لا تهدي من انحنى للظلم –مرة– الفرصة ليقف شامخا في وجهه مجددا.

(1) الديوان ص 336

إن هذه النغمات المتباينة بدءاً بالنغمة المنخفضة، ووصولا إلى نغمة الاستبعاد والاستعلاء في ختام البيت هي ما أكسبت الجملة الاستفهامية حركية وديناميكية من خلال السياق النغمي الذي ألقى بظلاله على الموقف الإنساني الرافض للتنازل عن الحق، والاعتذار عن نصرة المظلوم.

3.1.1 الإثبات:

والمراد بالإثبات حمل السامع على الرد على المستفهم –ولو مجازاً – ومن خصائصه خروج معنى الاستفهام من طلب العلم بالشيء إلى التقرير أو الإثبات أو التوكيد، ومنه قول شاعرنا، في قصيدة عصر الرشيد:

أتراك تعلم أن دارك بدّلت من صوت إسحاق بصوت الناعيه؟

أتراك تعلم أن ما أثلته قد ضيعته الأنفس المتلاهية؟

يا الرجال!أما علمتم أنكم إن لم تثوروا أمة متلاشية؟[1]

نلمس في هذه الأبيات نغمات تتراوح بين التعالي والانخفاض والاستواء، فالوقفة عند كلمة (الناعية) و(المتلاهية) و(متلاشية) هي وقفة صوتية قبل أن تكون وقفة دلالية ذلك؛ أن النغمة الصاعدة في ختام الاستفهام تأكيد لإثبات تغير حال أهله في بلاد المشرق العربي الذين تهافتت عليهم الأمم سلبا ونهبا واستدمارا كما تداعى الأكلة إلى القصعة، فصارت حياتهم رخيصة على أعدائهم يقتلون، وينهبون، ويشردون، ويجهّلون أبناء الأمة العربية التي استبدلت بُرُدَ عزّها بأسمال بالية رثة حتى بات "النعي"لا "الغناء" ديدنها.

أما في البيت الثاني فيستحضر أديبنا طيف هارون الرشيد (رمز عزة الأمة وشموخها) ويسأله: أتعلم يا رشيد أنّ تراثك التليد قد أضاعه أحفادك لهواً وجهلاً وتخاذلاً واستكانة؟

ينبئ الاستفهام في هذا البيت بانكسار السائل وحزنه، فجاءت النغمات هابطة تحمل معنى الإياس والتفجع والعتاب لما آل إليه واقع أمته الجريحة، وهو سؤال مفاده: أين هؤلاء

---

(1) الديوان، ص825– 826

الأماجد الذين بنوا عزّ الماضي، وساسوا الناس عدلا وعقلا، فدان لهم العالمون؟ ومابال هذا الخلف أضاعوا المجد، وأخلفوا العهد، فصاروا لا يُعرف لهم عزم، ولا يرى لهم حزم؟.

4-1-1 الالتماس:

وهو استفهام غايته حمل السامع على القيام بفعل ما بلين ورفق، ونظيره من الديوان قول الشاعر:

كم وقفة لي عند شاطئ نهرها؟ لاأستقي منه، وروحي تستقي.

متعلما منه التواضع والندى والصفح عن عبث الجهول الأحمق.[1]

يشيد الشاعر في هذين البيتين بمونتريا ل (كندا) التي يرى أنها تضاهي في جمالها ملاعب صباه(مدينة جلق بلبنان) في روعه مناظرها، وسحر تضاريسها، وترقرق مياهها وغزارتها، وبهاء الكائنات التي تراءت لنظره حيوانات وحشرات ونباتات وموجودات، ولهذا تشبهها بضرة(جلق) التي تضاهيها جمالا وتألقا.

يقف الشاعر أمام نهرها متأملا فهو -ولئن لم ينهل من مائهلا- يلتمس منه إهداء روحه الصفاء والراحة والهدوء، متدبرا في عظمة الخلق، متعلما منه السماحة وإلانة الجانب، والجود والتسامي عن جهل الطائشين.

شكلت النغمات الهادئة التي سايرت إيقاع الاستفهام الدّال على التدبر والتماس الشاعر من النهر أن يعلمه (التواضع الصفح والسماحة والعطاء) وهي صور متقابلة تآلفت لتعكس جانبا من شخصيه الشاعر التي تميل للهدوء والتدبر وتقفي المثل العليا وتمثلها، وهو أسلوب إنشائي يؤدي غرض الإلتماس ظي الصبغة الطلبية.

---

(1) الديوان ص50

1-1-5 الاستنكار

ويعني به أن الأمر المستفهم عنه منكر، يأباه العقل أو الشرع، وتأباه الشرائع السائرة بين الناس، والسنن والقوانين.[1]

ويتبدى هذا اللون من الإستنكار كثيرا في ديوان الشاعر نحو قوله:

عجبا لمن أمس وكل نظاره بنظاره المخبوء في الصندوق.

ماذا يقول:إذا اللصوص مضوا به وأقام بعد نظاره المسروق؟ [2]

ينكر الشاعر على طائفه من الناس سطحيتهم وانشغالهم بجمع المال والذهب والفضة واكتنازهم لها، يباهون به في المجالس، ويجعلونه عيار تصنيف الناس بين شريف ووضيع.

يأبى الشاعر على هؤلاء هذا الضرب من التفكير المادي البغيظ، ويتساءل بنغمة منكرة: ماذا لو هجم الصوص عليه وأخذوه؟ أوننزع عنه سمت الشرف آنذاك؟ أم نشتط وننفي عنه صفة الإنسانية ككل؟

ثم تأخذ النغمة في الإنخفاض بدءا مع عبارة (وأقام بعد نضاره المسروق) ثم تتهاوى النغمة نحو البكاء والنحيب، ولكأنه يقول (وأقام بعد نضاره يبكيه) جاءت نغمة لتقرير النفي، فهذا المذهب عند هذه الطائفة من الناس تصور مبني على وهم، فالمال والذهب لا يرفعان قدر الإنسان الجاهل أوالطائش أو المبتلى في عقله أو إنسانيته.

هذا التغيير في نوعية النغمة ألقى بظلاله على التركيب اللغوي حيث يكاد متلقيه يتمثل الحالات الشعورية لمنشئه، ويتجلى هذا أكثر في الشعر بوصفه جنسا أثيرا لدى الإنسان العربي.[3]

---

(1) ينظر الجميلي (خليل صديق الصالح) تفسير سورة يس –دراسة تحليلية موضوعية– منشورات دار الكتب العلمية، ط:1، 200، ص34.

(2) الديوان، ص 154.

(3) ينظر: عيادي (علي جمعة) شعر خليل حاوي –دراسة فنية– ط:1، 2021، ص213.

هذا التراوح في النغمات نسهم فيه القافية بوصفها خاتمة القصيدة مما يؤثر على إيقاعها، فالقافية تفرض نوعا من التوتر الجمالي في النغمات، ولو جمعنا الكلمتين الأخيرتين من البيتين الشعرالسابقين لوجدناهما يشكلان عبارة (الصندوق المسروق) وكأن هذا النضار ما هو إلا شقاء بجمع في صندوق آيل للسرقة والأخذ أو التوريث، والقافية هاهنا جاءت بتنغيم ممدود لتشي بأن شقاء الجامع ممدود، فيجمع بذلك بين الشقائين: شقاء الجمع، وشقاء الحرمان بالسرقة والمنع من التمتع بما جمعه.

وقد يستخرج الاستفهام إلى دلالات أخرى منها النفي:

1-1-6 النفي

قد يخرج الاستفهام عن معناه الحقيقي وهو الإستعلام والإستخبار إلى معاني تختزل النفي، فيكون ما بعد الاستفهام نفيا[1] من قبيل قوله في الديوان:

أليس فيك من العشاق حيرتهم فكيف لا يفهم العشاق نجواك؟[2]

يصور الشاعر في هذه القصيدة الفريدة حكاية فراشة بديعة الألوان لمحتها عيناه في بستان ذات يوم، وهي تحتضر، تكابد أوجاع اللحظات الأخيرة من حياتها، فتملثلها رمزا بذلك الإنسان المعطاء النشيط الذي طاف الدنيا طولا وعرضا، وعايش الناس وملأ حب الاستكشاف قلبه ليظلم الكون عليه فجاه دون سابق إنذار.

و الفراشة تبدو في جمال هيئتها، وخفتها وعفويتها كذلك الفتى العاشق الذي أقبل على كأس الحب بلهفة وغبطة وهو لا يدري أن اليد التي سقته السلاف ستجرّعه مرارات الخيبة والإنكسار، وينبغي للعاشق المفتون أن يتمثل صورة (الفراشة الرمز) وهي تذوي كخلاصة لمصيره.

---

[1] ينظر الصرايرة(طايل محمد) ملازمة النفي في اللغة العربية، ص11

[2] الديوان، ص522

ولطالما استنبط شعراء المهجر الرومانسيون من الطبيعة العبرة والفكرة، فهي الأم الرؤوم التي تحتضن أوجاعهم وتواسيها، فجاءت نغمة الاستفهام المصاحبة للنفي ها هنا هادئة، فهي ليست مجرد نفي مخص بل هي دعوة مبطنة للتأمل والتفكير، أومأت إليها عبارة (فكيف لايفهم؟) وغالبا ما يكون الخطاب العقلي هادئا لأن فيه إعمالا للّب، وبحثا عن كنه الحقائق. ولذلك تتشاكل النغمة ونواة السؤال ها هنا في نفي (الفهم).

وقد جاء الفعل مضارعا مدللا على استمرارية نفي إدراك العشاق منذ الأزل لهذه الحقيقة (خيبة الأمل وانكسار القلب كل ما تقادم العهد بهم عهد المحن)

وللغة العربية تجانس عجيب بين المدلولات والدوال إذ تتراءى لنا الأصوات المشكلة لكلمة (يفهم) وهي: الياء، والفاء، والهاء والميم تقع أغلبها ضمن خانة الأصوات الضعيفة، وقد نظم بعضهم تصنيفا ترتيبيا للأصوات العربية بدءا من الأقوى ونحو الأضعف فقال:

أقوى الحروف الطاّ وضادٌ معجمه والظّادُ ثم القاف وهي الخاتمة

وأوسطهم همزُ وياءُ تا ألفْ خاءُ وذال عين كاف ثم قفْ

وأضعف الحروف تاء حاء والنون والميم وفاء هاء

ضعيفها سين وشين لام والواو والياء هي الختام[1]

فالحروف التي تتألف منها الكلمة كلها ضعيفة، تعكس هدأة النغمة الحاملة لمعنى النفي بالاستفهام.

1-1-7الأمر

الأمر: هو أحد الأساليب البلاغية التي ينزاح إليها الاستفهام، ويراد بالاستفهام هنا: طلب القيام بالأمر على وجه الإلزام، [2] كقول شاعرنا:

ومن لايرى الحسن حين يراه فما هو بالرجل الألمعي[1]

---

(1) ينظر:الجريبي (محمد مكي نصر الدين) نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد، ضبطه وصححه وخرج آياته: عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط:1، 2011، ص63.

(2) ينظر:الجبوري(فلاح حست محمد) قطوف دانية في علوم البلاغية (البديع المعاني، البيان) ص36.

والمراد:عليه أن يرى الحسن في كل ما يراه، وإلا فلن يكون ذلك الرجل الفاضل الذي يجمع بين ذكاء اللب ونبل السلوك.

وهي دعوة من الشاعر للإجابية، ولمحاولة ملأ الفراغات السلوكية في البشر، عملا بقول الشاعر:

إن تجد عيبا فسدّ الخللا فجلّ من لا عيب فيه وعلا

وهو استفهام في قالب نفي ينحو نحو الأمر بالتركيز على مظاهر الجمال في هذا العالم من موجودات وأناسي وكائنات، وإلا فسيحيد هذا الشخص عن سبيل الحكمة والرشد.

وفي هذا البيت فواصل مقطعية تأتي على شكل سكتة لطيفة بين مقطعين للدلالة على نهاية المقطع الأول وبداية المقطع الثاني، وهي شكل من أشكال التنغيمات أو التلوينات الموسيقية الكامنة في الكلام، ترمي لاسترجاع النفس، وتدبر المعنى، واقتطاع فسحة من راحة تمهيدا للمقطع التالي.[2]

والبيت – كما يتبدى لنا – صيغ بقالب حكمي، حيث يمكن أن يتخذ البيت كقاعدة حياتية مفادها (ركز على الجزء المملوء من كأس الحياة، واطرح ما ليس حسنا) وقد واكب هذا الاستفهام الطلبي ثلاثة مدود توحي بالإستغراق في الأمر.

وقد أُستُغرِق في هذه الكلمات الثلاث بـ(لا) النافية فـ(لا) النافية جاء المد فيها ليدلل على استغراق هذا الإنسان المتشائم في سوداويته، فكأنه يغمض عينيه عن الإيجابيات، ويطيل النظر في النقائص والمثالب والسلبيات.

ودلت النغمة المستطيلة الثانية (يرى) على استمرارية إظلام البصيرة لهذا الشخص المتشائم، وتغيبه لنور بصيرته التي تأبى رؤية جمال الموجودات من حوله، أما المد

---

(1) الديوان، ص484.

(2) ينظر:(عبد القادرشاكر الصوتي) علم الأصوات العربية(علم الفونولوجيا دراسة في التشكيل الصوتي) ص94

الثالث فجاء في كلمة (يراه) المعبرة عن تعامي هذا اليائس عن مشاهدة الحسن الرباني في الكون الفسيح مع سلامة قدرته البصرية، وهي علة تخلّفه عن الألمعية والحكمة التي تقتضي وعي المرء بوجود جانبين متناقضين للحياة، وعلى الإنسان أن يتكيف معهما إذا أراد الاستمرار في هذا الوجود.

هذه بعض الشواهد التنغيمية لغرض الاستفهام، وإن كان حصرها ضربا من المحال نظرا لتنوعها وكثرتها في المدونة موضوع الدراسة.

ثانيا: التنغيم التعجبي في الديوان

التعجب غرض بلاغي يراد التعبير عن دهشة المتكلم واستعظامه لصفة شيء ما، [1]وإنك لتعرفه خاصة من النغمة المتصاعدة التي ترافقه إسهاما منها في تشكيل الدلالة للتركيب اللغوي.[2]

وقد حدد له اللغويين صيغا سماعية وقياسية منها:

2-1 النداء المراد منه التعجب

ونعني به رفع النغمة الصوتية أثناء الخطاب لتنبيه المخاطب إلى ما سيأتي من كلام، بغية التوثق من وصول الرسالة اللغوية، وتحقيق إقباله وانتباهه لها[3]، ونظيره قول شاعرنا في ديوانه:

يالَيتَما رَجَعَ الزَمانُ الأَوَّلُ زَمَنُ الشَبابِ الضاحِكُ المُتهلل[4]

---

(1) ينظر: طه (أحمد محمد سليمان) أسلوب التعجبيين النظرية والتطبيق، إشراف: محمد حسن عوّاد، رسالة مقدمة لمتطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الهاشمية الأردنية، السنة الجامعية: 2009 – 2010م، ص 45

(2) ينظر: الشكري (مثنى عبد الرسول إقبال) الظواهر الأسلوبية في شعر حمادي بن نوح الحلي، جامعة العلوم الإسلامية، بابل، مجلة أبحاث في اللغة العربية، السنة التاسعة، 2014، ص 17.

(3) ينظر: نفسه.

(4) الديوان: ص 245

يقف الشاعر في مطلع هذه القصيدة الطويلة متحسرا على شبابه الذي تولى، وهو في وقفته هذا ليس بدعا عن باقي الشعراء الذين سبقوه، فمرحلة الشباب هي أزهى مراحل العمر وأبهاه، عهد تتفجر فيه الطاقات، وتتدفق العطاءات، عهد تدنو فيه الأماني السابحات حتى تصبح كقبض اليمين، وتسمو فيه الآمال لتناطح عزائمها شم الجبال.

ولأن العمر دالة من دوال الزمن دائمة التغير والتبدل، فلابد لهذه القوة أن تفتر، ولابد لهذه الجذوة أن تخبو، ولهذه الفتوّة أن تشيخ، لتشيخ معها رؤية المرء للآمال، والناس، والكون برمّته.

ينادي الشاعر ها هنا شبابه الغارب بنغمة انفعالية صاعدة، وهذه الدلالة مقتبسة من عنوان القصيدة (عصر الشبيبة) حيث يدعو شاعرنا (منادً) مجردا (العمر) حاملا دلالة الاستحالة، وهو صوت يختلف يأسا في صدره، فركب العمر لا يتمهل، بل هو ماض به نحو النهاية المنتظرة، وحركية الزمن لا تعود القهقرى، وبرود الشباب السعيدة استبدلت بالعجز والوهن والحزن.

وبما أن الشاعر يوم بتوظيفه هذا إصابة أغراض كثيرة منها: الفضفضة والإسرار (وهو في مقام التحسر) تخفيفا لوطأة الألم التي تعتريه، وتذكيرا لقرائه بضرورة استغلال مرحلة الشباب في إدراك ما ينفع في هذه الحياة، كما يرنو التنويه إلى ضرورة التأمل في فيما مضى من عمر، ومحاسبة الذات على ما فات.

وهو بتوظيفه لحرف النداء الرئيس (يا) في سياق التمني المتحسر، والمتكرر في كثير من أبيات القصيدة، والمتصدر لكثير من فواتح أبياتها، يصر على قرع الآذان بنغمة التنبيه[1] للناشئة المقبلين على الدنيا بضرورة حسن استغلال هذه الفترة في صنع الأمجاد، وتخليد المآثر

---

[1] ينظر: بفرويي(محمد موسوي) الآثار المترتبة على التنغيم في الخطاب الشعري لعبد المعطي حجازي اعتمادا على ديوان (مدينة بلاقلب) ص 7.

العُمرُ إلّا بِالمَآثِرِ فارِغٌ كَالبَيتِ مَهجورا وَكَالمومَاتِ.

جَعَلَ السِنينَ مَجيدَة وَجَميلَةً ما في مَطاويها مِنَ الحَسَناتِ.

ولعل الشاعر مال إلى هذا النمط من النداء رغبة منه في إيقاظ قلب أمته النابض(ممثلا في فئة الشباب) وتنبيههم من غفلتهم، ملتمسا منهم في باقي أبيات القصيدة الاستفادة من تجارب الحياة، وتعلم شتى المهارات .

وربما رأى الشاعر أن نغمة النداء التي تصدرت كثيرا من أبيات قصيدته هذه هي الأقدر دلاليا على نقل عاطفة الشاعر المحب لأمته، الحريص على مستقبلها، حيث توحي الإيقاعات الصادرة عن النداء الممدوء بتلكم الشحنة الوجدانية التي تبدت نصحا في صورة أسف وحسرة.

2-2 التنغيم التعجبي القياسي

التعجب كما قرر البلاغيون انفعال طارئ تستشعره النفس لأمر ما يخفى سببه، وقد يأخذ

وذلك الانفعال هيئة الاستعظام لندرة وجود الشيء أو لقلته، وهو يأخذ صورا قياسية كثيرة.

أما أنماطه القياسية فله صورتان:

أولاهما: تأتي على شكل جملة اسمية مكونة من (مبتدأ وخبر) ويجوز زيادة الفعل (كان) بين (ما) والفعل الذي في موضع التعجب مما انقطع، [1] كقول الشاعر في خضم حديثه عن الأربعين سنة الغاربة من حياته.

ما كانَ أكملَ يومكُمْ وأتمهُ لو لم يكُنْ في مهدِ عيسى مأتمُ

وكذا الحياةُ، قديُمها وحديثُها، ذكرى نسر بها وذكرى نألم[2] .

---

(1) ينظر: حمود (خضر موسى) شرح القصيدة النونية لابن القيم الجوزية، ص 367

(2) الديوان، ص417.

في هذين البيتين يفرح الشاعر على مناقب أهله وأصدقائه، في خضم حديثه عن حصاد سنينه التي انقضت، وكيف أن للحياة تقلبات فهي تسعدنا تارة، وتألمنا تارة أخرى، وقد بدأت النغمة مع بداية الشطر الأول من البيت الأول، تتناسب مع معنى التعجب الذي يحاول الشاعر نقله للقارئ، من خلال استخدام الفعل (أفعل) في الاسمين (أكمل) و(أتم) المستعملتان في سياق التعجب، ثم يميل إلى خفض صوته شيئا فشيئا، لترتسم نهاية الشطر الثاني بمفاجأة حزينة أخرى، توحي بالخيبة والإنكسار.

هذا التماوج النغمي، والتباين الدلالي تقنية يوظفها الشعراء بغرض كسر الرتابة، التي قد تنشأ من إدامة ذات النسق الخطابي، مما قد يولد الإعراض عن إتمام القراءة أو السماع، وبتأمل المقاطع الشعرية المستخدمة في البيت، يتضح لنا أن أغلبها مقاطع مغلقة، توحي بأن عجلة الزمان لا تعود للخلف، وأن سجلات الزمن التي تغلق لا تفتّح أبدا.

ولعل هذه المقاطع المغلقة (ما، كا، أكْ، بو، منا، أتم، لو، لم، كن، في، مه، عي، سى، مأ، مو) تدلل على أمرين إثنين: الخيبة والانكسار لنفي استمرارية دوام رغد العيش وهناءة الحياة، ودوام الشمل الملتئم. والأمر الثاني: الجزم بأن ركب الحياة لا يعود القهقرى.

2-3 التنغيم التعجبي غير السماعي:

إن الصيغ التعجبية غير السماعية كثيرة منها: (سبحان الله، لله درّه، حبذا) ومادل على التعجب وجاء على صورة أمر كقولك: أكرم بهم رجالا، أو على صورة الاستفهام كقوله تعالى ﴿ٱلۡحَآقَّةُ ۝ مَا ٱلۡحَآقَّةُ ۝﴾[1] ونحو ذلك مما لا يمكن حصره من صور.

ومن ذلك كقول الشاعر في قصيدته "الطلاسم":

يا كِتابَ الدَهرِ قُل لي أَلَهُ قَبل وَبَعدُ؟

---

(1) [الحاقة: 1، 2]

أَنا كَالزَورَقِ فيه وَهوَ بَحرٌ لا يُحَدُّ!

لَيسَ لي قَصدٌ فَهَل لِلدَهرِ في سَيرِيَ قَصدُ؟

حَبَّذا العِلم وَلَكِن كَيفَ أَدري لَستُ أَدري![1]

ذاق إيليا في حياته ظلم رجال الكنيسة، ورأى تسلطهم وقهرهم للعباد باسم الدين، فنشأ غاضبا عليهم، كارها للمبادئ التي رآهم يدوسون عليها، ويستعبدون الناس باسمها، فكفر بما جاؤوا به، وراح يلوي باحثا عن دين يعتنقه يهديه سبل السلام، فلما لم يُهد قلبه، عاش حائرا هائما بين الملل لاينتمي لشيء.

وعكست قصائده كثيرا من ملامح تيهه ذاك، وكانت قصيدة الطلاسم أشهر تلكم القصائد، وتظهر في هذه المقطوعة المجتزئة منها حواره مع الزمن في سمته الأزلي، مستهلا المقطوعة بمساءلة السجل الكوني، عما إذا كان لهذا الدهر مبتدأ ومنتهى؟ وهل الزمن –بمفهومه الميطافيزيقي– كالبحر الفسيح الذي هو راكب من ركّابه، يبدو هو فيه كمركب صغير تلهو به أمواجه، هدأة واضطرابا، سرعة وسكونا، وما لهذا الزورق الصغير من حيلة وهو في عرضه، ثم ينفي عن نفسه في –البيت الموالي– أية غاية أو مقصد يرومه، سائلا البحر أن يخبره إذا ما كان يريد أن يبلغه وجهة ما ليفهم على الأقل، ليجيب في الأخير مستعجبا: ما كان أسعده لو علم كنه هذي الحقائق، ولكنه لا يدري.

في هذه المقطوعة تعجب مضمر جاء على شكل استفهامات متلاحقة، تعكس اضطراب روح الشاعر، وتعطشها للهدى (قُل لي أَلَهُ قَبل وَبَعدُ؟ فَهَل لِلدَهرِ في سَيرِيَ قَصدُ؟) حيث جاءت نغمة الأبيات كلها متصاعدة، تعكس لهفته وحيرته وتوقه لجواب شاف يهديه من الضلالة.

وقد مال إيليا إلى استخدام النداء الذي يتسم بصفة الجهر، وامتداد الصوت وطول النفس، وكأنه يستغيث بالدهر لقِدَمِه، ونشوئه قبل الخليقة، واستطالته إلى الأبد حتى الغاية

(1) الديوان، ص 195، 196

والمنتهى. ولعله ختم حيرته هذه باستخدام الفعل (حبذا) مشيرا بـ(ذا) للعلم (وهو المخصوص بالمدح) وهي إحدى الصيغ غير السماعية للتعجب، للدلالة على إظهار حاجته الملحة للمعرفة، ولكنه ختم ذلك بكونه لا يدري.

هذه العاطفة المشوبة بالإضطراب، تقف حائرة مبهوتة أمام معميات الغيب وغوائب الوجود، ولذلك تراه يكرر عبارة لست أدري في نهاية كل مقطع، تكرارا نغميا يراد به تقوية الدلالة (الحيرة) ورفع وتيرة النغم، فالتكرار يعد إحدى التقنيات اللغوية التي يلجأ إليها المبدعون للتوكيد المعنوي، وهو ما يتبدى في هذا الشاهد من خلال لازمة صوتية (لست أدري) التي لطالما تكررت (واحدا وسبعين مرة) لتقوية دلالة الغموض والإبهام الذي تكتنف عقيدته.

2-4أغراض التنغيم التعجبي:

قد يخرج تنغيم التعجب وإيقاعاته بدلالات سياقية تفهم من سياق المقام منها:

2-4-1الشكوى:

وهي إظهار ما بالمتكلم من مكروه، من داء، أو ألم، أو ضر، أو نحو ذلك. ومن نظائر التعجب الذي يقصد به الشكوى قول الشاعر:

لَـيْـسَ لِلْآدَابِ قَـدْرٌ بَـيْـنَـهُـمْ آهِ لَـوْ كَـانَ نُـضَـارًا أَدَبِـي![1]

يتقمص الشاعر في هذه القصيدة المسماة ب (الشكوى فتاة)، دور فتاة صغيرة حديثة تمهد بالشباب، أرغمها أهلها على الزواج بشيخ كبير، لقاء دراهم ودنانير معدودة قالت في إحداثيات القصيدة

يتقمص الشاعر في هذه القصيدة المسماة ب (الشكوى فتاة) دور فتاة صغيرة حديثة عهد بالشباب، أرغمها أهلها على الزواج بشيخ كبير، لقاء دراهم ودنانير معدودة فأنشأت تقول: في

---

[1] الديوان، 141.

أخذوا الدينار مني بدلا أتراني سلعة للمكتسب؟.[1]

وكأنما الفتاة قد وكّلت الأديب ليرفع شكاتها، ويسمعها للعالمين، ولكن من يحفل بالأدب أو العلم أو الشعر؟ فنحن في زمن بئيس أهون ما فيه سلعة العقل، فليس للأخلاق قيمة لديهم، ولهذا ختم الشاعر شكاته في عجز البيت بالقول: ليت أدبي كان ذهبا أو مالا ليسمعوه.

هذا التعجب من هوان الأدب لدى قومه، جاء في صيغة نغمة متحسرة، افتتحت بالأداة "آه" حيث جاءت النغمة التعجبية هاهنا متوسطة وآلت للانخفاض، حيث أدت النغمة دلالة وظيفية تضافرت فيها قرائن حالية دالة على الانقباض والحسرة والأسف.[2]

فالشاعر يتمنى هنا لو كانت أشعاره مما يثمنه قومه، فيسعفوا حال تلك المسكينة، وغالبا ماتؤدي أساليب الشكوى والتحسر والأسف والضراعة بنغمات هابطة متوائمة مع حال النفس المنكسرة، لأنها لا تحتاج إلى ماينفيها أو يثبتها، فالكلام عندها مُنقضٍ تام لا يحتاج إلى مزيد بسط أو شرح.

2-4-2 المدح:

عرّف البلاغيون المدح بأنه "ذكر مناقب شخص أو هيئة اجتماعية، أو ذكر مزايا عمل من الأعمال في خطاب علني نثرا أو شعرا".

والمدح عند شاعرنا حاضر بقوة في ديوانه هذا، فكثير من قصائده خُطت للمدح، وغالبا ما يكون لأصدقاء الشاعر من أدباء ورفقاء نضال، أو لقادة وزعماء، أو لهيئات علمية وخيرية، أو لوطنه لبنان – مسقط رأسه– وللبلدان والشعوب العربية قاطبة، ولذلك كثيرا ما نراه ينبري بأشعاره للدفاع عن هؤلاء بكل ما أوتي من طاقات ذهنية وإبداعية،

---

(1) الديوان، ص247

(2) ينظر: النجار(نادية رمضان) القرائن اللغوية بين اللغويين والأصوليين، ص67.

تصل إلى حد الإستماتة. ومن ذلك قوله في حفلة تكريم أقيمت على شرف شاعر الرابطة الأغر "مسعود سماحة":

ما كانَ أَسعَدَني لَو كُنتُ بَينَكُمُ كَيما يُؤَدّي لِساني بَعضَ ما يَجِبُ

لِصاحِبٍ أَنا تَيّاهٌ بِصُحبَتِهِ وَشاعِرٍ طالَما تاهَت بِهِ العَرَبُ[1]

لعل من ناقلة القول الإشادة بلغة الشاعر الغرّيد (إليا) فهي لغة راقية وسهلة في آن، وإنما يدل ذلك على نبوغ الرجل ومقدرته الفريدة على صياغة المعاني، وتنميق المباني بأسلوب رشيق دقيق، يجعلك تعجب به مع أول بيت.

فإن كان غيره يحوك الكلمات بمشقة واعتساف، فهو ممن يتخير لها أجمل النغمات، وينتقي لها فضلى القوافي وأبهى روي، إذ لا يكون الشعر شعرا مالم يجمع بين الحسنيين "صحة المعاني وروعة القوافي.

وهذان البيتان من البحر البسيط الذي تفعيلاته (مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن) والبحر البسيط واحد من أكثر الأوزان الشعرية استعمالا لدى العرب، نظرا لاستيعابه لأغلب الأغراض والمعاني المختلفة، كما يمتاز برقته وجزالته، [2] وهو مناسب تماما لغرض المدح الذي نظمت القصيدة لأجله.

ولذلك صرح ابن طباطبا العلوي في عيار شعره "فإذا أراد شاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه".[3]

فالمعاني والأوزاني والقوافي وحتى القول الدلالية، ينبغي لها أن تتوافق وتتواءم مع مراد الشاعر وغايته التي يتمثلها، وقد تخير الشاعر نغمة صاعدة لذيذة متوافقة مع البنية

---

(1) الديوان، ص139.

(2) ينظر: بقّار(أحمد) شعر عبد الله حمادي" البنية والدلالة"، دار اليازوري العلمية، ط:1، 2018، ص24–25.

(3) العلوي(ابن طباطبا) عيار الشعر، (د ت) ص78.

الإيقاعية التعجبية للمقطوعة، تركت تموجاتها النغمية المنتظمة مع إيقاع الروي خذرا لذيذا في النفس.

وصوت الباء –وهو روي القصيدة– صوتٌ "مجهور، شديد، منفتحٌ، به انزلاق وقلقلة "، [1] فالشاعر محب لخليله (مسعود) ويتحين الفرصة ليجهر له بمكنون مودته وبصوتٍ عالٍ شديد، وبنفسٍ تواقة لتؤدي له بعض ما يجب.

وأبو ماضي بانتقائه لهذا الروي، سعيد بإلقائه القصيدة تواق ليسمعها خليله، حريص مع ذلك أن يكون خطابه الشعري هذا مؤثرا في صاحبه، ويقع في مسمعه فيهزه ويطربه، كما دل انتقاؤه لصوت الباء رويا على وعي الشاعر بكون الباء من الأصوات السريعة الحفظ، [2] والملائمة للإلقاء أمام الجموع المتأدبة، كما أفلح بالنظم على نسق القافية المكسورة نظرا لسهولتها، ولزيادة مخزونهم النفسي والموسيقي منها وهو ديدن الكثير من الشعراء.[3]

2-4-3الهجاء أو الذم:

الهجاء في اللغة نقيض الثناء والمدح، ويراد به التعبير عن السخط من شخص ما بقصد الحط من كرامته، حيث يستدعي الهجّاء المثالب والمساوئ التي تعبر عن الإشمئزاز، وتدعو للسخرية والإستخفاف.[4] قال هاجيا خُلق النفاق وأصحابه:

وَدَعِ المُنافِقَ لا تَثِق بِعُهودِهِ وَطَنُ المُنافِقِ فَضَّة وَنُضارُ

---

(1) ابن جبّارة الهذلي (أبو القاسم يوسف بن علي) كتاب التجويد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط:1، 2011، ص124

(2) ينظر: فشلاقي(جمال طالبي قرة) دراسة أسلوبية في قصيدة ميدان الشهداء، ص151.

(3) ينظر: شتيوي (صالح) رؤى فنية – قراءات في الأدب العباسي– ص 114.

(4) ينظر: عودة (نعيم مجاهد) أدب المرأة العربية– الشعر والنثر والحوار– دار المنهل، ط:1، 2011، ص33.

مُتَرَجرِجُ الأَخلاقِ أَصدَقُ وَعدِهِ آل وَخَيرُ هِباتِهِ الأَعذارُ[1]

إذا ما تأملنا هذا البيت نجد شاعرنا يعري شخصية المنافق، ويكشف سوءاتها، ولذلك فهو يدعو لعدم الوثوق بعهوده التي يقطعها. ولعله يقصد بالمنافق هاهنا رجل السياسة، الذي لايفتأ بقطع العهود لمنتخبيه، حتى إذا ما أصاب منصبا ما نسي ماوعد الخلق به، وصارت خدمة الوطن والمواطن قبض ريح، فوطنه الآن الذي يدين به وله، هو الذهب والفضة والدينا

مُتَرَجرِجُ الأَخلاقِ أَصدَقُ وَعدِهِ آل وَخَيرُ هِباتِهِ الأَعذارُ

إذا ما تأملنا هذا البيت نجد شاعرنا يعري شخصية المنافق ويكشف سوءاتها، ولذلك فهو يدعو لعدم الوثوق بعهوده التي يقطعها. ولعله يقصد بالمنافق هاهنا رجل السّياسة الذي لايفتأ يقطع العهود لمنتخبيه، حتى إذا ما أصاب منصبا ما نسي ماوعد الخلق به، وصارت خدمة الوطن والمواطن قبض ريح، فوطنه الآن الذي يدين به وله: هو الذهب والفضة والدينار.

يستطرد في تبيان صفاته للعيان: فهو مضطرب الأخلاق، كل وعوده سراب، وخير ماتناله منه (الأعذار) والتماطل، ولو أنه صدق لأدرك أن العذر الجميل خير من المطل الطويل .

وقد دل الإسمان في البيت الثاني (أصدق) و(خير) على أسلوب التعجب والمراد بالجملة (أصدق ما يعدك به سراب!) و(خير ماتناله من المنافق مطل وعذر!) ويبدو أن حدة النغمة تتصاعد مع هذين الاسمين لتبلغ مداها مع نهاية التركيب.

وقد أوحى هذان الاسمان بثورة وحدة إنفعال الشاعر، كما رسمت الكلمة الأولى في البيت الثاني (مُتَرَجرِجُ) صورة لشخصية هذا السياسي المنافق، فالإيقاع الداخلي المشكل لهذه الكلمة فيه شيء كثير من الإضطراب والتنازع وعدم الثبات، وهي صيغة صوتية

(1) الديوان 135

ناشئة عن تكرار حرفي "الراء والجيم" وهو تجسيد سام لفكرة محاكاة الصوت للمعنى، فهو إيحاء إيقاعي نغمي بعدم الإرتياح والقلق[1].

وقد أوردت كتب اللغة أن الراء والجيم أصل يدل على الاضطراب وهو مطرد ومُنقاسٌ، فالرج: تحريك الماء، وارتج البحر: اضطرب وهاج، وارتج الكلام: التبس، وإنما قيل ذلك إذا تعكر صار كالبحر المرتج.[2]

فانظر كيف أوحت نغمات الكلمات حالة إضطراب المنافق فاسد الأخلاق مضطريها.

ولاشك أن الصوت الصادر عن النغمات هو صدى لمقاصد الشاعر المتعجب من خبث نفس هذا السياسي المنافق، ولذلك راح يذمه بلغة تماهت فيها إيقاعات الكلمات ونغماتها مع كنه المعاني وحقيقتها.

2-4-4التنغيم التعجبي المراد به التمني:

التمني هو الرغبة في تحقق شيء محبب للنفس، سواء أكان تحققه ممكنا أو غير ممكن، وربما كانت تستحالة حصوله هي الأقرب للواقع، ولكن للناس فيما يعشقون مذاهب!.[3]

والتمني المحفوف بالتعجب تقنية فنية يلجأ إليها الشاعر كمحاولة لمواساة النفس التي عز عليها إدراك مرامها، ومن ذلك قول الشاعر:

البيدُ وَالناسُ ما بَيني وَبَينَكُمُ لَيتَ المَهامِهَ تُطوى لي فَأَقتَرِبُ
ما كانَ أَسعَدَني لَو كُنتُ بَينَكُمُ كَيما يُؤَدّي لِساني بَعضَ ما يَجِبُ
لِصاحِبٍ أَنا تيّاهٌ بِصُحبَتِهِ وَشاعِرٍ طالَما تاهَت بِهِ العَرَبُ![1]

---

(1) ينظر: شتيوي (صالح) رؤى فنية – قراءات في الأدب العباسي– ص 114.

(2) ينظر: العلامة المصطفوي، التحقيق في كلمات القرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2013، ص 53.

(3) ينظر: مفتاح (محمّد) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) دار التنوير، المغرب، ط:1، 1985، ص263.

يوجه إليا أبو ماضي خطابه هذا لصديقه الشاعر "مسعود سماحة" الذي نظم قصيدة في مدحه، يتغنى فيها بمناقب الرجل وجميل خصاله، ولئن جاز الشاعر في مدحه لخليله حد القصد، وبلغ حد الغل، فعين الرضا عن كل عيب كليلة، ولدى الشاعر أسبابه النفسية والموضوعية التي تدعوه لتعظيمه.

ومن ذلك تشبيهه إياه بلبيد، ولبيد فارس وشاعر لا يشق لقوله غبار، وقد ذهب النابغة إلى القول بأنه أشعر العرب قاطبة بعد أن استنشده معلقته، وهو إلى ذلك من فرسان ربيعة المعدودين، رابط الجأش قوي العزيمة، شهد له النعمان ملك الحيرة بطول باعه وذرب لسانه، وقطعية حجته، وحكمته وذكائه– على حداثة سنّه–[2]

ولعل الشاعر باستدعائه لهذه الشخصية الأدبية البارزة يريد أن يسقط كل تلكم الدوال على ممدوحه ويلبسها إياها، ولذلك فهو يتمنى أن تختزل المسافات الفاصلة بينه وبين خليله ليدنو منه، ويستطرد إليا متخيلا حجم العادة التي ستغمر فؤاده لو كان موجودا بين الحضور المحتفلين والمكرمين له، حتى ينطلق لسانه بذكر بعض ماعرفه عنه من طيب أخلاق ومروءة ونبل.

وتأتي نغمة التمني هذه في خطاب جميل، ينم عن اعتراف الشاعر بجميل صديقه وإقراره بحسن سجاياه، وقد صدّر عجز بيته الأول بأداة التمني (ليت)، التي هي حرف تمنٍ يتعلق بالمستقبل غالبا، فالشاعر –كما قد أسلفنا– في مكان قصي يتمنى لو تطوى له الفيافي ليكون مع خليله.

وسياق صدر البيت يتضمن نداء يوحي بحرص الشاعر على تعزيز دلالة التنبيه سعيا منه لجذب المتلقي نحو تمنيه هذا. وما وذاك إلا لتحقيق غاية دلالية تتمثل في

---

[1] الديوان، ص 139.

[2] ينظر:نور اليقين(حسن جعفر) لبيد بن ربيعة العامري–حياته وشعره– دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1990، ص105، 106.

تقريب صورة المستحيل منه، تسكينا لنفسه التي أضناها النأي، وتوكيدا على بعد مقصده واستحالة تحققه[1].

هذا الرجاء المشبوب بالإستحالة جعل نغمات البيت تتساق كترنيمة رقيقة، محفوفة بود صادق، تستشعره مع كل بيت في القصيدة، [2] حتى باتت القصيدة وكأنها مقطوعة تتوشح بالولاء وحفظ الجميل.

ولا شك أن السياق الذي تتواجد فيه (لو) سياق يدل على بعد واستحالة تحقق الأمر المتمنى، وكثيرا ماكان المعنى الشعري ذو دلالة توالدية، ذلك أن تشكيل الصورة الدلالية من صيغ تركيبية يحكمها السياق البلاغي أضعاف مايسوسها المعنى الظاهري المباشر.[3]

فقد يُرفد المعنى بروافد بيانية مختلفة تؤدي إلى توسيع الدلالات واكسابها مضامين بلاغية جديدة، فقد دلت الأداة (لو) على شدة استحالة تحقق مايتمناه الشاعر، كما أوحى التنغيم التعجبي في ختام البيت باستغراب الشاعر من حال الدنيا التي جعلت مطامحه ضربا من الخيال، وأمرا من المستحيل أن يرام.

ونغمة الإستحالة التي تتماهى مقاطعها هدأة وحسرة وأسفا استمدت طاقاتها الإيحائية وأجراسها الإيقاعية[4]، من سياق البيت الحامل لهتاف شاعر يتعزى بالكلمات .

---

(1) ينظر: القعود (فاضل أحمد) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة– دراسة أسلوبية– دار المنهل، ط:1، 2012، ص 208.

(2) ينظر: المومني(عبد المالك) التجربة الإنسانية في روميات أبي فراس الحمداني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2010، ص 226.

(3) ينظر: المجمعي (مريم محمد) نظرية الشعر عند الجاحظ، (دت) ص127.

(4) ينظر: طالبي(جمال) الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص106.

2-4-5التنغيم التعجبي المراد به التهديد والوعيد:

الوعيد غرض شعري قديم معدود ضمن فنون الهجاء، موضوعه الإنذار والتخويف بسوء العاقبة وخزي المقام في مستقبل الأيام، [1] وغالبا ما يستحضر هذا الوعيد في مناسبات عدة منها توعد القتلة والظالمين بالثأر والقصاص، تخويف العدو والمهزوم بزيادة العقاب إن عاد لفعلته كرة أخرى، وكذلك مجاراة الهجائين الذين يعملون على استفزازهم وإغضابهم.

كما أن الصراعات السياسية الكائنة بين الفرد وسلطته ممثلة في (القبيلة، الجماعة، الدولة) أو بين الكيانات السياسية نفسها، كان مثار أحقاد ونزاعات تختتم غالبا بتوقيع تهديد أو إنذار من لدن الشعراء والمبدعين للنظام، أو للأفراد والجماعات الحاكمة بالعصيان والثورة والتمرد[2].

وإليا لم يكن استثناء من هذه القاعدة، فقد وقع كثيرا من الأبيات بل وبعض القصائد في ذم السلطة العثمانية الحاكمة لبلاد المشرق العربي آنذاك، منها مسقط رأسه لبنان، متوعدا إياها بالثورة والتمرد، كما وقع قصائد في التغني بفلسطين، وتهديد الصهاينة بالويل والثبور، فضلا عن أنه –بوصفه علما أدبيا وقامة شامخة – كان له خصوم يتصيدونه ويتعقبون سقطاته، ولذلك فقد انبرى متوعدا كل هؤلاء بقلمه الفياض وقريحته الوقادة[3].

يقول الشاعر في قصيدة "فلسطين"

فليسَت فِلسطينُ أَرضاً مَشاعاً فَتُعطى لِمَن شاءَ أَن يَسكُنا
فَإِن تَطلُبوها بِسُمرِ القَنا نَرُدُّكُم بِطِوالِ القَنا
فَفي العَرَبِيِّ صِفاتُ الأَنامِ سِوى أَن يَخافَ وَأَن يَجبُنا

---

(1) ينظر: ضيف (شوقي) العصر الجاهلي، (دت) ص195

(2) ينظر: السعيدي (عبد الكريم) التهديد والوعيد في العصر الجاهلي، (د ت) ص 5، 6، 7.

(3) ينظر: حامد (ممدوح محمود يوسف) تطور الشعر العربي في المهجر، دار جليس الزمان، عمان، الأردن، ط:1، 2010، ص74

وَإن تَهجُروها فَذَلِكَ أَولى فَإِنَّ فِلسطينَ مُلكٌ لَنا
وَلَيسَ الَّذي نَبتَغيهِ مُحالاً وَلَيسَ الَّذي رُمتُمُ مُمكِنا
نَصَحناكُمُ فارعَوُّا وَانبُذوا بَليفورَ ذَيّالِكَ الأَرعَنا
وَإِمّا أَبَيتُم فَأوصيكُمُ بِأَن تَحمُلو مَعكُمُ الأَكفُنا
فَإِنّا سَنَجعَلُ مِن أَرضِها لَنا وَطَناً وَلَكُم مَدفَنا[1].

يتراءى لنا الشاعر في هذه الأبيات متوعدا الغزاة الصهاينة بالمصير الأسودإن هم بقوا على الأراضي الفلسطينية، فما كانت فلسطين يوما ملكا لهم حتى يهديها من لايملكها (بَليفور) لمن لايستحقها (اليهود)! ويضيف: لو أردتم الحصول عليها بترسانة عسكرية قوامها أحدث الأسلحة، فلن نتأخر عن مواجهتكم بعتاد أكبر وعزيمة لاتكل ولا تمل، ذلك أنك قد تتوقع وجود أية صفة في الدنيا سوى خلق الجبن والخوار.

وإما جنحتم للسلم، وقررتم الرحيل عنها– وهو المطلوب – ففلسطين تاريخا وانتماءا لنا، فلا نعرف غيرها موطنا ولا سواها أرضا.

فلا يخطرن ببالكم أبدا أنها ستكون لكم بلدا، فما كانت لكم– عبر التاريخ– يوما وطنا.

يخيل إليك الشاعر وكأنه قائد كتيبة مدافعة، يخاطب رتلا من الغزاة موجها إياهم كيلا يتورطوا بالوعد السراب الذي قطعه وزير الخارجية البريطاني عليهم، مهددا إياها بشر مصير، لأن العرب سيجعلون من بقاعها قبورا، يزرعون فيها رفاة الصهاينة، في كل شبر وبقعة، فهي الأرض التي لاترتضي سوى أهلا، ولا تذعن سوى لبنيها.

ويشارك إليا –في قصيدته هذه– كثيرا من أبناء عصره والعصور اللاحقة ذوده عن فلسطين وانتفاضته للدفاع عنها، مسخرا رموزا من الماضي، وصورا من الحاضر المشرق

(1) الديوان:740، 741.

للأمة العربية التي عاشت لحقب طويلة من الزمن ترى سلب هذه الرقعة المباركة من لدن الغزاة الرومان والوندال والصليبيين وغيرهم .

يبد أن المقاومة وتحدي الغزاة كان الفيصل في كل مرة، ولذلك تبعث من أبيات هذه القصيدة نغمة متصاعدة ماتفتأ تزداد مع كل بيت، ولا أدل على ذلك من الألفاظ ذات الجرس القوي التي تخيرها الشاعر من قبيل (القنا–ملك لنا –ارعووا– انبذوا –الأرعنا – الأكفنا– مدفنا) وماللفظ سوى وسيلة لتحري المعنى وكشف مستوره، [1] إذ كثفت هذه المعاني القوية التي تبطن تهديدا لاتخطئه عين.

هذا التشكيل الإيقاعي الداخلي لنغمات القصيدة يشي بحسن إنتقاء إليا وبصره باللغة الشعرية، إذ كانت لهذه الكلمات إنسيابية عالية، أطرها سهولة الخرج، وحسن الإنتقاء، والشحنة التصويرية العالية لها، وتلقي القافية والروي بظلالها على المعنى، فقد جعل الشاعر صوت النون رويا ختاميا لكل أبيات القصيدة. والنون حرف جوفي يخرج من باطن الأنف دالا على بطون الأشياء وأعماقها، [2] وفيه ترميز لأصالة امتلاك العرب لهذه الأرض، وعمق انتسابهم إليها.

وقد شفعت النون بالمد مع كل روي، دلالة على عراقة امتدادنا في أعماق التاريخ، كما أسهمت القافية الممدودة في تثمين هذه الدلالات، حيث أوحى إيقاعها بوصول الدلالة أقصى غاياتها، دلالة على قوة الإيحاء وفاعليته ضمن السياق الموسيقي العام، الحامل لمعنى التهديد والوعيد للصهاينة.

أما عن وزن القصيدة فهي من المتقارب

---

(1) ينظر: المجمعي (مريم محمد) نظرية الشعر عند الجاحظ، (دت) ص134.

(2) ينظر: السلولي (الجوهرة عبد الله) الأصوات والألفاظ والسرد، ص 226

فَلَيْسَتْ	فِلِسْطِيْ	نُأَرْضَنْ	مَشَاْعَنْ
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ
0/0//	0/0//	0/0//	0/0//

فَتُعْطَىْ	لِمَنْشَاْ	ءَأَنْيَسْ	كُنَاْ
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	فَعَلْ
0/0//	0/0//	0/0//	0//

2-4-6التنغيم التعجبي المراد به الرّثاء

الرثاء هو إظهار التفجع لفقد عزيز بقولٍ ساج مبك مثير للتباريح، بألفاظ سهلة ووزنٍ مناسب، يستفتح به بالدلالة على المقصد، ولا يصدّر بالنسيب، ولا بغرض ناشز غريب.[1]

وقد وضعت المراضي أساسا لوظيفة نفسية وهي التسلية لمن أصابته مصيبة الموت، وفرقته المصائب عن أحبته، كما تهدف إلى التسليم بحقيقة وجود الموت التي قد يغفل عنها الإنسان لسلامته من حوادث الدهر إذا ما عضه الدهر بنابه استفاق وتجرع مُره، [2] ذلك ألا سبيل للخلود وكل حي لابد له من تجرع الكأس واللحاق بركب الماضين.

ورؤية الموت لدى إليا ذات بعد وجودي، حيث تلخص صراع الإنسان مع الزمن المتوشّح بالمفاجآت والغموض، والأحداث المؤلمة، التي تصيّره ثقبا كونيا أسودا لا زال يبتلع البشرية منذ الأزل.

ولإليا تجربة رثاء منفردة تكتسي طابعا فلسفيا خاصا قوامه بث المشاعر الإنسانية الفياضة التي تتماهى صدقا، واعترافا بجميل صنائع المفقودين تخليدا لإحسان الإنسان في سجلات الوفاء والعطاء والذاكرة.

---

(1) ينظر: الضمّور (عماد) ظاهرة الرثاء، دار الكتاب الثقافي، إربد الأردن، (دت) ص20.

(2) ينظر: نفسه، ص 25

كما تتوشح مراثيه بقلق وجودي عميق يؤجج فكرة المصير الذي ينتظر الإنسان بعد الوفاة، ولطالما نغص هذا السؤال على الشاعر مضجعه، وأيقظ الأشجان من مراقدها، فما أصعب أن يتخبط الإنسان في هذه الحياة وهو لا يلوي على شيء.

رثى إليا أباه وبعضا من إخوته وأصدقائه، وضمن رثاءه ذاك بكاء سخينا على وطنه وعلى حالة الناس فيه، وقد استطال به العمر حتى باتت قصائده حافلة بانكسارات نفسية عميقة تعكس تقلبات الزمن عليه، وتاكمات الكبت والخوف والجزع والقلق من الموت ذلك الضيف المحتم في بلاد نائية قصية، رحل عنه في أخلاّء الروح والفن والوطن

قال إليا راثيا والده:

طَوى بَعضَ نَفسي إِذ طَواكَ الثَرى عَنّي وَذا بَعضُها الثاني يَفيضُ بِهِ جَفني
أَبي خانَني فيكَ الرَدى فَتَقَوَّضَت مَقاصيرُ أَحلامي جَبَيتٍ مِنَ التِبنِ
وَكانَت رِياضي حالِياتٍ ضَواحِكاً فَأَقوَت وَعَفَّ زَهرَها الجَزَعُ المُضني
فَلَيسَ سِوى طَعمِ المَنِيَّةِ في فَمي وَلَيسَ سِوى صَوتِ النَوادِبِ في أُذُني
وَلا حَسَنٌ في ناظِرَيَّ وَقَلَّما فَتَحتَهُما مِن قَبلُ إِلّا عَلى حُسنِ
وَما صُوَرُ الأَشياءِ بَعدَكَ غَيرَها وَلَكِنَّما قَد شَوَّهَتها يَدُ الحُزنِ[1]

تبدو حالة الفقد الثقيل مجسدة في هذه المقطوعة المقتطفة من قصيدة طويلة ترسم مأساة الشاعر وانهيار صورة الحياة في نظره إثر فقده والده، وما سببه هذا الفقد من أسى عتيد عصف بعرصات النفس، ويصور إليا قلبه المفجوع والمعتصر ألما وهما وهو ناءٍ في ديار الغربة، ينخر الحزن عميقا فيه، ولاصدر حانٍ يضمه، ولا أخ يواسيه، ولعل هذا ما حدا به ليحمل هذه الأوراق بعضا مما يداريه، فقال:

أَحَتّى وَداعُ الأَهلِ يُحرَمُهُ الفَتى أَيا دَهرُ هَذا مُنتَهى الحَيفِ وَالغَبنِ.[2]

---

(1) الديوان، 729.

(2) نفسه.

إن الوحدات الموسيقية المشكلة لهذا البحر، لها سمت رتيب تلائم العواطف التي ماجت في صدر الشاعر، حيث يمنح البحر المتقارب الشاعر كثيرا من المرونة، ويهبه سلاسة الانتقال بين الوحدات الموسيقية الطويلة، التي تتطلب طول استغراق في التعبير عن مشاعر الحزن والغضب التي تغلب على هذا الوزن، ولذلك نجد الشعراء يميلون إلى انتقاء الأوزان ذات المقاطع الطويلة، ليسكبوا فيها أشجانهم فيها بعد طول مكابدة وعنت.

هذا الرجاء المشبوب بالاستحالة جعل نغمات البيت تنساق كترنيمة رقيقة، محفوفة بود صادق، تستشعره مع كل بيت في القصيدة، حتى باتت القصيدة وكأنها مقطوعة تتوشح بالولاء وحفظ الجميل.

وهذه القصيدة نسجت على وزن البحر الطويل وهو كما يقول إستفاد منه وزن "ملائم"مع حالات الفقد واللوعة والحزن والأسى[1] ونحن نلحظ ها هنا هذا الإنسجام الكائن بين وزن القصيدة وموسيقاها الخاريجية وحقيقة غرضها ومقصد الشاعر منها.

كما أن إستخدام الشاعر لبعض الأفعال المضعّفة ك(عفّى، قوّض، شوّه) أفادت تعيين دلالاتها وإبرازها[2] أكثر وأكثر في السمع، وتقريبها من صورتها المجردة إلى صورتها الملموسة.

ثالثا: نغمة السخرية ودلالاتها في الديوان.

تلعب السخرية دورا مهما في الكشف عن مكونات الذات تحت قناع من المزح والموازبة والغموض، حيث تمنح صاحبها حيزا من المناورة اللفظية ليقول ما في نفسه دونما تصريح فج قد يؤدي به إلى ما لا يحمد عقباه.

وقد حدّها معجم المصطلحات الأدبية بوصفها بطريقه تعبيرية يقول بها الشخص غير ما يقصده، كقولك للبخيل ما أكرمك! أو كقول البائس لك: ما أسعدني![1]

---

(1) ينظر:علوش (موسى) دراسات في التراث الشعبي الفلسطيني، ط:1، 1981، ص14.

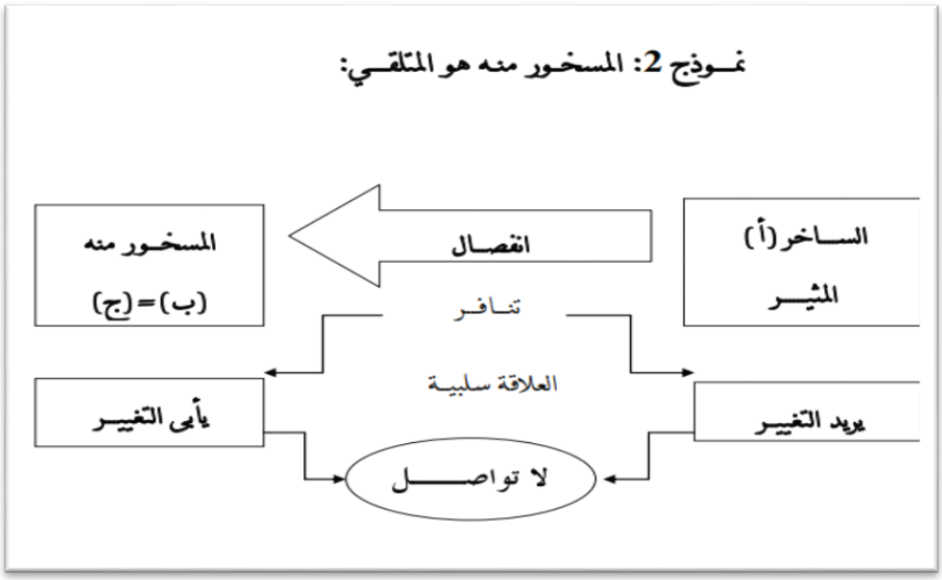
(2) ينظر:.حميد (أحلام ماهر محمد) صيغة فعل في القرآن الكريم دراسه صرف (لائية) ص169.

والسخرية شكل من أشكال المفارقة الهازلة التي تهدف الى الرّزاية ممن يهزأ به، بطريقة لا تخلو من حذاقة وذكاء، بغرض الإصلاح والتصحيح، ويشمل فلكها كلا من المتحدث والمتلقي والموضوع، والمرجع والقناة.

3-1 أغراض السخرية عند الشاعر

وغالبا ما يُهاجم بسخريته جميع أشكال التحجّر الفكري، والإنفلات الأخلاقي، والطبائع الشاذة السائدة لدى طيف من أطياف المجتمع، وهي سلاح مؤلم وحاد يردع به أصحاب الطبائع المنحرفة عن السمت العام للسلوك الإنساني القويم من خلال الضحك والسخرية والإستهزاء.

نموذج خطاب السخرية



(1) ينظر :وهبة (مجدي) والمهندسين (كامل) معجم المصطلحات الأدبية العربية، ط:1، مكتب لبنان، بيروت، لبنان، 1979، ص112.

3-2 التهكم من السلطة

ولأن الأدب معطى إنساني قبل كل شيء فقد اتسمت كثير من أشعار إلينا السّاخرة بطابع إنساني تدرجت فيه الموضوعات بين حديث عن منغصّات الحياة، وقضايا الساعة، ومشكلات البشر، وتحديات الصمود، ومتاعب بالعيش ومتطلباته[1].[1]

وقد اقترنت السخرية لديه بالدعابة والمزاح والهزل والضحك انطلاقا من كونه شاعرا يؤثر استخدام الرمز والأسطورة، ويلبس كلماته كثيرا من أقنعة الإيهام والثورية في سياقات لغوية متعددة.

وإن كان الغرض الأول للسخرية هو إثارة جو من الضحك بقصد تسليط الضوء من المثالب والعيوب الكائنة في الشخصية المسخور منها، فإن هدف التهكم هو نقد العيوب وإظهار مواضع النقص بغية الإصلاح والتقويم[2]2، ولذلك فالتهكم سبيل المصلحين الحاذقين، ومن ذلك قول الشاعر متهكما من تضخم الأنا وعمى بصيرة السلطان على لسان نملة

"ولقد نقلت لنملة ما تدعي فتعجبت مما حكيت كثيرا
قالت: صديقك ما يكون؟ أقشعما؟ أم أرقما؟ أم ضيغما ميصورا؟
أيحوك مثل العنكبوت بيوته. حوكا؟ ويبني كالنسور وكورا؟
هل يملأ الأغوار تبرا كالضحى وبرد كالغيث الموات نظيرا؟
أيلف كالليل الأباطح والربى والمنزل المعمورا والمهجورا؟
فأجبتها: كلا! فقالت سمة في غير خوف كائنا مغرورا؟"[3]

هذه المقطوعه الشعرية الحافلة بالتهكم من شخصية الملك الذي جرفه غيّة بعيدا حتى نصب نفسه إلاها فقال:

---

(1) دراركه (ثرى محمود) الحسّ الساخر في المجموعات القصيصة لعمار الجنيدي، ص28-29.

(2) ينظر :نفسه ص 30_31.

(3) الديوان ص773

إن هذا الكون ملكي أنا في الكون إله!

يرسم إيليا صورة الملك الظالم الحالم الذي أمر الشاعرَ بالمثول بين يديه ليتغنى بسلطانه المبسوط على الخليقة والكائنات، من قصور فخمة، ودور كثيرة، ومال مبسوط، ورياض عامرة، وجيوش تأتمر بأمره، وناس يتسابقون لرضاه، وفياقي وغابات، وجبال راسيات.

فبادره بالقول

"قال:صف جاهي، ففي وصفك للشعر جاه؟

إن لي القصر الذي لا تبلغ الطير دراه

ولي الروض الذي يعبق بالمسك تراه

ولي الجيش الذي ترشح بالموت ظباه!

ولي الغابات والشم والرواسي والمياه!

ولي الناس...وبؤس الناس مني والرفاه

إن هذا الكون ملكي، أنا في الكون إله[1]!

يعدد السلطان للشاعر ممتلكاته الضخمة، وعقاراته الفخمة مطالبا الشاعر أن يتغنى بها بجميل أوزانه، ولطيف ألحانه مايكتب لصورته العظمية والخلود واتساع النفوذ. يعلم الملك ما للشعر من قيمة فهو وسيلة دعائية عظيمة في تخليد المآثر، وبسط نفوذ الملوك الجبابرة حتى تظل صورتهم راسخة في الأذهان موحية بالهيبة، وناشرة الرعب والاعجاب في المخيلة الجمعية للمحكومين.

إن الملك في هذه القصة الشعرية الشاعر توقع أن يجد إطراءً ومدحا وتزلفا يلمع به الشاعر صورته، بيد أنه ألفاه يتهكم وبصورة فجة أشعلت النيران في صدره غضباً على لسان الراوي في هذه القصة الشعرية:

ضحك الشاعر مما سمعته أذناه

---

[1] نفسه، ص 770

وتمنّى أن يداجي فعصته شفتاه!

قال:إني لاأرى الأمر كما أنت تراه!

إن ملكي قد طوى ملكك عني ومحاه[1]!

لقد فاجأ تهكم الشاعر الملك المغرور وراح ينكر عليه تيهه ذاك، يدحض حججه الواهية فقط بالاستعانة بكتاب الطبيعة المفتوح، واستخف من ولعة بالظفر والنفوذ بالسطوة، مذكّرا إياه بأن وهم العظمة لايقبع إلا في خياله، داعيا إياه إلى الاستيقاظ من سباته العميق وخيالاته المجنحة.

ولعل في ذلك مغامرة قاتلة، وشجاعة استثنائية تشكل صورة مشرقة للمبدع الحر النبيل الذي يأبى أن يكون ذيلا يمسح به الطغاة قاذوراتهم، وبوقا يضخم سراب إنجازاتهم.[2]

والمقطوعة الشعرية التهكمية تسجمت على البحر الكامل وكما يرى الدارسون صالحة لكل الموضوعات الشعرية، وهو أجود ما يكون من الخبر وفيه حركة وجلجلة كأنما هيئ للتغني والمسيقى والفخامة والجلال.[1]

والناظر في المقطوعة أعلاه تلمس تسارعا إيقاعيا فريدا يعكس جو التحدّي والشجاعة التي جعلت من الشعر يتهكم من سلطان مغرور في بلاطه وأمام حاشيته دونما خوف ولا هيبة.تم بنت خوك تنجح عززتها كثير من (ضحك، عصته–لاأرى ماتراه–ملكي قد طوى ملكك ومحاه ولعل كثرة حركة تفعيلات هذا البحر أكسب الكلمات سمة إيقاعا نغميا يتسم بشدة الوضوح، وسرعة النفاذ إلى الآذان والقدرة على التأثير في الخواطر[3]

---

(1) الديوان ص770

(2) ينظر:أدونيس (على سعيد) مقدمة الشعر العربي، دار إليا في بيروت، لبنان، ط:2009,1 ص111

(3) ينظر:حسان (خالد عبد العزيز) إضاءات أسلوبية في ديوان عبد القادر الجيلاني، الخليج للنشر والتوزيع ط، 1، 2003، ص 44.

والملاحظ أن الشاعر كان أحرص ما يكون أن تكون موسيقا أبياته كاملة الأنغام ممدودة الصوت، فريدة الوقع، ذات قافية مطلقة في ائتلاف جميل بين دلالات التحدي والشموخ، وقوة الموسيقى الصادرة عن الرويّ(صوت الراء) مايعطي المقطوعة انسجاما إيقاعيا مؤثرا في أذن المتلقي الذي يقف مدهوشا من جمال التهكم وجسارته وبديع رصفه وفرادة توظيف القصة له.

وقد غلبت على الأبيات الجمل الفعلية ذات البعد التهكمي التي توائم طابع السرد القصصي، الذي صب خلاله الشاعر أحاسيسه الساخرة من تجبر السلطة، وتسخيرها للآلة الدعائية (ممثلة في الطبقة المثقفة من المجتمع) في تلميع صورتها والتباهي بإنجازاتها.[1]

ولعل هذا التهكم الحر شكل من أشكال التراجيديا الضاحكة التي لا تكتفي بملاحظة ومعاينة الخلل، بل تسعى إلى تسليط الضوء عليه، وتعميم نبذه تمهيدا للثورة عليه[2].

هذا التنويع في صياغة التهكم بدءا من تصوير الضحك، وتمني المداراة والسكوت، وصولا إلى إعلان الرفض والصدع يؤكد أن الشاعر ماهو إلا ذات حرة تعبر عن الوجدان العام للمجتمع، وتأبى أن تبيع ضميرها في سوق النخاسة[3]

ولاريب أن تلاحم أجزاء القصيدة الطويلة جعلها تبدو وكأنها قطعة واحدة رغم تنوع القوافي والأوزان والروي والمشاهد القصيصة لها، والجدول التالي يجسد ذلك

---

(1) ينظر: نفسه ص46.

(2) ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد) مقدمة للشعر العربي، ص12

(3) ينظر: بلمبروك (فتيحة) خطاب السخرية في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف: منصوري (مصطفى) جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب والفنو ن، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية: 2014–2015م، ص 38

القصيدة	المقطع الشعريّ	الوزن	القافية
الشاعر والملك الجائر	الأوّل	مجزوء الرمل	(الهاء) المضمومة
	الثاني	الكامل التام	الكاف
	الثالث	السّريع التّام	اللّام المكسورة
	والرابع	السّريع التّام	اللّام المكسورة
	والخامس	السّريع التّام	اللّام المكسورة
	السّادس	الرّمل	الدّال

3-3 السخرية من الجهال والحساد والسفهاء:

إنك لاترى ناجحا إلا وقد أذكى بتميزه ذاك فتيل الحساد من حوله (فكل ذي نعمة محسود) فانفلتت ألسنة الجهال بالسباب والوشاية والكيد له ليل نهار، لجعله يلتفت إليهم فلعل يجاريهم في غيّهم.

وقد تتطور هذه الغيرة والحقد إلى حياكة الدسائس، ويتحول ما كان قابعا في قرارة النفس إلى مشاعر معادية تأخذ بالخروج للعيان في أشكال متعددة منها ما يكون في صورة قولية، ومنها ما يتخذ صورة أشد وأنكى.

ولعل الإنسان العاقل يصمد طويلا أمام هذا الغي خاصة إن أدرك المرء أنه لايرجى لصاحبه إلا الشفاء

إذا نطق السفيه فلا تجبه فتخير في إجابته السكوت

إذا حدثته فرجت عنه وإن خليته كمدا يموت

لكن جدران الحلم قد تتهوى أحيانا إذا ما أخذ هذا الجاهل في تجاوز الحدود، حينها قد يجد المرء نفسه مضطرا للرد عليه، وإيقافه عند حده! قال الشاعر ساخرا من أحد هؤلاء السفهاء:

رُؤْيَا مَنَامٍ رُبَّ حُلْمٍ فِي الْكَرَى فِيهِ تَلُوحُ حَقَائِقُ الْأَشْيَاءِ

إِنِّي حَلَمْتُ كَأَنَّمَا أَنَا سَائِرٌ فِي رَوْضَةٍ خَلَّابَةٍ غَنَّاءِ

النُّورُ مَفْرُوشٌ عَلَى طُرُقَاتِهَا وَالْعِطْرُ فِي النَّسَمَاتِ وَالْأَفْيَاءِ

وَالْعُشْبُ فِيهَا سُنْدُسٌ مُتَمَوِّجٌ وَالْجَوُّ أَضْوَاءٌ عَلَى أَضْوَاءِ
وَإِذَا بِصَوتٍ كَالْهَرِيرِ يَطِنُّ فِي أُذُنِي وَأَنْيَابٍ تَصِرُّ وَرَائِي
فَأَدَرْتُ طَرْفِي بَاحِثًا مُتَعَجِّبًا مِمَّا سَمِعْتُ وَلَسْتُ فِي بَيْدَاءِ
فَإِذَا وَرَائِي فِي الْحَدِيقَةِ نَابِحٌ ضَارِي الْمَحَاجِرِ ضَامِرِ الْأَحْشَاءِ
كَادَتْ تُطِلُّ عُرُوقُهُ مِنْ جِلْدِهِ وَتُطِلُّ مَعَهَا شَهْوَةٌ لِدِمَائِي
أَشْفَقْتُ يَعْلَقَ نَابُهُ بِرِدَائِي فَرَفَسْتُهُ غَضَبًا فَطَارَ حِذَائِي
فَطَوَى نَوَاجِذَهُ عَلَيْهِ كَأَنَّمَا عَضَّتْ نَوَاجِذُهُ عَلَى الْعَنْقَاءِ
وَمَضَى بِهِ لِرِفَاقِهِ فَتَهَلَّلُوا وَتَقَاسَمُوهُ فَكَانَ خَيْرَ عَشَاءِ
لَا يَعْجَبَنْ أَحَدٌ رَآنِي حَافِيًا أَبْلَتْ نَعَالِي أَلْسَنَ السُّفَهَاءِ

حكي الشاعر في هذه القصة الساخرة مناما رآه فيه ماشيا في روضة غناء، فيها صنوف بديعة من الأزهار والأشجار والأطيار، ومالبث حتى سمع نباحا خلفه من كلب عقور أخذ من مطارته حتى علقت أنيابه بردائه، فلم يجد الشاعر بدا من خلع نعله ورميه به حتى يتئد، فتهلل الكلب بما ناله من الشاعر وجرى به إلى قطيعه ليتقاسموه فيما بينهم، طالبا ممن رآه يوما حافيا ألا يلومه، فقد أبلت الكلاب نعاله بأنيابها!

وفي القصيدة سخرية صارخة لاتخلو من مفارقة تتسم بقيمتها الشعورية العالية، حيث صور الشاعر هؤلاء السفهاء في صورة كلاب ضارية تتقاسم حذاءه، وربما كان الحذاء هاهنا بعض سقطات الشاعر، أو رمزا لخطإ ما قد يكون ارتكبه، وقد مال إلى توظيف الإنزياحات والإيحاءات والرموز لإيصال وسائل مشفرة لهؤلاء الجهلة فالقصيدة القصيرة – بحكم طبيعتها الإختزالية وطابعها التكثيفي– مهيّأة لخلق مناخ تتوالد فيه الدلالات وتنحو

العبارات نحو التلميح لا التصريح، والمراوغة لا المطاوعة وإرساء الرموز، وتشفير التركيب[1]

وللسخرية طاقة إيجابية تؤثر بعمق دلالاتها، ووحدة إيقاعاتها في نفس المتلقي من خلال الفواصل الموسيقية الناشئة عن الجناس والطباق والتوازنات الكامنة بين تراكيب القصيدة وألفاظها[2]

ومن بديع ذلك إيقاع التوازي الذي يقسم كثيرا من مقاطع القصيدة

وكأنه مسطرة موسيقية متساوية النغمات مؤتلفة المعاني، منسجمة الألفاظ، كقول الشاعر في وصف الجنة التي سار فيها:

النور مفوش على طرقاتها والعطر في النسمات والأفياء

تواز نسقي تواز نسقي

صدر البيت عجز البيت

فقد أحدثت هذه التوازيات راحة الانتظام في نفس المتلقي، ورسم صورة لهذا المشهد الحكائي وكأنك ترى ذلك الروض الأحضر الذي تجري فيه المياه عذبة رقراقة، وتغرد فيه الطيور بأشجى الألحان، وقد لبس الحقل أبهى حلله القشيبة، والشاعر يتنقل فيه بين الأفياء وكأنه فردوس سماوي مفقود.

إن هذه الفاعلية الإيقاعية للتوازي تتأتى من المحمول الفكري والصوتي اللذان ينصهران معا في صياغة الشفرة الإيقاعية الجمالية للمركبات اللغوية، كما تلعب التقابلات

---

(1) ينظر: داودي(صورية) ، شارف عماد آليات إشتعال المفارقة الشعرية في ديوان لاثاث لأحمد مطر، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب، مجلد8، عدد:3، السنة 2019، ص505.

(2) ينظر: حلا وهي (عز الدين) شعرية السخرية وتجلياتها في الأمثال الشعبية الجزائرية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، مجلد 35، العدد 2، السنة 2001.ص789

الضدية دورا ملتفتا في السخرية ذلك أن قيمة الشيء إنما تعرف بعد مقابلته بضده (فبضدها تتمايز الأشياء)

وظاهرة الأضداد في القصيدة ملفتتة تبعث الفكر وتثير الانتباه، إذ لها إيقاع نغمي خاص يسترعي التركيز لما له من إيحاءات ورموز تكثف الدلالات وتدعو إلى تأمل الأنساق التركيبية بكثير من التمعن

[(رؤيا منام– حقيقة الأشياء)، (طرقات– الجو)، (روضة– بيداء)، (رآني– سمعت)]

حيث تكثف هذه التضادات إيقاع المفاجأة والسخرية والدهشة، وقد ارتبطت جميعها بصورة الجهلة والحاقدين، الذين مسخوا إلى هيئة كلاب مسعورة تتلهف على نعال الشاعر وتتهلل بتقاسمه، وكأنه يقول: هذه صورة أعدائي (كلاب ضارية، ضامرة الأحشاء، فيها شهوة للدماء، تعض الحذاء، وتتهلل بتقطيعه)

خاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها فيما يلي:

– تمتاز اللغة العربية بفرادة أنغامها وتعدد أوزانها، وجمال وقعها الموسيقي، ومرونة مفرداتها، وتناغمها مع قوانين صوتية ضمنيةٍ مطردة، انضوت تحت قياسات موائمة لمفاصل الكلام، تجعلها أقدر على التعبير عن خلجات النفس، ومخرجات الضمير، وصور الطبيعة البديعة، والكائنات والموجودات من حولنا.

– الصوت اللغوي والصوت الموسيقي يحملان وظيفة تواصلية، إلا أن الصوت الموسيقي يمتاز عن الصوت اللغوي بالوظيفة الجمالية، والصوت اللغوي لا يعكس تلك الجمالية التي يعكسها الصوت الموسيقي، ونحس بها عند سماعه.

يقسم اللغات البشرية باعتبار نغمها إلى قسمين: لغات نغمية، tonelanguage، ولغات تنغيمية Intonation language فتكون اللغات نغمية إذا كان لحن اللغة سمة في الكلام، حيث تعد النغمة مهمة لأصوات الجملة بشكل خاص، و يستطيع المتكلم التعبير عن حالاته النفسية كالرضا والغضب، والدهشة والخيبة عن طريق النغمات، أما اللغات التنغيمية فهي تلك التي يكون لحن اللغة سمة في الجملة ذاتها فمعنى الكلمة لا تتغير بتغير اللحن: فمعنى شجرة مثلا يظل مدلوله ثابتا في اللغة العادية –دون المجاز– ولكنه قد يتحول إلى باب أو سماء أو هر مثلا إذا ما تلونت النغمة بتعبير مجازي.

– رغم أن التنغيم ظاهرة صوتية بامتياز إلا أن الكتابة تتفوق على النطق في ميزة الدوام، وإمكانية الاستحضار مرة أخرى، ومقاسمة التجربة، وتتخطى حدود الزمان والمكان. ومع اختراع أشرطة التسجيل، وانتشارا الإذاعة والتلفزيون، والتسجيلات المرئية، بات الاحتفاظ بتعبيرات الصوت، والملامح المرافقة له أمرا أعاد للصوت ألقه وتفرده وسبقه.

– يعد التنغيم أساسا مرجعيا في التفريق بين الجمل، وتصنيف أغراضها حال غياب الأدوات والحروف المخولة بذلك إذ يتحقق إدراك كثير من سياقات الجمل العربية بين نفي

وإثبات بمؤازرة القرائن الصوتية التي تأخذ بيدك إلى الوقوف على غرض المتكلم وكنه مقصده.

– يمتاز الخطاب الشعري العربي بشخصيته المتكاملة التي تؤثر وتتأثر، ويلعب الصوت المنغم الجميل فيها دورا محوريا من خلال ميزاته الثلاث: محتواه العقلي، وإيحائه الخيالي، وطابعه التصويتي عبر نقل تجربة الشاعر الحياتية للمتلقي.

– تعين الشحنة التنغيمية للكلمة على الكشف عن دلالاتها، وتوحي بحقيقة المعنى وكنهه، حيث يؤثر الأسلوب الآدائي للنغمة في التوجيه لمعانيها، من خلال تفجير الطاقات الإيحائية للألفاظ والتي تخرجها من حيز الرمزية التجريدية إلى آفاق التفاعلات الحسية والشعورية.

– إليا شخصية أدبية فذة في الأدب الحديث، فديوانه يتدفق بلاغة وبيانا، فقدت شعت قصائده بروح الحكمة وعذوبة الكلمة، ودقة النظر، وعمق الأثر في أبناء جيله والأجيال المتعاقبة، وانتخبت منه الهيئات التعليمية في سائر الأقطار العربية نماذج من أشعاره وسطرتها في منظوماتها التعليمية، وربما عدة بعضهم أمير الشعراء إكباراً له.

– ديوان إليا متفرّد الأساليب والمضامين، متميز في بنياته الفنية ونوتاته الموسيقية، ثري بتعدد موضوعاته، حافل بشتّى أشكال الأغراض والأوزان والأخيلة والرموز

– لعل انتقاء الشاعر لبعض الأوزان يعكس حقيقة ما يعايشه، فالشاعر حال اليأس والجزع يتخيّر وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه أشجانه، وما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإن قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر الانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس، وازدياد النبضات القلبية، ومثل ذلك (الرثاء) الذي قد ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة، أما المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر.

- يتجلى تأثير الأصوات المنغمة الملحنة في النفس على ثلاثة أضرب:

- صنف يكسب النفس لذة السماع، وأنق الترديد، ويفيدها راحة وارتخاء.
- وصنف يكسبها التخيل، ويثير فيها التصورات، ويبعث فيها التأملات.
- وصنف يثير فيها الانفعالات، ويحملها حملا على الخروج عن أطوارها المعتادة.

- يحمل النتاج الإبداعي للأديب سمات شخصيته، ويلخص نظرته للحياة، ولذلك عمد الشعراء إلى تغيير نبرات صوتهم وتلوين نغماته أثناء إلقاءاتهم، لما للإلقاء الجيد من قدرة بالغة في منح الدلالات أبعادا جديدة من خلال حسن تقديمها صوتيا بأداء ملحّنٍ، وانفعال جسدي ونفسي يوائم الخطاب الأدبي المتلقي.

- يشكل التوازي رافدا مهما من روافد جماليات التنغيم في ديوان إليا، وصورة مشرقة من صور تناسقه الفني، بما يحويه من أشكال إيقاعية بديعة، ولما يؤديه من وظائف جمالية رفيعة، حيث يهيكل الخطاب الشعري إلى أجزاء متشابهة الطول، متسقة البناء متناغمة الإيقاع حيث تغدو اللغة فيه شكلا لا مادة؛ لأن التوازي علاقة وأشكال، فهو مجموع العلاقات الناظمة للعمل الأدبي القائم على التناسبات التي يتأسس عليها العمل الأدبي من أدنى مستوى إلى أعلى مقام.

- يتبدى الشاعر في ديوانه واسع الأفق، غزير المشاعر، راقي الأسلوب، عركته الحياه بتجاربها، فكتب مادحا لرفقائه مفتخراً بأهليه وعشيرته ووطنه، ساخرا من الحاقدين، هازئا بهم، ذاماً للخاملين واليائسين والمتشائمين، أعجب بالمرأة الأم الرؤوم، والبنت الحنون، والحبيبة التي تتماهى رقة وجمالا، فأحسن التّشبب بها، وحنّ للوطن فكانت قصائده من خير ما خط في التغني بحبه.

- أبدع إليا في توقيع إيقاعات كلماته سواء ضمن هيكلها الصغير (البيت) أم هيكلها الأكبر (القصيدة) فتبدت بوصفها ميزة فريدة لفّت خطابه الشعري في ديوانه برمته،

وتتجلى خاصة في تنويعاته القافوية، وتلوينه لأشكال قصائده بين مربعات ومخمسات وموشحات، أسهمت كلها في تكثيف الوقع الموسيقي لقصائده.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم : برواية ورش عن نافع

1. أحمد (عطية سليمان) الفونيمات فوق التركيبية في القرآن الكريم (المقطع، النبر، التنغيم) سورة الفاتحة نموذجا، دار الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامع، (د ط).
2. أدونيس (على سعيد) مقدمة الشعر العربي، دار إليا في بيروت، لبنان، ط:2009,1
3. اسبر (ميادة كامل) شعرية أبي تمام، الهيئة السورية العالمية كتاب، دمشق، (د ط)
4. إسماعيل (أحمد محمد أمين) الإعجاز البلاغي لتحولات النظم القرآني في المتشابه من الألفاظ والتراكيب، در الكتب العلمية، ط: 1، سنة 2011.
5. إسماعيل (عز الدين) الأسس الجمالية في النقد العربي –عرض وتفسير ومقارنة– دار الفكر العربي، ط 3، سنة 1974.
6. إسماعيل (عز الدين) التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط: 4.
7. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية.
8. الأصفهاني (أبو الفرج)، كتاب الأغاني، دار الكتب المصرية، ط 1، 1928، ج: 2.
9. الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مكتبة الخانجي، ط: 1، 1990، ج 3.
10. امرؤ القيس (ابن حجر الكندي) الديوان. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط:1 دار المعارف 1984.
11. الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم) إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز وجل، تحقيق: أحمد مصري، دار الكتب العلمية.(د ط)
12. الأنصاري (أبو عبد الله محمد بن أحمد) الجامع لأحكام القرآن، ضبطه وحققه وقابل مخطوطاته: سالم مصطفى البدوي، دار الكتب العلمية، المجلد التاسع.
13. أنيس (إبراهيم) الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1972.

14. أنيس (إبراهيم) دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، (د ط)، 1976.
15. أنيس(إبراهيم) موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط:2، القاهرة 1992.
16. الباجلاني (آراده محمد كريم) القيم الجمالية في الشعر الأندلسي (عصري الخلافة والطوائف)، ط 1، سنة 2013.
17. بحر الدين جودت، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى نهاية القرن، منشورات دار الأدب، ط: 1، 1984.
18. بشر (كمال)، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة، (د ط)، 2000.
19. البعول (إبراهيم) أنساق التماثل في الشعر المعاصر، دار الأكاديميون للنشر، عمان، الأردن، (د ط).
20. بفرويي(محمد موسوي) الآثار المترتبة على التنغيم في الخطاب الشعري لعبد المعطي حجازي اعتمادا على ديوان (مدينة بلا قلب)
21. بقّار(أحمد) شعر عبد الله حمادي" البنية والدلالة"، دار اليازوري العلمية، ط:1، 2018.
22. بلاطة (عيسى) إعجاز القرآن الكريم عبر التاريخ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط: 1، 2006.
23. بنهشوم (الغالي) التناص الشعري بين الخفاء والتجلي، دار الخليج، عمان، الأردن، ط: 1، سنة 2020.
24. البهنساوي (حسام) الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط: 1، 2005.
25. بوبعيو (بوجمعة) جدلية القيم في الشعر الجاهلي (رؤية نقدية معاصرة)، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة.

26. بودوحة (إسماعيل) الأسلوبية والبلاغة –مقاربة جمالية– مركز الكتاب الأكاديمي، الأردن.

27. بودوخة (مسعود) مدخل إلى البلاغة العربية وعلومها، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن.

28. بول لونغ وتيم وول، الدراسات الإعلامية (النصوص والمعاني الإعلامية)، ترجمة هدى عمر عبد الرحيم، ونرمين عادل عبد الرحمن المجموعة العربية للتدريب والنشر، ط: 1، سنة 2017.

29. البياتي (سناء حميد)، التنغيم في القرآن الكريم (دراسة صوتية)، بغداد، العراق، مركز إحياء التراث، (د ط)، 2007.

30. البياتي (سناء حميد)، التنغيم في القرآن الكريم [دراسةصوتيّة]

31. التبريزي (أبو زكرياء يحي بن علي) شرح القصائد العشر، ضبطه وصححه عبد السلام الحوفي دار الكتب العلمية، لبنان، بيروت، ط: 1997.

32. تمام (حسان)، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1994.

33. توتاي (سيف الله هشام) شعرية الانزياح في بنية القصيدة فالشعرية، دار غيداء، ط: 1، سنة 2017.

34. التوحيدي (أبو حيّان) الإمتاع والمؤانسة، صحّحه وضبطه وشرح غريبه: عبد المنعم فريد. ط:1 دار الأرقم.

35. ابن ثابت (حسان) الديوان، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، سنة 2006، ج 1.

36. الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر) الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط: 2، ج/4.

37. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط:7، ج:4.
38. ابن جبّارة الهذلي (أبو القاسم يوسف بن علي) كتاب التجويد، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط:1، 2011.
39. الجبوري (سامي سهاب) شعر ابن الجوزي –دراسة أسلوبية– دار غيداء، عمان، الأردن.
40. الجرجاني (أبو بكر عبد الله عبد الرحمن) دلائل الإعجاز، علق عليه محمود شاكر(د ط).
41. الجريبي (محمد مكي نصر الدين) نهاية القول المفيد في علم تجويد القرآن المجيد، ضبطه وصححه وخرج آياته: عبد الله محمود محمد عمر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط:1، 2014
42. جرير، الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 2008.
43. الجميلي (خليل صديق الصالح) تفسير سورة يس –دراسة تحليلية موضوعية– منشورات دار الكتب العلمية، ط:1، 2000.
44. الجميلي (صالح علي حسين) شعر حافظ من السيرة إلى وسائل التعبير الفنية، دار غيداء، عمان، الأردن، ط: 1، سنة 2017.
45. تاجميلي (عدنان جاسم محمد) الخطاب القرآني في شخصية الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، دار الكتب العلمية.
46. الجندي (علي) فن الجناس، دار الفكر العربي، (د ط)
47. الجندي (علي)، الشعراء وإنشاء الشعر، دار المعارف، مصر، (د ط)

48. ابنجني (أبو الفتح عثمان بن يحي) سرّ صياغة الأعراب، تحقيق: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، 2000. ج/1 .
49. الجوهري (إسماعيل بن حماد) الصحاح [تاج اللغة وصحاح العربية] تحقيق عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (د ط)، ج 1.
50. الحازمي (عليان بن محمد) علم الدلالة عند العرب، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 15، العدد 27 لسنة 1424 هـ.
51. حامد (ممدوح محمود يوسف) تطور الشعر العربي في المهجر، دار جليس
52. حسان (خالد عبد العزيز) إضاءات أسلوبية في ديوان عبد القادر الجيلاني، الخليج للنشر والتوزيع ط، 1، 2003.
53. الحسن (منال) الصوتيات علم وفن تدريب وممارسة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط 1، سنة 2015.
54. الحسني (عبد الغني) حداثة التواصل [الرؤية العربية عند نزار قباني (دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
55. حمد (عبد الله خضر) الشعر الجاهلي في تفسير غريب القرآن الكريم لابن قتيبية – دراسة أسلوبية، دار الأكاديميون، عمان، الأردن، (د ط).
56. الحمد (غانم قدوري) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، دار عمان، الأردن، عمان، 2003.
57. الحمداني (أبو فراس) الديوان، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت، لبنان.
58. حمدي علي(إسراء خالد) الإعراب والبناء في ديوان ماضي، مجلة كلية الآداب بقنا– جامعة الوادي–العدد57، أكتوبر 2022.
59. حمودة (عبد الحميد حسين) تاريخ العرب قبل الإسلام) الدار الثقافية للنشر، ط: 1، سنة 2006.

60. حميد (أحلام ماهر محمد) صيغة فعل في القرآن الكريم دراسه صرف (لائية)
61. حياوي (عواد صالح علي) شعر بوذؤيب الهذلي، دراسة أسلوبية، دار رسلان، ط: 1، سنة 2015.
62. الخضر (محمود خليف) المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجري.
63. خضير محمد (خليف) المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجريين.
64. خليفة (بسمة) إضاءات على مادة تقنيات التعبير، دار النهضة العربية، ط 1، سنة 2010.
65. دراركه (ثرى محمود) الحسّ الساخر في المجموعات القصيصة لعمار الجنيدي،
66. دمنهوري (محمّد) الحاشية الكبرى على متن علمي العروض والقوافي. مطبعة دار بافاريا ط:1، 2014.
67. الرازي (أبو حاتم)، الزينة، تحقيق: حسين بن فيض الله الهمذاني، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1958، ج 2.
68. الرافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط: 9، سنة 1973.
69. رافعي (مصطفى صادق) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مراجعة زياد حمدان، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، 2004.
70. الرافعي (مصطفى صادق) تاريخ آداب العرب، راجعه وضبطه عبد الله المنشاوي ومهدي التحقيري، مكتبة دار الإيمان، القاهرة، ج 2.
71. رضا زلاقي، التنغيم في اللغة العربية، رؤية فيزيائية، جامعة بومرداس.

72. ابن الرومي (علي ابن العباس بن جريج) الديوان، قدّم له وضبط حواشيه: عمر فاروق الطبّاع، ج/2 .
73. زاهيد (عبد المجيد)، علم الأصوات وعلم الموسيقى، (د ط) 2010.
74. الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله)، الرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبي الفضل، ط 1، دار إحياء الكتب العربية، ج 2.
75. الزرولي (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين) شرح المعلقات السبع، دار الكتب العلمية.
76. زغلول (سلطان) البنية الفكرية في القصيدة [مركزية المرأة – تجليات العنف – التوازي النص الأدبي – إعادة تشكيل الفضاء الفلسفي شعريا] دار الآن ناشرون وموزعون، ط: 1، 2016.
77. زكريا (فؤاد) التعبير الموسيقي، دار مصر للطباعة، (د ط).
78. الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد) أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998.
79. زمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، ج 2.
80. الزنكي (نجم الدين قادر كريم) نظرية السياق دراسة أصولية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
81. السامرائي (عامر رشيد)، آراء في العربية، مطبعة الإرشاد، بغداد، (د ط)، 1965.
82. السبهاني (محمد عبيد صالح) الوجه البلاغي وأثره في الشعري الأندلسي، دار غيداء للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط: 1، سنة 2013.
83. ابن السراج (أبو بكر محمد بن سهل) الأصول في النحو، تحقيق الحسين الفتلي، بيروت، لبنان، مؤسسة الرسالة، ط: 1، 1985.
84. السعران (محمود) علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي).

85. سعودي (أحمد عطية) ظاهر الترخيم في الدرس اللغوي –دراسة نحوية تطبيقية– دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط 2، سنة 2005.

86. سعيدي (عبد الكريم) التهديد والوعيد في العصر الجاهلي، (د ت)

87. السكران (حيدر بدران) بلاغة التحول النصي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر، دار الخليج، ط: 1، سنة 2020.

88. سلطان (جميل) مسلم بن الوليد صريع الفواني، دار الأنوار، بيروت، لبنان، ط: 2، سنة 1967.

89. سلمي (سليم بن ساعد) الصورة الفنية في شعر الخنساء. ط:1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2010.

90. ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد) سر الفصاحة، قدم له واعتنى به، ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار كتاب: ناشرون (د ط).

91. السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) البدر المنثور في التفسير المأثور، دار الكتب العلمية، ج 6.

92. السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) المزهر، ضبطه وصححه ووضع حواشيه فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ج 2، .

93. شاكر (عبد القادر) علم الأصوات العربية –علم الفونولوجيا– دراسة تبحث في مستوى التشكيل الصوتي ودوره في التنغيم، دار الكتب العلمية.

94. شاهين (عبد الصبور) المنهج الصوتي للبنية العربية، مؤسسة الرسالة، ط: 1، 1980.

95. شتيوي (صالح) رؤى فنية – قراءات في الأدب العباسي– ص 114.

96. شرتح (عصام عبد السلام) تقنيات جمالية في الشعر المعاصر، دار الخليج للنشر والتوزيع،

97. شرتح (عصام) اللغة والفن في شعر يحي السماوي، دار الخليج، الأردن، ط 1، سنة 2015.

98. شرتح (عصام) تميم البرغوثي (تجليات المتخيل الجمالي) دار عقل للنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط: 1، سنة 2018

99. الشوكاني (محمد بن علي بن محمد) نيل الأوطار من أحاديث سيد الأخيار طبطه وصححه ورقم كتبه وأبوابه وأحاديثه، محمد سالم هاشم، دار الكتب العلمية (د ط)، بيروت، ج 1

100. شيخ أمين (بكري) البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم المعاني) دار العلم للملايين.

101. صالح (علي عزيز) شعرية النص عند الجواهري (الإيقاع والمضمون واللغة).

102. صفار (منال صلاح الدين عزيز) التكرار التركيبي في القرآن الكريم، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط: 1، سنة 2014.

103. ضيف (شوقي) العصر الجاهلي، المكتبة المصرية(دت)

104. طالبي(جمال) الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص106.

105. طائي (رافع عبد الغني تجيبي) أثر الظواهر الصوتية في تفسير القرآن الكريم، دار غيداء، عمان، الأردن، 2018.

106. ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد) عيار الشعر، تحقيق وتعليق: طه الجابري، محمد زعلول سلام شركة فن الطباعة، مصر، سنة 1956.

107. طيب (عبد الله) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، (د ط)، ج 2

108. ظهار (نجاح أحمد عبد الكريم) أثر استخدام نظرية النظم عند الشيخ عبد القاهر الجرجاني في تنمية الذوق البلاغي لدى طالبات اللغة العربية، دار الأرقم، الرياض، السعودية، ط: 1، 2006.

109. عاصي (حجر) شرح ديوان إليا أبو ماضي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان.

110. عاطف مذكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.
111. عامر رشيد السامرائي، آراء في العربية، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، (د ط).
112. لتواب (رمضان) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ط 3، 1997.
113. عبود (جاسم محمد) مصطلحات الدلالة العربية (دراسة في ضوء علم اللغة الحديث) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، سنة 2007.
114. قادر (صلاح يوسف) في العروض والإيقاع الشعري، ط: 1، دار الأيام، 1997.
115. عبيدي (إسماعيل كمر محمد زكرياء) التناسب في سورة الأنعام –دراسة تطبيقية، دار غيداء، عمان، الأردن
116. عتيق (عمر عبد الهادي) علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، (د ط).
117. عديس (محمد) موسوعة شعراء العصر الجاهلي.
118. السعران (محمود) علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة، بيروت، (د ط).
119. عريس (محمد) موسوعة شعراء العصر الجاهلي، دار اليوسف للطباعة، ط: 1، 2005.
120. العسكري (أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل) الصناعتين، تحقيق: محمد مفيد قميحة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، سنة 1991.
121. العشماوي (محمد زكي) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة، بيروت، (د ط).
122. العصفري (منتصر عبد القادر) قراءة النص في قراءات في الشعر العباسي) دار مجدلاوي للنشر، ط 1، سنة 2009.
123. عصفور (جابر) مفهوم الشعر، مطبوعات فرح، ط: 4، قبرص، سنة 1990.

124. العقاد (عباس محمود) اللغة الشاعرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1995،

125. عكاشة (محمود) الربط في اللفظ والمعنى تأصيل وتطبيق في ضوء علم اللغة النصي، دار الأكاديمية العربية للكتاب الجامعي، ط: 1، سنة 2010.

126. علوش (موسى) دراسات في التراث الشعبي الفلسطيني، ط:1، 1981

127. علوي(ابن طباطبا) عيار الشعر، (د ت) .

128. علي (إبراهيم جار محمد) الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط: 1، سنة 2015.

129. عنبتاوي (دلال حسين) المكان بين الرؤيا والتشكيل في شعر إبراهيم نصر الله،

130. عودة (نعيم مجاهد) أدب المرأة العربية– الشعر والنثر والحوار– دار المنهل، ط:1، 2011.

131. عيادي (علي جمعة) شعر خليل حاوي –دراسة فنية– ط:1، 2021.

132. عيد (محمد) الإبداع والدلالة في الشعر الجاهلي، دار الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط:1، 2013.

133. عيسى (كبير) القاف العربية (الصوت–الرسم–الدلالة) دار الكتب العلمية، ط: 1، 2007.

134. غزالي (أبي حامد محمد بن محمد الطوسي) المستصفى من علم الأصول. تحقيق: محمد عبد السلام عبد الشافي، ج/1.

135. فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا) الصاحبي، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، (د ط)

136.الفرابي (أبو نصر محمد بن محمد بن صرخان) كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير: محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط).

137.علي بن عبد الله خلاصة الوفاء في اختصار رسائل إخوان الصفاء، برلين، 1886، ط 1،

138.فشلاقي (جمال طالبي قرة) دراسة أسلوبية في قصيدة ميدان الشهداء، ص151.

139.فلاحي (أحمد علي إبراهيم) الصورة في الشعر العربي، دراسة تطريزية وتطبيقية في شعر صريع الغوابي (مسلم بن الوليد) ط: 1، سنة 2013.

140.فلاحي (سلام علي) البناء الفني في شعر ابن جابر الأندلسي، دار المنهل .

141.فوزي (حسين)، محيط الفنون 2، (الموسيقى)، دار المعارف، (د ط).

142.قرشي (بن أبي ربيعة عمر) الديوان، تحقيق: الشيخ محمد محي الدين، دار النهضة المصرية للكتاب، 1978.

143.قطب (محمد) قطوف دانية، طبعة 2009.

144.القعود (فاضل أحمد) لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة- دراسة أسلوبية- دار المنهل، ط:1، 2012..

145.القلقشندي (محمد بن علي) صبح الأعشى في صناعة الإنشاء بتحقيق يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، سنة 1987، ج 2.

146.قوبعة (محمد) الرومنطقية ومنابع الحداثة في أشهر منشورات جامعة منوبة، تونس، ط: 2، سنة 2011.

147.القيرواني (ابن رشيق) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1.

148.كاتب (الحسين بن أحمد بن علي) كمال أدب الغناء، مراجعة: محمد أحمد الحفني، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة: الهيئة المصرية العامة، للكتاب (د ط)، سنة 1975.

149.كامل (شهرزاد سعيد)، النغمة في اللغة العربية.

150.كامل سعيد (شهرزاد) النغمة في اللغة العربية، مقال مجلة جامعة دمشق، مج27، 2011.

151.الكفري (علي محمد) أبيات فاقت شهرتها قائليها، دار العبيكان، الرياض، السعودية، ك: 2، سنة 2015.

152.الكلبي (بدرين حامد) محاولات بناء المعمار الدلالي في الدلالة المعجمية –دراسة وظيفية– دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2017.

153.ليمونة (مدحت حسيني حسيني) البلاغة الصوتية في الأحاديث النبوية (د ط).

154.مازن (حسّون)، علم الأصوات وعلم الموسيقى (دراسة صوتية مقارنة)، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2010.

155. ماضي (إليا) الديوان، دار العلم للملايين (دط)

156.مبارك(محمد محمد) خصائص العربية ومنهجها الأصيل في التوليد والتجديد، مطبعة نهضة مصر(د ط) 1960.

157.المتنبي أبو الطيب، أحمد بن الحسين، الديوان.

158.مجد (محمد نور الدين) اتساع الدلالة في الخطاب القرآني، دار الفكر، ط 1، سنة 2013،

159.وهبة (مجدي) وكامل (المهندس)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (طبعة منقحة ومزيدة) مكتبة لبنان، ط: 2، سنة 1984.

160.مجذوب (عبد العالي) فصول في موسيقى الشعر، دار مجد، فاس المغرب، ط: 1، سنة 2015.

161.مجيد (هارون) الجمال الصوتي للإيقاع الشعري –تائية الشنفرى انموذجا– دار الحامد، الجزائر، ط:1، 2018

162.محمد (علا جبر) المدارس الصوتية عند العرب "النشأة والتطور" دار الكتب العلمية، (د ط)

163.محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)

164.محمود (عبد الباسط محمود) دراسة في لغة الشعر عند إليا أبو ماضي

165.محمود (عبد الباسط) دراسة في لغة الشعر عند إليا أبو ماضي، دار طيبة، القاهرة، مصر، ط 1، 2005.

166.مختار (أحمد عمر)، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، (د ط)، 1997.

167.المراغي (أحمد مصطفى) علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

168.مطر (أحمد) الأعمال الشعرية الكاملة، علق عليه وقدم له إسماعيل العقباوي، مكتبة جزيرة الورد، ط: 1، سنة 2010.

169.الميعان (وضحة عبد الكريم جمعة) التأليف النحوي بين التعليم والتفسير، دار العروبة، الكويت، ط 1، 2007، وصبح الأعشى للقلقشندي، ج 3.

170.مفتاح (محمّد) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) دار التنوير، المغرب، ط:1، 1985..

171.مكي (الطاهر أحمد) دراسة في مصادر الأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة 8، 1999.

172.ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 12

173.المهنا(عبده علي) معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام، دار الكتب العلمية, 1995 بيروت لبنان.

174. المولى (باسم سليمان) جواهر الأدب العباسي، دار غيداء، ط 1، سنة 2017.
175. مومني(عبد المالك) التجربة الإنسانية في روميات أبي فراس الحمداني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2010.
176. مؤنسي (حبيب) تواترت الإبداع الشعري، دارالغرب للنشر والتوزيع، سنة 2002.
177. نجار (فكري عبد المنعم السيد)، العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي.
178. النجار(فكري عبد المنعم السيّد) العلاقة بين اللغة العربية والموسيقى من خلال عروض الشعر العربي[دط] الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2013
179. نعامة عوض (سامي عادل علي)، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مقال مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد 28، العدد 1، سنة 2006.
180. نور اليقين(حسن جعفر) لبيد بن ربيعة العامري–حياته وشعره– دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 1990.
181. هاشمي (أحمد السيد) جواهر البلاغة (في المعاني والبيان والبديع) [طبعة جديدة ومنقحة] دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
182. هاشمي (علوي) السكون والمتحرك –دراسة في البنية والأسلوب)، تجربة الشعر المعاصر في البحر نموذجا، كتاب وأدباء الإمارات، ط: 1، سنة 1992.
183. هاشمي (علوي) فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط: 1، سنة 2006.
184. هاني (الخير)، إليا أبو ماضي شاعر الحنين والأحزان، مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، ط:1 2009.
185. هيجاء (ياسين) مظاهر التجديد النحوي لدى مجمع اللغة العربية في القاهرة، دار الكتب العلمية، ط: 1، سنة 2003.

186.وارث (الحسن) أصول الكلام في علم المعاني بين تحديد المفهوم وتجديد المصطلح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 1، 2012.

187.داده (والي عبد الحكيم)، النبر والتنغيم في اللغة العربية (دراسة وصفية وظيفية).

188.وهبة (مجدي) والمهندسين (كامل)معجم المصطلحات الأدبية العربية، ط:1، مكتب لبنان، بيروت، لبنان، 1979.

189.ويس (أحمد محمد) ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، بحث في المشاكلة والاختلاف، وزارة الثقافة السورية، ط: 1، سنة 2008.

190.ياسري (باسم عبود) أشعار أهل اليمن في العصر الأموي (دراسة نقدية المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط: 1، سنة 2005.

191.المصطفوي(محمد) التحقيق في كلمات الفرآن الكريم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، 2013.

192.يوسف (حسني عبد الجليل) عالم المرأة في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط: 1، 1998.

193. يوسف (محمود خليف) المعايير البلاغية في الخطاب النقدي العربي القديم في القرنين الرابع والخامس الهجريين، دار غيداء، عمان، الأردن، ط: 1، 2012.

الرسائل والأطاريح

1 بحواسه، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش أنموذجا –مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، إشراف أ.د/ العربي عمروش، السنة الجامعية 2009/2008، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف.

2 والي عبد الحكيم دادة، النبر والتنغيم في اللغة العربية –دراسة وصفية وظيفية– مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللسانيات، إعداد الطالب:، المشرف: عبد الجليل مرتاض جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، السنة الجامعية: 1997–1998.

1 عثمان (مريم مصطفى) الألوان البديعة من خلال كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها للدكتور: عبد الله الطيب المجذوب، رسالة دكتوراه في البلاغة والنقد، إشراف فاروق الطيب البشير، كلية اللغة العربية، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة أم درمان الإسلامية، سنة 2007.

2 سليمان (نجاة) التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الدراسات الإيقاعية والبلاغية، إشراف: العربي خميس، جامعة حسيبة بن بو علي، قسم الآداب اللغة العربية، السنة الجامعية، 2007، 2008.

3 ميسة (محمد الصغير) جماليات الإيقاع الصوتي في القرآن الكريم، مذكرة ماجستير تخصص علوم اللسان العربي، إشراف الأستاذ: عمار شلواي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية سنة 2012.

4 السعد (عامر عبد محسن) دلالة الاتساق البنائية في التركيب القرآنية، رسالة دكتوراه، إشراف الأستاذ الدكتور: عبد الحسين المبارك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الموصل، سنة 1995

5 طه (أحمد محمد سليمان) أسلوب التعجببين النظرية والتطبيق، إشراف: محمد حسن عوّاد، رسالة مقدمة لمتطلبات شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الهاشمية الأردنية، السنة الجامعية: 2009 – 2010م

6 بلمبروك (فتيحة) خطاب السخرية في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف: منصوري (مصطفى) جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب والفنو ن، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية: 2014–2015م.

:7 داودي(صورية)، شارف عماد آليات إشتعال المفارقة الشعرية في ديوان لاثاث لأحمد مطر، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب، مجلد8، عدد:3، السنة 2019، ص505.

حلا وهي (عز الدين) شعرية السخرية وتجلياتها في الأمثال الشعبية الجزائرية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، مجلد 35، العدد 2، السنة 2001.

المجلات العلمية

1. مفدي (زكرياء) تأملات في إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط: 1، 1989،
2. مجلة ثقافية فصلية، العدد 101، الجزء 11، السنة 2014.
3. الشكري (مثنى عبد الرسول إقبال) الظواهر الأسلوبية في شعر حمادي بن نوح الحلي، جامعة العلوم الإسلامية، بابل، مجلة أبحاث في اللغة العربية، السنة التاسعة، 2014.
4. مزاحم مطر حسين، أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني "الاستفهام أنموذجا"، مقال، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3 و4 المجلد 6، سنة 2007.
5. عفاف الشلبي –دراسة الكلام المركب باللغة العربية وتوليده آليا، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد 29، العدد الأول، سنة 2013.
6. دحو آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجا.
7. أحمد البايبي، دور التنغيم في التواصل اللساني، مجلة علامات، العدد 36.
8. عوض (سامي عادل نعامة]، دور التنغيم في تحديد معنى الجملة.
9. والي (عبد الحكيم دادة) النبر والتنغيم في اللغة العربية، دراسة وصفية وظيفية.
10. بايوش(إبراهيم) الصوت بين المعيارية والموضوعية عند الخليل الفراهيدي، مجلة إنسانيات، المجلة الجزائرية للأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، العدد 23، عام 2003.

11. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 15، العدد 27، جمادى الثانية، سنة 1424 هـ.

12. ديدوح (فرح) من ملامح الدلالة الصوتية في القرآن الكريم مجلة اللغة العربية، العدد السادس والعشرون، السداسي الأول من العام 2011.

13. بوجلانس (سلاف) إيقاع التوازن الصوتي في ديوان صحوة القيم لعبد الله العشي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 48، المجلد (أ) لسنة 2017.

الموسوعات العلمية

الموسوعة العلمية الشاملة، إعداد وإشراف مكتب البحوث في دار الفكر، لبنان، ط: 1، سنة 2012.

المواقع الإلكترونية

1. www.alnaked.aliraqi.net
2. www.almaany.com
3. www.alfasseh.net
4. www.poetsgate.com

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	//
مقدمة	أ- و
الفصل الأول: التنغيم مفهومه، وآلياته، وأبرز تجلياته وآثاره في المدونة الإبداعية العربية.	09
العربية اللغة الموسيقية الشاعرة	10
أ- تعريف النغم لغة	14
ب- اصطلاحا	15
ج- مصطلحات رديفة للتنغيم	20
ثانيا - التنغيم عند العلماء	24
2- 1-التنغيم عند علماء التجويد	24
2- 2-التنغيم عند النحاة	27
2-3-التنغيم عند علماء الأصوات	31
2-4 -التنغيم وعلماء الموسيقى	34
2-5 - التنغيم عند الفلاسفة:	37
ثالثا- بين النغمة والتنغيم	39
3-1 التنغيم	40
3-2 النغمة	45
رابعا: وظيفة التنغيم وأدواره في اللغة العربية	47
4-1-الوظائف اللغوية للتنغيم	47
4-2-الوظائف الجمالية الفنية للتنغيم	56
4- 3-آثاره في علم النفس	64
4-4 الوظائف الموسيقية للتنغيم:	69

5-4 آثار التنغيم ووظائفه في علم التجويد والقراءات القرآنية:	76
خامسا: أنماط النغمات وصورها في اللغة العربية	86
5-1 النغمة الصاعدة	87
5-2 النغمة الهابطة	87
5-3 النغمات التعبيرية	90
الفصل الثاني: مستويات التنغيم وروافده في الشعر والنثر العربيين	107
أولا: روافد التنغيم في الشعر العربي	108
1-التكرار	111
أ- تكرار اللفظ	112
ب- تكرار الحروف	114
ج- تكرار المعنى أو المضمون	115
ثانيا: الانزياح الدلالي	117
ثالثا: الجناس الاستهلالي	119
رابعا: التوازي	123
4-1 مستويات التوازي	125
4-2 التوازي النسقي	132
خامسا: الإيقاع	137
5-1 تعريف الإيقاع	137
5-2 قوانين الإيقاع وأنساقه	139
5-3 البناء الهيكلي و الموضوعي للقصيدة	143
5-4 تمثُّل الإيقاع في القصيدة العربية	148
سادسا: المقاطع الصوتية	161

الفصل الثالث: دلالات التناغم وأغراضه البلاغية في ديوان الخمائل لإليا أبي ماضي	173
أولا: التنغيم الاستفهامي ودلالاته في الديوان	177
1-1- الأغراض البلاغية للاستفهام في الديوان	179
1- 1-1 التقرير	180
1-1-2 الاستبعاد	181
1-1-3 الإثبات	182
1-1-4 الالتماس	183
1-1-5 الاستنكار	184
1-1-6 النفي	185
1-1-7 الأمر	186
ثانيا: التنغيم التعجبي في الديوان	188
1-2 النداء المراد منه التعجب	188
2-2التنغيم التعجبي القياسي	190
3-2 التنغيم التعجبي غير السماعي:	191
4-2 أغراض التنغيم التعجبي:	193
1-4-2 الشكوى	193
2-4-2 المدح	194
2- 4-3الهجاء أو الذم	196
2-4-4التنغيم التعجبي المراد به التمني:	198
2-4-5التنغيم التعجبي المراد به التهديد والوعيد	201
2-4-6 التنغيم التعجبي المراد به الرّثاء	204

ثالثا: نغمة السخرية ودلالاتها في الديوان	206
3-1 أغراض السخرية عند الشاعر	207
3-2 التهكم من السلطة	208
3-3 السخرية من الجهال والحساد والسفهاء	212
خاتمة	216
قائمة المصادر و المراجع	221
فهرس المحتويات	241
ملخص	//

ملخص:

يعد التنغيم ذا دور كبير في توجيه المعنى وصياغته، وتفسير الجمل وضبط دلالاتها، فقد تنبه اللغويون إلى آثاره الطيبة في علوم الصوت والصرف والنحو والتراكيب والدلالة والقراءات، حيث تُؤدي تلكم التلوينات المصاحبة للنطق إلى الإحاطة بمراد المتكلّم وضبط مقاصده، من استفهام ونفيّ وتعجّب وسخرية وغير ذلك.

تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة صوتية دلالية لظاهرة التنغيم في ديوان إليا أبي ماضي؛ واستكناه جمالياته اللسانية والبلاغية، بوصفه قرينة صوتية تميط اللثام عن المعاني النفسية للشاعر.

summary:

Intonation plays a major role in directing and formulating meaning, interpreting sentences, and controlling their connotations. Linguists have noticed its good effects in the sciences of sound, morphology, grammar, structures, semantics, and readings. These colorings accompanying pronunciation lead to understanding the speaker's intent and controlling his intentions, such as questioning, negation, exclamation, sarcasm, and so on.

This study aims to provide a phonetic-semantic approach to the phenomenon of intonation in the poetry collection of Elia Abi Madi. We relied on his linguistic and rhetorical aesthetics as a vocal clue that reveals the psychological meanings of the poet .