الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد

معهد اللغة العربية وآدابها

مذكرة التخرج

لنيل شهادة الماجستير في اللسانيات

الموضوع

النبر و التنغيم في اللغة العربية

- دراسة وصفية وظيفية -

تقديم الطالب : والي دادة عبد الحكيم

الأستاذ المشرف: عبد الجليل مرتاض

السنة الجامعية : 1418 – 1419 هـ

1997 – 1998 م

المقدمة

تعتبر اللغة الوسيلة الأساسية للتواصل الإنساني. ولها فروع و مستويات يصعب الفصل بينها و لا يكون ذلك إلا من باب التنظير للغة.

و للعرب في الدرس الصوتي جهود بالغة الأثر في الدراسات الحديثة. فانكبوا على لغتهم مفككين أسرارها و ألغازها علهم يصلون إلى جوهر تراكيبها. فأول ما إبتداوا بضبط رسوم الحركات وأردفوه بتحديد مخارج الأصوات و صياغتها و أقسامها و رصد ما يكثر دورانه على الألسنة وما يقل. وما ينشأ من ظواهر للتشكيل الصوتي.

و قد تجلت بذور الظاهرة الصوتية مع فجر الإسلام، إذ كان ملازما لظهور الدراسات اللغوية الأخرى النحوية منها و الصرفية. وكان لظهور القرآن الكريم الأثر في تجلي الدراسات الغوية بالعموم. فانصبوا عليه باحثين و مفسرين آياته الكريمة.

و لم يكن للمتقدمين منهج واحد يسيرون عليه في تعاملهم مع الظاهرة الصوتية، إذ غالبا ما كانت هذه المناهج تتغير حسب طبيعة المادة اللغوية المرادة بالبحث و الإستقصاء.

و بعد تجاوز مرحلة الملاحظة المباشرة التي اعتمدها "سيبويه" و "الخليل بن أحمد" في استقرائهم للظواهر اللغوية، ترقبنا ميلاد منهج جديد في هذا الباب ، فذهب المتأخرون إلى عزل ميادين اللغة عن الدراسات الأدبية و راح كل منهما يؤلف في مجاله، حتى تمثلت القطيعة بين هذا و ذاك، في الوقت الذي كان يجب ألا نُقْصِ طرفا عن الآخر.

الدوافع الرئيسية :

لما كان البحث في الأصوات من صميم الدراسة اللغوية، و بصورة أخص بما يفسر و يعلل بعض النصوص و الأعمال الأدبية، فمراجعة الظواهر و القرائن اللغوية من صميم وإهتمام الدراسات اللسانية الحديثة خاصة في الأثر الذي تحدثه في استنباط المعاني المختلفة. وقد وقع اختيارنا على موضوع :(النبر والتنغيم في اللغة العربية دراسة وصفية، وظيفية) إسهاما متواضعا منا في إثراء هذه الدراسات و محاولة الإسهام في وضع أسس علمية لنهج

وفتح جديد في مجال الدراسة اللسانية الحديثة. ثم التذكير بأولويات الدرس الصوتي. ثم إن الغيرة التي يجب أن تسكن الباحثين لم تمنعنا من الإصرار على إنهاء هذا البحث.

منهج البحث :

إعتمدت فيه على إستقصاء الظاهرتين و تتبع آثارهما في ما توصلت إليه من مصادر الدرس اللغوي بدءا بالمعاجم اللغوية وصولا إلى أحدث الأسلحة العلمية المختصة في تحليل الكلام، باعتباره ظاهرة فزيائية علمية مجردة دون أن أهمل ما يثري البحث من مصطلحات علمية صوتية جديدة، تعززت بها كتب الدراسات الصوتية الحديثة. اعتمدت المنهج الوصفي في محاولتي لترصد الظاهرتين عند العرب و غيرهم من الأمم فجمعت ما استطعت من الأقوال و الآراء التي تثبت وجودهما حينا و التي تنفي وجودهما حينا آخر ولما تحتّم التعرض إلى الدراسات الغربية وجدت نفسي مرغما على الإمتثال إلى المنهج المعياري الذي سمح لي بتشريح الظاهرتين واستخراج قوانينها الخاصة.

أهداف البحث :

1 ـ الإنتقال بدراسة الكلام من المستوى النظري التجريدي إلى المستوى التطبيقي وهذا بمنهج علمي دقيق.

2 ـ توسيع مجالات الدرس اللغوي، وذلك بإعادة وصله بالدراسات العلمية و الفزيائية خاصة و الإعتماد في ذلك على الجهود الأروبية.

3- الإستفادة من اكتشافات علماء الاتصال و السمعيات باعتبار أن الكلام مجموعة موجات صوتية و هي نقطة التلاقي بين المجال اللغوي و المجال الفزيائي.

4- ضرورة توضيح العلاقة بين علم الأصوات بمفهومه العام و علوم العربية الأخرى كالتراكيب و المعاني.

5- توضيح طبيعة هذه الرموز الصوتية و الأنساق المختلفة التي يتخذها المتكلم للدلالة على معاني متعددة من خلال نمط و نموذج خطي ثابت.

و لا شك أن المحاولة في هذا المجال مرهونة و متعلقة بشروط و قرائن أخرى غير لغوية لم تعقنا في مواصلة الجهود لمحاولة إخراج هذا البحث المتواضع في أحسن حال بعيد الحلقة المفقودة في الدراسات النقدية.

خطة البحث :

و سعيا إلى تحقيق هذه الأهداف قسمت البحث إلى مدخل ضمنته الفصل التمهيدي و فصلين. ففي المدخل تناولت جهود الباحثين القدامى في المجال الصوتي و علاقتهم بقراء القرآن الكريم موضحين العلاقة القائمة منذ مجيء الإسلام بين لغة القرآن و روحه الكريم.

و في الفصل التمهيدي تعرضت إلى ظاهرة (النبر) عند القدامى ثم عرجت على ظاهرة التنغيم. موضحا وشارحا لتعريفاته المتنوعة. أما الفصل الأول فقسمته كالآتي : النبر عند القدامى. حاولت تتبع الظاهرة منذ فجر الإسلام بمختلف مرادفاتها و أشد ما ركزت عليه هو إثبات الظاهرة عند المحدثين خاصة لما راح بعضهم إلى حد إنكارها ونفي وجودها في اللغة العربية. دون أن يفوتنا ذكر المؤيدين لوجود الظاهرة في اللغة العربية كباقي الظواهر دون أن تعرف باسمها. معتمدين في ذلك على حجج و براهين، و إن كانت للمؤيدين أقواها و أبلغها، ثم عرجت على التنغيم عند القدامى. وجدت تعددا لتعاريف العلماء لهذه الظاهرة و اختلفت شروحاتهم له. و راح كل واحد يلمح لها من جانب. فهذا نحوي و ذاك مقرئ كل عالجها من وجهة منهجه. هذه التعاريف و إن اتفقت -حسب رأينا- جميعا في أنه : الإختلافات الصوتية المؤدية في الكلام دلالة بشرط أن تكون هذه الإختلافات مضبوطة بقواعد و قوانين متشعبة. ثم عرجت إلى ظاهرة النبر عند المحدثين. عرفت فيه النبر لغة و اصطلاحا و حاولت الوقوف على مختلف معانيه عند القراء و غيرهم و إن اختلفت هذه الأخيرة فهي تصب في تعريف واحد. ثم عرضت مواطن النبر عند المحدثين. ولما تعذر ذلك عالجت نموذجا و هي الجهود التي قام بها الباحث "كوبار" فأبرزت أن القوانين التي توصل إليها لا يمكننا إسقاطها على اللغة العربية بأية شكل. فاعتماد المناهج الغربية لا يشفع إلا في اللغات الغربية بالخصوص دون إقصاء لهذا الجهد. و حاولنا مقارنة هذا الجهد بجد الخليل بن

أحمد فوجدنا هذا الأخير إماما في هذا المجال. ثم انتقلت إلى وظائف النبر لسانيا فهي و إن اختلفت و تنوعت في اللغة العربية فهذا لم يعدم اسهامها في اللغات غير العربية كذلك بل راح الأربيون بالخصوص إلى التفصيل في هذه الوظائف و سموها بمصطلحات علمية دقيقة كانت نتيجة جهود سنوات طوال، و وضعت في هذا المبحث عنصرين هما على التوالي وظيفة النبر على المستوى الدلالي و وظيفته على المستوى الصوتي. و مهما يكن فإن وظائفه و إن اختلفت فقد جمعتها في جدول أردفت به هذا المبحث. ألحقت هذا المبحث بتصور عالجت فيه وجهة القدامى في بناء أشعارهم سميته باتجاه بناء الأشعار في العربية مبينا فيه أن الذوق إحدى المعايير الأساسية في تحديد شكل الأشعار في العربية. و إذا وصلت إلى هذا الحد وجدت نفسي مرغما على التعرض للنبر في اللغات الأروبية. و ما تجدر إشارته أني لم أحط بكل اللغات بل اعتمدت منهج النماذج من جهة و ما توفر لنا في المراجع الأروبية خاصة. وفيه بينت عناصر أهمها نبر الشدة، و استعماله الصوتي كما بينت كذلك أن هناك لغات لا يعتبر فيها النبر أصلا قارا أو ثابتا ثم عالجت نبر التفخيم فيه إلى أن وصلت إلى النبر الموسيقي. و لم يفتني في هذا الفصل أن أبين كمية النبر موضحا فيه الجوهر الفيزيائي من جهة و كثرة البحوث الغربية بخاصة في هذا الموضوع، و عندها فتحت الباب لأجد الفصل الثاني.

سميته التنغيم و قصدت به أغلب الدراسات العربية الحديثة و غير العربية و الشيء الذي أسعدنا في هذا أن العرب لم يقفوا عاجزين في تعاملهم مع الظاهرة بل كان لهم الأثر في إعادة بناء قواعد النحو العربي الذي طالما نسج عليه العنكبوت. مهدت أولا بمبحث الإيقاع و أثره النفسي و بينت أن الإيقاع قبل ما يكون ظاهرة موسيقية جمالية في مجال الغناء فهو أثر نفسي ينعكس على الأداء الصوتي فتنسج أروع الألحان، أردفت هذا المبحث بعمل لا نحسبه هين وضحت فيه أثر التنغيم في كثير من أبواب النحو العربي و هي على سبيل المثال لا الحصر : النعت و المنعوت، أسلوب الشرط، أسلوب التوكيد، أسلوب النداء، أسلوب الاستفهام إلى أن خلصت في هذا المبحث إلى اسم الفعل و بأزمنته الثلاثة الماضي و المضارع و الأمر، ألحقت هذا المبحث دراسة حديثة للتنغيم بينت فيها العوامل الأساسية للظاهرة و أنهيت هذا المبحث بجدول بينت فيه مختلف الوظائف في تمثيل بياني. وألحقت هذا المبحث

آخر حللت فيه هذه الوظائف اللسانية في اللغة العربية و غيرها من اللغات الأروبية و وقفت في هذا على المستوى الموضوعي للوظائف و على المستوى الذاتي. وما تجدر الإشارة إليه أن هذه الوظائف و إن تشعبت و اختلفت في الدراسات الغربية لم تنعدم في الدرس الصوتي عند العرب، و أنهيت هذا المبحث برسم بياني وضحت فيه وجمعت فيه مختلف هذه الوظائف، وأنهيت هذا الفصل بعنصر كان الأولى أن يكون في أكثر من مبحث و هو جوهر التنغيم. إن هذا العنصر متعلق بالدراسة السمعية الفيزيائية لظاهرة التنغيم فكثرت فيه المصطلحات العلمية و تشعبت. و حتى نقرب المفاهيم دعمنا شرحنا له برسومات و بيانات منها ما توفر لنا في المراجع الغربية و منها ما وجدناه في الدراسة العربية.

ذيلت هذا البحث بمجموعة فهارس هي على التوالي : فهرس الآيات الكريمة و رتبناها حسب ورودها في المصحف الشريف ثم فهرس الأحاديث و الأبيات الشعرية هذه الأخيرة التي صنفناها على أساس القافية معتمدين الترتيب الهجائي ثم ألحقت هذا بفهرس للمصادر والمراجع العربية ثم المترجمة ثم الأجنبية معتمدا في كل هذا على الترتيب الهجائي في اللغتين العربية و الفرنسية إلى أن وصلت إلى فهرس الموضوعات و أنهيت هذا الجهد بفهرس الفهارس.

مصادر البحث و مراجعه :

لما كان قرآن الكريم مصدر الدراسات اللغوية عند العرب عمدنا إليه في كثير من المواقع في هذا البحث و هذا لا ينفي استفادتنا من مجموعة من أمهات الكتب المعجمية منها والنحوية و غيرها. أما إذا كان و لابد من ذكر بعضها فنذكر : لسان العربي لابن منظور، كتاب الأغاني لأبي الفرجي الأصفاني، النشر في القراءات العشر لابن الجزري، و شرح ابن عقيل بمجموعة من شروحه هذا عند القدامى أما عند المحدثين فنذكر : منهاج البحث في اللغة لتمام حسان، التطور النحوي لرمضان عبد التواب، القراءات القرآنية لعبد الصبور شاهين. كما اعتمدنا على بعض الكتب المترجمة أهمها : كتاب تاريخ الأدب العربي لـ"كارل بروكلمان" و الغربية الفصحى لـ"هنري فليش".

إن ميلاد موضوع بهذا الشكل يجب أن يتعثر في أكثر من مرحلة متيقنين في كل هذه المراحل أن جهدا لا يضيع إنما هو شمعة تزيد هذا البحث ضياءا، و إذا كان و لابد من ذكر بعض العقبات التي اعترضتنا في هذا البحث نذكر بالخصوص صعوبة الوصول إلى الأجهزة العلمية الدقيقة لنوضح الأثر السمعي و الصوتي في مخططات بيانية، هذا من جهة و من جهة أخرى قلة مصادر البحث في هذا المجال التي نرجعها في الأصل بحداثة الدرس اللساني بالعموم و الصوتي بالخصوص عند العرب.

لا يفوتني في هذا المقام أن أنوه بالجهود التي بذلها المشرف على هذا البحث الأستاذ الدكتور عبد الجليل مرتاض شاكرين له تضحياته من أجل إخراج هذا المولود إلى الحياة. و إذا ذكرنا لا يفوتني كذلك أن أنوه و أشكر كل من وضع لبنة في إرساء صرح هذا البحث.

الرموز المستعملة في البحث

الرمز	مرادفه بالعربية	مرادفه بالفرنسية
(ت ف)	تركيب فعلي	(S.V)
(ت إ)	تركيب إسمي	(S.N)
(ج)	الجملة	(P)
(وت)	وحدة متغيرة	(U.M)
(م ت)	مجموعة تنغيمية	(G.I)
(م ن)	مجموعة نبرية	(G.A)
(مق)	مقطع	(S)
(ت مؤ م)	تواصل مؤهل متنادي	(C.Ma)
(ت مؤ)	تواصل مؤهل	(C.M)
(عا)	عارضتين	(PAR)
(نها)	نهاية	(Term)
(ت أ)	تردد أساسي	(F.O)
(ϕ)	علامة عدمية	
(و تن)	وحدة تنغيمية	(U.I)
(و نب)	وحدة نبرية	(U.A)
(و تع)	وحدة تعبيرية	(U.E)

الجدول -1-

الفصل التمهيدي : المدخل

النبر عند القدامى

إذا استقصينا مفهوم النبر و وجوده عند النحاة و أصحاب المعاجم اللغوية، نجد أن النبر عند العرب هو ارتفاع الصوت و بروزه. فيقال نبر الرجل بنبرة. إذا تكلم بكلمة فيها علو، كما أنه يدل على الهمز، و ذلك لما يروى عن الرسول ﷺ أن رجلا قال له نبيء الله. فقال : لا تنبر باسمي، كما أنه يقال : رجل نبار. بمعنى فصيح الكلام. و كل هذه المعاني أشار إليها ابن منظور[1].

غير أننا إذا ما طلبنا هذا المفهوم -أعني به النبر- عند نحاة العرب نجدهم يربطونه بمظاهر لغوية معينة و محددة، كتحديد ابن جني عما سماه بـ (همز التذكر) و يذكر أن المراد هو مطل الحركة في آخر الكلمة للإشعار بأنك تريد أن تتذكر لفظا تاليا لها. فمن قرأ. اشتروا الضلالة. قال في التذكر : اشتروووا الضلالة. و من قرأ اشتروا الضلالة. قال في التذكر : اشتروِي ا. و من قال : اشتروَا الضلالة. قال في التذكر : اشتروَا[2].

و قد اختلفت آراء العلماء حول وجود النبر في العربية، إذ لم يكن معروفا في القديم كما هو الآن و إلى هذا ذهب الدكتور كمال أبو ديب في تأكيده المعنى نفسها[3]. مع أبراهيم أنيس[4]. و بعض الباحثين المستشرقين مثل برجستراسر الذي تحدث عن الضغط في العربية الفصحى قائلا : "و الآن بعد هذه التوطئة العامة نوجه نظرنا إلى العربية خاصة فنتعجب كل العجب من أن النحويين و المقرئين القدامى لم يذكروا النغمة. و لا يفيدنا ما قالوه، فلا نص نستند عليه في إجابة مسألة كيف كان حال العربية الفصيحة في هذا الشأن؛ و مما ينضح من اللغة العربية نفسها و من وزن شعرها أن الضغط لم يوجد فيها، أو لم يكد يوجد. و ذلك

---

[1] إبن منظور، اللسان، مادة (نبر).

[2] الخصائص، ابن جني، ج 2، ص337.

[3] ينظر، في البنية الايقاعية للشعر العربي – الد/كمال أبو ديب، ص06.

[4] الأصوات اللغوية –الد/إبراهيم أنيس،ص150.

أن اللغة الضاغطة كثيرا فيها حذف الحركات الغير (كذا) المضغوطة و تقصيرها و تضعيفها و مد الحركات المضغوطة. و قد رأينا أن كل ذلك نادر في اللغة العربية. و إذا نظرنا إلى اللهجات العربية الدارجة وجدنا فيها كلها -فيما أعرف- الضغط و هو في بعضها قوي و في بعضها متوسط. غير أنها تتخالف في موضعه من الكلمة في كثير من الحالات. فمن المعلوم أن المصريين يضغطون في مثل (مطبعة) المقطع الثاني و غيرهم يضغطون الأول. فلو أن الضغط كان قويا في الزمان العتيق، لكانت اللهجات -على أغلب الاحتمال - حافظت على موضعه من الكلمة و لم تنقله إلى مقطع آخر"[1].

إن هذا النص على طوله- بغض النظر عن وجود النبر قديما أو عدم وجوده - يحمل تناقضه معه، و ذلك لأنه يفترق بين اللغة الفصحى و الدرجة، و ينفي وجوده في الأول ثم يثبته و يقر وجوده في الثانية، و يدلل على ذلك بكلمة (مطبعة) و طريقة ضغطها. لكننا نعرف أن كلمة (مطبعة) ليست درجة كما يظن. بل هي كلمة عربية؛ ليست هناك فوارق بين الفصحى كما تسمى و بين الدارجة إلا في شيء واحد، هو أن الفصحى تخضع أثناء النطق و الكتابة لقواعد معينة، أما الثانية فإنها لا تخضع أثناء النطق للحركات كالضم و الكسر، أو تكاد لا تخضع.

في حين ذهب "هنري فليش" إلى أن :"نبر الكلمة فكرة كانت مجهولة تماما لدى النحاة العرب، بل لم نجد لها إسما في سائر مصطلحاتهم، تلك التي كانت بالرغم من ذلك وافرة غزيرة. ذلك أن نبر الكلمة لم يؤد أي دور في علم العروض العربي، و هو المؤسس على تتابع مجموعة من المقاطع الطويلة و القصيرة المحددة، فهو على هذا كمي. و لقد لزم واضعو هذا العروض الصمت إزاء موضوعه، تماما كما فعل النحاة و قفى على أثرهم المؤلفون في علم التجويد[2].

فالنبر في رأي "برجستراسر" لم يوجد في العربية، أو لم يكد يوجد و هو يعلل ذلك بأن اللغة التي يكثر فيها الضغط تحذف الحركات غير المضغوطة و تقصرها، و تضعفها و تطيل الحركات المضغوطة.

---

[1] التطور النحوي - الدة/رمضان عبد التواب، ص87-88.

[2] العربية الفصحى -الد/هنري فليش،ص49.

أما إنكار معرفة اللغويين العرب للنبر بادعاء جهلهم لمصطلحه على رأي "فليش" فإنه مردود بعدِّهم الهمز و النبر شيئا واحدا دالا على الضغط دون أن يفصلوا أو يقننوا له لأنهم لم يهتموا بتسجيل هذه الظاهرة. و ربما لم تلفت نظرهم لعدم تدخلها في تغيير المعنى.

و لا يكاد يحيد "النويهي" عن قول المستشرقين عندما يتحسس لقضية النبر و يقصرها على اللغة العامية لأنها خرجت عن قوانين "الخليل بن أحمد الفراهدي" حيث يشير إلى أن : "بعض أغانينا العامية ...خرجت خروجا جزئيا أو كاملا على النظام العروضي الذي حدده الخليل بن أحمد، فلم تعتمد على مجرد إختلاف بين المقاطع بين قصر و طول، بل أخذت تتبع ترتيب النبر"[1].

و إذا تفحصنا جيدا قوله هذا نجد أنه يؤمن بأن اللغة الفصحى تختلف عن العامية التي تتميز بنبرها الواضح، لكن متى يحدث هذا النبر في اللغة ؟

إن النبر مفهوم تابع للسلم الموسيقي، بل هو النقرة. و لذلك فإن هذا الكاتب نظر إلى الأغاني العامية بنظرة موسيقية. و لذلك لاحظ أنها خرجت على نظام الخليل، و هذا طبيعي، لأنه شتان بين عمل الخليل و بين عمل الموسيقي. و هو دليل على أن العروض العربي يختلف عن القوانين الموسيقية. أضف إلى هذا أن الأغاني العامية تصبح بالضرورة تابعة للرقم الموسيقي، و إذا ما اعترض الموسيقي لفظ خارج على ما وضعه من لحن فإنه سرعان ما يغير هذا اللفظ و هذا هو المعروف عند الملحنين؛ سواء أتعاملوا مع الشعر العامي – كما يسمى – و الذي تعلق به النويهي و تحمس له أم تعاملوا مع الشعر الفصيح مثلما نجد في قصيدة (الأطلال) لإبراهيم ناجي. فهو يقول :"يا فؤادي رحم الله الهوى". لكننا نجدها في التلحين و الغناء هكذا :"يا فؤادي لا تسل أين الهوى". و هذا الأمر يوضحه واحد من إهتموا بالتلحين و الغناء كان سينا الملك إذ يقول :" فإن منه ما يشهد الذوق بزحافه بل يكسره فيجيز التلحين كسره و يشفي سقمه و يردد صحيحا ما به قلبه و ساكنا لا تضطرب فيه كلمة".[2]

---

[1] دار الطراز في عمل الموشحات –د/محمد النويهي، ص37.

[2] المرجع نفسه.

و هذا يدل على إختلاف علم العروض عن علم الموسيقى على عناصر الزمان و النقرة أو النبر و المقطع و ما إلى ذلك.

و إذا كان برجستراسر يستبعد النبر في مستوى لغوي فصيح، و يثبته في الآخر العامي حسب تفكيره، فإن "فايل" لا يفرق بين المستويين مثل "كوبار" و لكنهما يتفقان في كون أن الوزن الكلاسيكي و العربية القديمة كترات لا نعرف أنها تحتوي على نبر ايقاعي بخصوص الشعر.

و إذا كان بعض المستشرقين ينفي ذلك، فإن مستشرقا مثل "بروكلمان" يثبت وجود النبر في العربية القديمة إذ يقول :"يدخل نوع من النبر، تغلب عليه الموسيقية و يتوقف على كمية المقطع فإنه يسير من مؤخر الكلمة نحو مقدمتها، حتى يقابل مقطعا طويلا فيقف عليه، فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل، فإن النبر يقع على المقطع الأول منها".[1]

و هذا التحديد الذي يخص النبر يذكرنا بما وضعه أنيس من قواعد لكي يحدد النبر في الشعر. و يبرر هذا التحليل بأنه أملاه عليه مجيدو القراءات القرآنية قائلا بعد التعريف و التحديد لماهية النبر :"هذه هي مواضع النبر العربي، كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية في القاهرة".[2]

فإذا كان بروكلمان لا ينفي وجود النبر في العربية القديمة ثم يحدد كيفية النبر فإن إبراهيم أنيس لا يقر بوجوده. و لكنه ينطلق من الكيفية نفسها و التي أشار إليها بروكلمان. و هذا يتضح من قول أنيس بأن ليس هناك دليل النبر في العصور القديمة للغة العربية. و قد أثبت خلاف هذا من قبل، إذ قال :" تميز نطق البدوي زمن تدوين اللغة بظاهرة سماها القدماء (النبر) و هي لا تقتصر على تحقيق الهمز في الكلمة المهموزة الأصل، بل تجاوز ذلك إلى تهميز ما ليس بمهموز أصلا. فكانوا يهمزون الهاء و يهمزون الواو و الياء، و لذلك لقبهم بعض القدماء بأصحاب النبر"[3].

---

[1] تاريخ الأدب العربي – كارل بروكلمان، ج2 ص61.

[2] الأصوات اللغوية – الد/إبراهيم أنيس،ص126.

[3] المرجع نفسه،ص99.

إن الملاحظة التي نسجلها هنا، هي أن أنيس ينفي النبر قديما ثم يجدده عند مجيدي القراءات القرآنية و قبلهم في نطق البدو في مرحلة تدوين اللغة؛ فما دام النبر غير موجود قديما فما دعاه إلى تجديده ؟

و ما يمكن استنتاجه إجابة عن ذلك هو أن القرآن يختلف في قراءته عن الشعر. و يختلف عنه تركيبا و نظما، لكن أنيس بهذا الاعتبار لم يفقر بينهما أصلا.

كما أننا نشعر من نفيه للنبر حينا، و محاولة تأكيده و إثباته بصورة أخرى أن هناك إنتقالا ذا مرجعية، و قد يكون هذا الانتقال مجرد إعادة سياغة لنظريات غربية لم يدركها.

و حتى إذا جاز لنا أن نفوّت فكرة، فمن باب الإنصاف أن نرد برأي الدكتور رمضان عبد التواب عن المستشرق "برجستراسر" فقال –رمضان عبد التواب – :"أما أنه ليس لدينا نص نستند إليه في معرفة حال النبر في العربية القديمة فهذا صحيح، و أما أن العربية لم تكن تُنبر فإننا نشك في ذلك الذي قاله "برجستراسر"، و هو يغفل في كلامه التطور اللغوي، وتأثير الشعوب المختلفة التي غزتها العربية بعاداتها القديمة في النبر و أثر ذلك في اختلاف موضعه من الكلمة. يبدو الآن في تعدد طرق النبر في مثل كلمة (مطبعة)"[1].

و لو أردنا أن نكتفي بهذا القول ردا لجاز لنا و لكفانا، إنما نزيده توضيحا في أن المحدثين لم يستضعفوا جهود القدماء في تعاملهم مع الظاهرة الصوتية. فهذا عبد الصابور شاهين يقر :"أن المحدثين لاحظوه كظاهرة ذات تأثير في نسق اللغة المنطوقة. في حين غفل القدماء عن وجوده كظاهرة صوتية تحتاج إلى علاج علمي"[2].

و لعل هذا ما ينصف القدماء في تعاملهم مع النبر. أما أنهم لم يعرفوه أو لم يستعملوه فهذا مستبعد. أما تعرضهم و تعاملهم معه بمنهج علمي، فهذا ما لا ندعيه عنهم لطبيعة المادة و الوسائل المستعملة آنذاك.

[1] التطور اللغوي –الد/رمضان عبد التواب، ص127.

[2] القراءات القرآنية –الد/عبد الصابور شاهين، ص25.

تعريف التنغيم

تعددت و اختلفت تعريفات العلماء لظاهرة التنغيم. و إذا جاز لنا أن نمهد بحثنا بتعريف أولي نقول : إنه العنصر الموسيقي في الكلام الناتج عن ارتفاع و انخفاض درجة الصوت و الدال على معنى في ذاته. و إذا كنا نختلف قليلا مع بعض العلماء في وجهات نظرهم. فإننا نتفق مع معظم آرائهم. و منها: يذهب عاطف مذكور إلى أن التنغيم :"تنوع الصوت بين الارتفاع و الانخفاض أثناء الكلام نتيجة لتذبذب الوترين الصوتين فيتولد عن ذلك نغمة موسيقية و لذلك يطلق على التنغيم أيضا (موسيقى الكلام) أو (اللحن)[1]". و الذي يفهم من القراءة الأولية أن التنغيم عنده ناتج عن تذبذب الوترين الصوتيين. ثم إن للصوت أنواع أخرى تتراوح بين ثنائيات أخرى غير ثنائية الارتفاع و الانخفاض. و لهذه الأسباب رأى الأستاذ عاطف مذكور أنه يسمى كذلك (موسيقى الكلام)، أو (اللحن) و الاختلاف بينهما بيّن لا ريب فيه.

في حين ذهب الدكتور توفيق محمد شاهين إلى أن التنغيم هو :"الذي يحدد المعنى و يدل على العرض المطلوب، و يضفي على اللغة كمالها"[2]. و نقف هنا لنشرح قليلا ما رأيناه موضوعا لذلك. فتحديد المعاني عند اللغويين و غيرهم من اختصاص علم المعاني الذي تشعبت آفاقه. أما أنه يدل على العرض عند علماء اللغة، فهو غير مقصود بذاته إنما الغاية أسمى سبقته في الذكر. فالكلمات بمفردها صماء لا تفصح عن معانيها بل هي مجرد رموز لمعاني مختلفة و الإنسان هو الوحيد الكفء لإخراج المعاني المتعددة من الألفاظ المحدودة. و لعل أقرب علم عرفه الدرس اللغوي يناسب كلامنا هو علم الدلالة الذي تنوعت ميادينه و مجالاته. إلى أن نصل إلى أن التنغيم يضفي على اللغة كمالها، و كأن الإنسان مهما كانت قدرته و كفاءته في الكلام فهو معرض حتما إلى زلّات في النّطق أو لحن في الحركات الإعرابية، أو تفخيم ما حقه الترقيق أو غيره فيجيء التنغيم كذلك البلسم الشافي و مبرئ الجراح فيتدارك ما وقع من المتحدث. و لا نكون مبالغين إذا قلنا كذلك؛ إن اللغة دون تنغيم

---

[1] علم اللغة – د/عاطف مذكور، ص135.

[2] علم اللغة العام -د/توفيق محمد شاهين، ص125.

أو تجويد في الكلام ناقصة و غير مضمونة النتائج و قد ذهب النقاد إلى إعادة قراءة بعض النصوص الأدبية، فيستخرجون اليوم ما غاب عنهم من معاني بالأمس القريب. و إذا ذكرت القراءة الأولى و القراءة الثانية في مجال الأدب فهذا فتح لباب الدراسة الأسلوبية الحديثة و هو ما نفصله في مبحث لاحق من هذه الدراسة.

و غير بعيد عن هذه المفاهيم ذكر الدكتور كمال محمد بشر أن التنغيم :"مصطلح يدل على إرتفاع الصوت و إنخفاضه في الكلام؛ و يسمى أيضا موسيقى الكلام"[1]. و الذي نقف عليه في هذه العبارة أن التنغيم يسمى أيضا موسيقى الكلام و هي تسمية فرعية. إذ لم يبادر أحدهم إلى تقديم هذا الإسم على الأصل. و ثاني ما نقف عليه هو : هل كل ارتفاع أو انخفاض على مستوى الصوت، يسمى تنغيم ؟ و هذا ما نستبعده. فتعريف بهذه الطريقة في الطرح مائع المفاهيم و واسع التأويلات. و المقابلة بين هذا التعريف و ما سبقه تجعلنا نلتمس في هذا الأخيرة هشاشة علمية، إذ هو أقرب إلى التعريف السطحي العام. في حين فصل الدكتور أحمد مختار عمر فيما ذهب إليه معرفا ظاهرة التنغيم أنها :"تتابعات مطردة من مختلف أنواع الدرجات الصوتية على جملة كاملة، أو أجزاء متتابعة"[2]. إن أول ما يشد الانتباه هو الصبغة العلمية التي يكتسيها إذ أن (التتابع) (الدرجات الصوتية) مصطلحات علمية زادت في دقة التعريف. ثم إنه يشترط أن يقع التنغيم على جملة كاملة أو أجزاء منها. و لم يحدد نوع الجملة. المهم أن تكون كذلك. و ليس عجيب إذا اقتصرت الجملة على كلمة واحدة و نطبق عليها مختلف أشكال التنغيم. فتنغيم كلمة قد يغني عن بعض أجزاء و أركان الجملة.

و ذكر الدكتور محمد الأنطاكي :"إن الطرق المختلفة التي يسلكها لسان ما في درجات الحدة إرتفاعا و إنخفاضا، في كلماته و تعبيراته تسمى بالتنغيم"[3]. إن كلاما بهذا العموم و الشمولية يفتح باب المناقشة على مصراعيه. أولها، أنه ليس الإرتفاع و الإنخفاض في أي لسان يعبر عن تنغيم. فهذا كلام عام. فالتنغيم من خصائص و مميزات لغة الإنسان فقط.

---

[1] علم اللغة العام (الأصوات) -الد/كمال محمد بشر، ص163.

[2] دراسة الصوت اللغوي -الد/أحمد مختار عمر، ص194.

[3] الوجيز في فقه اللغة -الد/محمد الأنطاكي، ص252.

و هل كل الطرق التي يسلكها اللسان في الإرتفاع و الإنخفاض تسمى تنغيم ؟ و لو كانت هذه الطرق عشوائية ؟

و لا يحدث الدكتور إبراهيم أنيس في الأمر شيئا حينما يقول إنه :"يمكن أن نسمي نظام توالي درجات الصوت بالنغمة الموسيقية"[1]. فدرجات الصوت تختلف بين الارتفاع و الانخفاض، و توالي هذه الدرجات يشكل انسجاما نغميا موسيقيا. و نتساءل حينا على سبب استعمال مصطلح (النغمة الموسيقية) دون التنغيم أو موسيقى الكلام ؟ أم وجد فيه بديلا شافيا ؟ و هل مصطلح (النغمة الموسيقية) يساوي مصطلح التنغيم ؟ و هو ما لا نطمئن إليه، لأن المصطلحات العلمية قريبة إلى الموضوعية منها إلى الذاتية.

هذه التعريفات و إن قصدت تعريف ظاهرة التنغيم، فهي لم توفه حقه من الشرح و التعليل. فهي على قدر ما شرحت، أبهمت المفاهيم. إذ طرق كل من هؤلاء الباحثين جانبا من الظاهرة فحللوه و نظّروا له.

يعد الدكتور تمام حسان من الذين أفاضوا في تعريف التنغيم إذ نجده ينطلق في تعريفه مما اشتُهِر عند سابقيه فهو :"إرتفاع الصوت و إنخفاضه أثناء الكلام"[2]. فهذا تعريف لم يحدد فيه طريق الرفع أو الخفظ سهوا منه بل استدرك في مواطن أخرى من المؤلَّف نفسه أنه :"تختلف طريقة رفع الصوت و خفضه في الإثبات عنها، في الإستفهام"[3]. فهذا القول اعتراف أن الطرائق متعددة و رفع الصوت يختلف من غرض بلاغي أو أدبي إلى آخر. فمن الأغراض ما يعرف درجة منخفضة و منها ما يعرف بدرجته المرتفعة حتى و لو لم نلفظ بالكلمات أو الجملة.

في حين ذهب الأستاذ "ماريوباي" إلى أن التنغيم :"تتابع النغمات الموسيقية أو الايقاعات في حدث كلامي معين"[4]. فهل وجود لفظ (تتابع) يفرض تسلسلا منطقيا في النغمات الموسيقية أو الأمر غير هذا ؟ ثم هل كل حدث كلامي يفترض و يحتمل نغمات

---

[1] الأصوات اللغوية -الد/إبراهيم أنيس، ص176.

[2] مناهج البحث اللغوي -الد/تمام حسان، ص198.

[3] المرجع نفسه.

[4] أسس علم اللغة -ماريوباي، ص93.

موسيقية ؟ أو بالأحرى؛ هل كل صوت منغم دال على معنى ؟ و لا يمكننا أن نثبت التنغيم على حدث خط. فالكلام مجموعة جمل تامة مفيدة المعاني، و لكل :"جملة من هذه؛ صيغة تنغيمية خاصة فاؤها و عينها و لامها و زوائدها و ملحقاتها، نغمات معينة بعضها صاعد و بعض منخفض"[1].

فالملاحظ أن كل جملة مرسومة بخط ما صيغة تنغيمية؛ و هذه الصيغ غير متناهية. فالفاء و اللام و العين و زوائدها و ملحقاتها تقع عليها درجات صوتية مختلفة. و لا تتفق الجملة مع غيرها إلا في صيغتها التنغيمية. فما هو مثبت في جملة معينة يظهر بشكل و منحى معين و هو الذي تظهر به جملة أخرى من الغرض نفسه؛ و لو كانت الكلمات مختلفة. فهي قوالب موسيقية و نماذج يبقى دور الاستبدال على مستوى المتحدث. "فالجمل العربية تقع في صيغ و موازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محددة"[2]. ولعل مصطلحي (هياكل) و (الأنساق النغمية) هما المقصودان بالحديث. فالكلام البشري مجموعة جمل خطية توازيها أنساق نغمية؛ فلا يكتمل أحدهما دون وجود الآخر. و لهذا السبب أدرجه الدكتور ضمن قائمة قرائن التعليق اللفظية في السياق. على غرار بعض قرائن التعليق اللفظية الأخرى، كالنواسخ و الأدوات[3]. فالكلمات في اللغة العربية تأتي على شكل صيغ محددة تعتبر قوالب لها. ثم إن مجيئ هذه القرائن ذو دلالات. فالزيادة في المباني زيادة في المعاني. فكما كانت زيادة الألف أو التاء في ميزان الصرفي زيادة في المعنى أو تخريج لمعنى جديد كذلك يعتبر التنغيم، أحد :"الفونيمات الصوتية التي تنتمي إلى ما فوق التركيب تميزا له عن الفونيمات المكوِّنة لبنية الكلمة و يتحكم فيها الأداء"[4]. يعتبر الفونيم من المصطلحات اللسانية الحديثة التي يقابله في اللغة العربية مصطلح (الصوتم). و هو أصغر وحدة صوتية غير دالة على معنى في ذاتها. و لهذا لا يكتسي التنغيم معانيه في ذاته بل يكتسب مع غيره من الفونيمات المثيلة دلالات و معاني يحدثها المتحدث بها.

---

[1] اللغة العربية -الد/تمام حسان ص، 226.

[2] المرجع نفسه.

[3] ينظر ، م.ن.

[4] ظاهرة التنغيم في البحث الصوتي- الأ/آمنة بن مالك،ص321

و هكذا و إن اختلفت تعريفات التنغيم فهي لا زالت تسعى إلى اكتمال تعريف جامع و مانع له. فمن الباحثين من نظر إليه نظرة عالم الأصوات. و منهم من نظر إليه بمقياس عالم الفيزياء و الموجات الصوتية و منهم من نظر له على أساس أنه ظاهرة نحوية.

و إن كانت هذه التعاريف صائبة في مجملها، فالتعريف الذي نطمئن إليه هو أن التنغيم:"المصطلح الصوتي الدال على الارتفاع (الصعود) و الانخفاض (الهبوط) في درجة الجهر في الكلام. و هذا التغيير في (الدرجة) يرجع إلى تغيير في نسبة ذبذبة الوترين الصوتيين. هذه الذبذبة التي تحدث نغمة موسيقية يطلق عليها مصطلح (التنغيم) فالتنغيم يدل على العنصر الموسيقي بالكلام أي على لحن الكلام"[1]. و نضيف، الدال على معنى مع غيره من عناصر السياق.

[1] مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي -الأ/آمنة بن مالك، ص406.

الفصل الأول : النبر

المبحث الأول : تعريف النبر

تكاد تتفق الدراسات الحديثة أن النبر بالمفهوم الذي يعرف اليوم هو ذاته الهمز عند القدامى، لهذا وجب علينا أن نعرج غير مقصرين و لا مطيلين في مفهوم الهمز و علاقته بالنبر.

النبر لغة

"الهمز مثل الغمز و الضغط، و منه الهمز في الكلام لأنه يضغط و قد همزت الحرف فإنهمز"[1].

و الملاحظ من هذه العبارة أن (الهمز في الكلام) فهو لا يقع على صوت بعينه، إنما في الكلام. فكل الأصوات مؤهلة لتحقيق الهمز عليها. و ما المراد و المقصود بهذا الضغط في الكلام ؟ إننا لا نجرأ على الإجابة حتى نبين أن المحدثين ساروا بعيدا في تعاملهم مع مادة هذا الموضوع و هي تعرف عندهم باسم (النبر) و مقابله في اللإنجليزية (Stree) و بالفرنسية (Accent) و يجب علينا قبلا أن نضع مقاربة معجمية بين مجموع هذه المصطلحات.

ذكر ابن منظور في مادة (نبر) : "النبر بالكلام الهمز، و النبر مصدر نبر الحرف ينبره نبرا : همزه، و في الحديث : قال رجل للنبي ﷺ : يا نبيء الله. فقال : "لا تنبر باسمي". والنبر: همز الحرف، و لم تكن قريش تهمز في كلامها. ثم ذكر : و رجل نبّارٌ : فصيح الكلام: و نبار بالكلام : فصيح بليغ. ابن الأنباري : النبر عند العرب : ارتفاع الصوت، يقال: نبر الرجل نبرة : إذا تكلم بكلمة فيها علو"[2].

---

[1] لسان العرب، ابن منظور. مادة (همز).

[2] اللسان مادة (نبر).

و النبر بهذا المفهوم هو الهمز. و ذهب في كلامه إلى أن الرجل الذي ينبر يسمى نبارا و هو فصيح الكلام و بليغ فيه. و إذا لم يذكر صاحبنا علاقة الهمز بالنبر فهو من قبل تحصيل الحاصل فحسبنا من كلامه في مادة (نبر) عن العلاقة بين الهمز و النبر. و أهم ما نخلص له في النصين أن : الهمز = الضغط = النبر. و هذا الذي ذهب إليه كذلك الدكتور عبد الصابور شاهين[1].

النبر اصطلاحا

من علاقة الأركان الثلاثة نتسلل إلى رأي الدكتور إبراهيم أنيس في تعريفه للنبر قائلا: "فلعلهم أرادوا به تلك العملية النطقية التي مصدرها الحنجرة حين تتوتر عضلاتها توترا شديدا و هذه هي الظاهرة التي يمكن أن يطلق عليه التهميز (Glotalisation) أي إثار الهمزة في كثير من الكلمات[2]".

فتعريف إبراهيم أنيس هذا يحتم علينا الوقوف عند إستعماله عبارة (لعلهم) و كأن الأمر غير دقيق و غير مضبوط بمنهج علمي سليم. و غير بعيد عن هذا نسب هذا الأمر للقدامى و أصدر حكما بعده أن هذه الظاهرة هي إثارة الهمزة أو التهميز. و هذا التهميز هو التوتر و هو ما نستعمله بلفظ (النبر) و في مواطن أخرى فهو يقرر أن : "المرء حين ينطق بلغته، يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة، ليجعله بارزا أوضح في السمع من غيره من مقاطع الكلمة. و هو الضغط هو الذي نسميه بالنبر"[3].

فالضغط من شيم الكلام لغاية الوضوح و بعدما سلمنا معه فكرة أن النبر هو الضغط عند القدامى يفصل لنا عملية النبر و كيف تقع على الأصوات.

"فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أن جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيرا، كما تقوى حركات الوترين الصوتيتين، و يقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتسرب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبة، و يترتب عليه أن

---

[1] ينظر. القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث. الد/ عبد الصابور شاهين : ص22.

[2] الأصوات اللغوية –الد/ إبراهيم أنيس : ص100.

[3] الأصوات اللغوية: ص 170.

يصبح الصوت عاليا واضحا في السمع"[1]. فكلما اتسعت الذبذبة زاد الصوت نقاوة ووضوحا و هكذا نجد أن عملية النبر :"نشاط جميع أعضاء النطق في وقت واحد"[2] و هو ما لا نجده في ظواهر صوتية أخرى.

و لم يقف الدكتور إبراهيم أنيس عند هذا الحد بل زاد في شرحه للنبر؛ فما هو إلا شدة في الصوت أو إرتفاع فيه و هما متوقفان على نسبة ضغط الهواء المندفع من الرئتين"[3]. فآلية النبر عملية فيزيائية يقوم بها الإنسان إراديا. و ليس لهذه العملية علاقة بدرجة الصوت.

و غير بعيد عن الوضوح يقف بنا الدكتور تمام حسان معرفا النبر قائلا :"وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات أو المقاطع في الكلام"[4]. و حتى إذا ذكرنا الوضوح لا نجده فاحشا حتى أننا لا نكاد نشعر به إلا إذا قارنا ذلك الصوت ببقية الأصوات الأخرى و المجاورة له في الكلمة نفسها.

و لا يكون تحقيق النبر عشوائيا، إذ يجب توفر مجموعة من عوامل الكمية و الضغط و التنغيم. و يكفي أن يتقوى صوت على صوت آخر داخل الكلمة حتى نسميه منبورا، فلا يكون النبر إلا عند الاستعمال الحقيقي للكلمات. فالجمل ما لم تستعمل تبقى صماء. و لا نعتقد وجود نبر بمعزل عن السياق، إذ يستحيل وجود ضغط أو وضوح صوت بعيد عن الصيغ. أما محاولة نسبة النبر إلى الكلمات فقد اقتضتها الدراسة و التحليل "حيث لا يمكن ادعاء وضوح سمعي في كلمات و صيغ صامتة"[5] و يستطرد الدكتور ليعود مفصلا عملية النبر. فمرجعها :"إلى عنصرين يرتبط أحدهما بظاهرة علو الصوت و انخفاظه و هي ترتبط بدورها بحركة الحجاب الحاجز في ضغطه على الرئتين ليفرغ ما فيهما من هواء، فتؤدي زيادة كمية الهواء إلى اتساع مدى ذبذبة الأوتار الصوتية فيكون من ذلك علو الصوت. و يرتبط العنصر الآخر بتوتر التماس بين أعضاء النطق في مخرج الصوت"[6]. و يعترف الدكتور

---

[1] الأصوات اللغوية، ص170.

[2] المرجع نفسه.

[3] م.ن ص175-176.

[4] مناهج البحث في اللغة، الدكتور تمام حسان. ص160- اللغة العربية، ص170.

[5] اللغة العربية: ص 170-171.

[6] المرجع نفسه.

تمام حسان أن :"الضغط بمفرده لا يسمى نبرا و لكنه يعتبر عاملا من عوامله. و مع هذا فإنه يعتبر أهم هذه العوامل"[1]. أما عن العوامل الأخرى المقصودة فهي : الشدة، الحدة، المدة.

و إن اختلفت الصيغ العملية للنبر فهي واحدة و لسنا في مجال ذكرها كاملة لأن هذا ليس من طبيعة البحث . على أن نعود لتعاريف النبر عند اللغويين، فقد سار الدكتور كمال محمد بشر في فلك أساتذته عند تعريفه للنبر : "فالصوت أو المقطع المنبور ينطق ببذل طاقة أكثر نسبيا و يتطلب من أعضاء النطق مجهودا أشد"[2]. فالنبر يقع على الصوت كما يقع على المقطع و لا يتحقق هذا إلا إذا بذل مجهود أشد على جميع أعضاء النطق و هذا ما أقره الدكتور رمضان عبد التواب[3].

لا زالت الدراسات و التعاريف التي بين أيدينا تثري موضوعنا – أي النبر – فهو :"فاعلية فيزيولوجية. لكن هذه الفاعلية ليست اعتباطية، أي إنها لا تصبح مؤسسا حيويا لشخصية الوحدة اللغوية عن طريق الإلصاق العشوائي"[4]. فقد نظر الدكتور كمال أبو ديب إلى الظاهرة بالمنظار العلمي –نسبة إلى العلم– و ليست حركة بسيطة إنما هي عملية مركبة. و لما كانت كذلك فهي ليست إعتباطية إذ لا يكفي إلصاق المقاطع عشوائيا حتى تحقق كلمات دالة. إنما يجب أن يضبط الأمر بقانون دقيق و ملزم في جميع الحالات. و يقف الدكتور على تعريف آخر للظاهرة فهو :"فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة[5]". فمصطلح (إثقال) أمراد به الإرتكاز أو الهمز. و هي لا تخص صوتا معينا إنما على عنصر صوتي و الفرق بين الصوت و العنصر الصوتي جلي. "و يمكن تمثيل هذه الفاعلية باستخدام مخططات بيانية : إذا كان مستوى الضغط في نطق المكونات الصوتية (ك، ت، ب) واحدا و هي متفرقة يمكن وصفه بيانيا بالمخطط التالي"[6].

---

[1] اللغة العربية، ص171.

[2] علم اللغة العام (الأصوات). الد/كمال محمد بشر ص162.

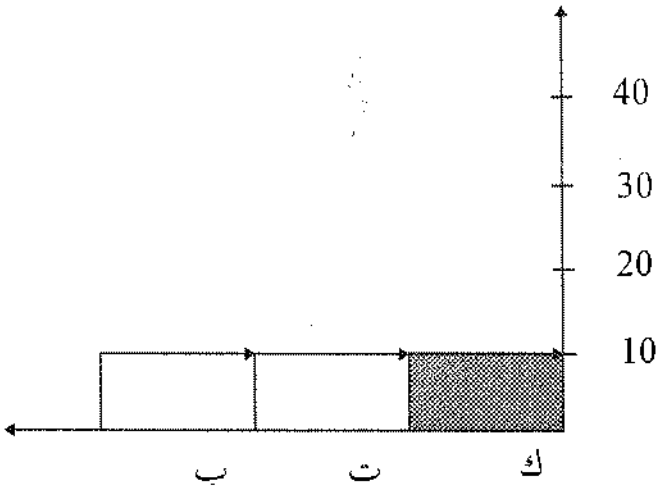
[3] المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي. الد/ رمضان عبد التواب ص 103.

[4] في البنية الإيقاعية للشعر العربي. الد/كمال أبو ديب، ص294.

[5] المرجع نفسه ص220.

[6] م.ن ص 220-221.

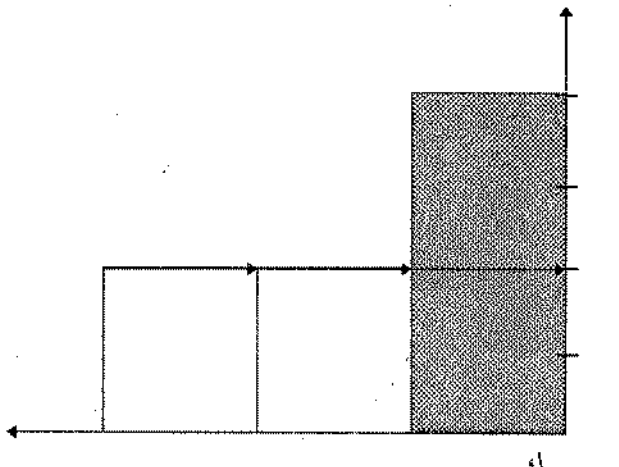
الشكل: 1 ـ أ.



أو بالطريقة التالية :

و إذا توفرت المكونات ذاتها و أردنا هذه المرة أن نضع النبر على (الكاف) مثلا، إكتسبت ثقلا فيزيولوجيا إضافيا على قدر سعة ذبذبة الصوت و يمكن تمثيل هذه العلاقة بين المكونات بالمخطط التالي[1] :

الشكل 1 ـ ب



أو بالطريقة التالية :

و يمضي الدكتور كمال أبو ديب في شرحه لظاهرة النبر فهو ذو :"طبيعة إصطلاحية من جهة و ارتباطا بالتركيب الصوتي للكلمة من جهة أخرى[2]". فلا يمكن فصل أحد طرفي

[1] في البنية الإيقاعية للشعر العربي. الد/كمال أبو ديب، ص221.

[2] المرجع نفسه، ص295.

الظاهرة. لأنهما وحدة متداخلة و ملتحمة. و النبر عنده يصيب :"الكلمات المفردة معزولة عن أي سياق شعري و قائمة بذاتها في حالة وجودية يمكن تسميتها مطلقة"[1].

فلا يشترط الدكتور كمال أبو ديب لتحقيق النبر تجاور الكلمات من قبل أو بعد، إنما يمكن أن ينبر صوت في كلمة و هي قائمة بذاتها في حالة مطلقة غير مقيدة. أما عن طبيعة النبر اللغوي عنده فهو متداخل و لا تقتصر وظيفته في الجانب التنظيمي الصوتي إنما في الجانب التعبيري الدلالي، أما عن فاعليته فهي :"ليست فاعلية تنظيمية، و إنما فاعلية تعبيرية ترتبط بالمعنى و التجربة النفسية الانفعالية و التعبير اللغوي"[2]. و ما يفهم كذلك أن للنبر دلالات شاعرية نابعة من طبيعته النفسية. و من شعاع هذه الفكرة تنبع :"عملية الخلق الشعري، و محاولة إنتقاء الكلمات التي لها خصائص إيقاعية معينة"[3].

و لعل الدكتور كمال أبو ديب وضع لبنة في جوهر عملية الخلق اللغوي و الشعري التي ما زالت تشغل بال الدرس النقدي الحديث.

غير أنه من الممكن إلى هذه التعاريف أن نضيف تعريف الدكتور توفيق محمد شاهين فنجده كذلك يؤكد على فكرة الوضوح السمعي لمقطع من المقاطع داخل الكلمة أكثر من غيره[4]. فهو لم يحدث في الأمر شيئا و :"يتحقق النبر بالنشاط الفجائي الذي يعتري أعضاء النطق حين التلفظ بمقطع من مقاطع الكلمة، فيؤدي ذلك النشاط إلى زيادة في مدة المقطع أو حدته"[5]. فالعملية و إن كانت إرادية فهي كذلك فجائية تعترِي الأصوات أو المقاطع. هذه الفجائية في النشاط تؤدي إلى زيادة في مدة المقطع، أو حدته، فكلما زادت المدة بقيت الحدة ثابتة. و العكس صحيح.

لا نكاد نبرح تعريفا لعالم حتى يطل علينا آخر يثير فينا حب الفضول لمعرفة أكثر موضوعية و هذا بتنوع مصطلحاته فبعدما أطلت علينا تعاريف بمصطلحات معنية كـ: (الهمز، الإرتكاز، الضغط، الوضوح) نقف على غيرها عند الدكتور عاطف مذكور حينما

---

[1] في إلبنية الإيقاعية للشعر العربي. الد/كمال أبو ديب، ص295.

[2] المرجع نفسه.

[3] م.ن.

[4] ينظر علم اللغة العام. الد/توفيق محمد شاهين ص113.

[5] المرجع نفسه.

شرح عملية النبر :"فالصوت أو المقطع الـذي ينطق بارتكـاز أكـبر مـن سـواه في كلمـة مـن الكلمات (يبرز) بروزا موضوعيا من سـائر الأصـوات أو المقـاطع التـي يجاورهـا"[1]. إن عبـارة كهذه كفيلة أن تغرس فينا أكثر مـن فضـول. فلفظـة (يـبرز) يكـاد ينفـرد بهـا الدكتـور عـن سابقيه في استعمالها حتى نوشك أن ننسب كل لفظة لصاحبها لتميزه بها.

فما المراد بالبروز الموضوعي عند الدكتور ؟ أهـو الوضـوح النسـبي عنـد غـيره ؟ و لا نحسبه إلا هو. و كأن لفظ الموضوعية هو منطقة الوسط بين الأدنى و الأقصى.

و لا ندع هذه الفقرة عن ملازمة الصوت بالمقطع عند الإرتكاز دون أن نتساءل : لماذا لم يحدد الدكتور أن الإرتكاز يقع على المقطـع و ليـس الصـوت ؟ خاصـة بعـد إعادتـه بلفـظ الجمع في آخر التدخل و لم يقف في اسـتعمالهما جمعـا في هذيـن الموضعـين. بـل اسـتعمالهما كذلك عندما شرح الصوت أو المقطع البارز. فهو :" يتضمن طاقة أعظم نسبيا، و يتطلب من أعضاء النطق الخاصة جهـدا أعنـف في النطـق، بالإضافـة إلى زيـادة قـوة النفـس"[2]. و لا زلنـا نتساءل بعد هذا عن مراد الدكتور بعبارة (جهدا أعنف) ضف إلى هـذا عبـارة (قـوة النفـس) الناتجة عن سعة الذبذبة. و بذكره للارتكاز نجد أنفسـنا ملـزمين لاسـتدراج تعريـف الدكتـور محمد حمادة عبد اللطيف له :"أنه درجة قوة النفس التي ينطق بها صوت أو مقطـع"[3]. و كمـا هو معلوم أن الأصوات و المقاطع تتفاوت فيما بينها، و كل واحد منها ينطق بدرجـة معينـة، أما الصوت الأكثر بروزا و ارتكازا فنحسبه الصوت أو المقطعَ المنبور[4].

و يعود بنا الدكتور محمد الأنطاكي إلى ترك القدامى هذا الموضـوع و عـدم اهتمـامهم به كثيرا و هذا :"ناشئ عن عدم شعورهم بأي أثر للنبر في تحديد معاني الكلمـات العربيـة"[5]. و قد أغفلوا هذا الجانب. و لا نعتقد أن لفظ الإغفال وارد. أن ما وصل إليه الدرس الصوتي، و ما أثّر كفيل بأن يرفض هذه العبارة دون نقاش لهـا. أمـا أنهـم لـم يشـعروا أثـره في تحديـد المعاني فلا نحسبه صائبا. هذا إذا لم نقل إن مثل هذا الكلام في حق جهـد قـرون ضـرب مـن

---

[1] علم اللغة العام. –مقدمة للقارئ العربي. الد/عاطف مذكور ص207.

[2] علم اللغة العام. –مقدمة للقارئ العربي. الد/عاطف مذكور ص207.

[3] الجملة في الشعر العربي –الد/محمد حمادة عبد اللطيف. ص125.

[4] ينظر المرجع نفسه.

[5] الوجيز في فقه اللغة – الد/محمد الأنطاكي. ص264.

الازدراء العلمي. أما عن تعريفه للنبر فلم نجده مجددا فهو عنده :"نشاط فجائي يعتري أعضاء النطق أثناء التلفظ بمقطع من مقطع الكلمة"[1]. و مجده يفصل قليلا طبيعة هذا النشاط إذ "يؤدي إلى زيادة في واحد أو أكثر من عناصر المقطع الآتية و هي المدة و الشدة و الحدة"[2]. هذه العناصر التي نجد الدكتور مصطفى حركات يكون منها النبر عندما عرف النبر أنه يكون:"بواسطة الشدة في النطق أو ارتفاع النغمة أو المد"[3]. و أضاف النغمة و هي أساس عنده إذ لا يمكننا أن ننبر صوتا دون أن نحدث نغمة مميزة أو صويتا مصاحبا للمقطع المنبور. أما الدكتور أحمد كشك فلم يفصل تعريفه للنبر فهو عنده ضغط على مقطع من المقاطع المشكلة للكلمة و يضيف أمرا مفاده أن :"حصيلة الأنبار تشكل المجموع الصوت للجملة"[4]. فالكلمات تتفاوت مواضع و مواطن نبرها و اختلاف هذه الأنبار يحدث جرسا موسيقيا يسمى التنغيم.

و لا مناص أن نتفق مع الدكتور حينما أقر أن النبر :"نشاط ذاتي للمتكلم ينتج عنه نوعا من البروز لأحد الأصوات أو المقاطع بالنسبة لما يحيط به"[5]. و هذا البروز يقتضي طاقة زائدة و جهدا عضليا إضافيا.

و هكذا و بعد استقراء هذه التعاريف يمكننا أن نشكل صورة أو لمحة في مفهوم النبر. فمن الناحية الفيزيولوجية؛ فهو مضبوط بضغط الهواء خارج القفص الصدري مع اتساع في ذبذبة صوت ما. محدثا بروزا لصوت دون غيره داخل الكلمة الواحدة. هذا المقطع أو الصوت ينبر بضوابط و مقاييس سنفق عندها في موضعها من هذه الدراسة.

و لا نجد تعاريف الغربيين ممن اهتموا بتحاليل الظواهر الصوتية تخالف ما ذهبت إليه الدراسات العربية. و إن اختلفت معظمها في وجة النظر فإن معظمها متفق أنه :"إشباع مقطع

---

[1] المرجع نفسه. ص262. و ينظر : المحيط ج1/ص22.

[2] المرجع السابق.

[3] الصوتيات و الفونولوجيا - الد/مصطفى حركات. ص34.

[4] من وظائف الصوت اللغوي - الد/أحمد كشك. ص55.

[5] النبر و التنغيم في اللغة - الد/مناف مهدي محمد الموسوي، مجلة اللسان العربي. العدد 35، سنة 1991، ص93.

من المقاطع بأن تقوي إما إرتفاعه الموسيقي أو شدته أو مداه أو عدة عناصر من هذه العناصر في نفس الوقت و ذلك بالنسبة إلى نفس العناصر في المقاطع المجاورة"[1].

إن الجديد في هذا التعريف هو مصطلح (إشباع) فهل المراد به كذلك زيادة مد الصوت. ثم إن "كانتينو" قد فصّل في استعمال فهو ذكر المقطع دون أن يرفقه بالصوت كما فعل سابقون في هذه الدراسة.

و على هذا الأساس، فالنبر و إن تعددت وجهات معالجته فهي متفقة في جمهورها على معنى واحد جامع.

[1] الأصوات العربية، جان كانتينو، نقلا عن : مصطلحات الدراسة الصوتية - آمنة بن مالك ص400.

المبحث الثاني : مواطن النبر عند المحدثين.

عندما حدد "كوبار" مفهوم النبر فإنه حدده حسب التفاعيل العروضية و لم يحدده حسب استقراء اللغة نفسها. و يتضح تحديده للنبر كالآتي :

1- الكلمة المتكونة من مقطع متحرك واحد مثل : و، ل، ث، لا يقع عليها نفردها النبر، فإذا اتصلت بكلمة أخرى عدت جزءا منها.

2- يقع النبر القوي على الجزء الأول من الكلمات التي تتركب من مقطعين متحركين مثل: لك، بك، من، أو متحرك يتلوه ساكن مثل : كم، لم.

3- يقع النبر قبل المقطع الأخير في كلمات تتركب من مقطعين قصيرين يتلوها ساكن مثل: بكى، دنا، كما.

4- يتحدد النبر في المقطع الثالث من الكلمات التي تتكون من ثلاثة مقاطع أو أربعة، و التي تنتهي بمقطع متحرك. و إذا كان الحرف الأخير ساكنا، وقع النبر على المقطع الأخير الساكن.

5- الكلمات التي تتكون من خمسة مقاطع و ما فوق، تنتهي بمقطع متحرك، على مقطعها الثالث يقع النبر و يكون ثانويا. و إذا كان المقطع الأخير ساكنا، يقع النبر على المقطع الرابع الأخير. و يظهر النبر القوي على المقطع الثالث من آخر هذه الكلمة. فإذا كان الأخير ساكنا يقع النبر القوي على المقطع المتحرك الذي يسبقه مثل :

(فضلاء) : يكون النبر القوي على الفاء و النبر الثانوي على اللام الممدودة.

(يضربون) : يكون النبر القوي على الياء و النبر الثانوي على الباء الممدودة.

(ضربتن) : يكون النبر القوي على الراء و النبر الثانوي على التاء.

6- إن الكلمات التي تنتهي بساكن أو بساكنين (في حالة الوقف) لا ينظر فيها الى الساكن الأخير أو الساكنين، إذ يدخل النبر و يتحدد حسب القاعدة (رقم:4)

7- إن الكلمات نفسها في (رقم 6) يتحدد النبر الثانوي فيها على المقطع المتحرك الذي يسبق الساكن الأخير أو الساكنين الأخيرين واذا أردنا مثالا لهذين الرقمين (6 و7) فلتكن كالتالي:

(عربة) : بالوقف . يكون النبر القوي على العين و الثانوي على الباء .

(مسألة) : بالوقف .نبر قوي على الميم و الثانوي على الام .

(سألتم) : بالوقف . يكون النبر على الهمزة و النبر الثانوي على التاء.

8- (تفضلتم) اذا طبقت عليها القاعدة (6 و 7) يكون النبر آنذاك على الضاد والثانوي على التاء الأولى، ولكن النبر القوي يكون حينئذ مسبوقا بثلاثة مقاطع وهي (تفض) فينتقل النبر إلى الفاء ، التي تستحقه لو كانت هذه الحروف الثلاثة فتكون كلمة قائمة بذاتها وذلك تطبيقا للقاعدة رقم(3).

9- (علامات) بالتنوين: إذا طبقت عليها القاعدة (6 و 7) فإن النبر الرئيسي يقع على اللام المتحركة والنبر الثانوي يقع على التاء. فاذا طبقت قاعدة (رقم 8) انتقل النبر الرئيسي إلى العين المتلوة بحرف مد.

وما نلحظه من قواعد "كوپار" النبرية، هو أنها أعقد من قواعد الخليل نفسها أضف إلى ذلك الإضطراب الذي يشوب هذه القواعد النبرية. ولننظر الى القاعدة (رقم7) لنرى أن الكلمتين مثل : (سألتم، مسألتان) لاتختلفان في قاعدة النبر. وهذا أمريحمل على الشك وقد لاحظ هذا"محمد شكري عياد" حيث يشير إلى أنه إذا استطعت أن تنطق كلمة (تضربون) و (ضربتن)كما حددها "كوپار" فإنك تجد أن الكلمتين تقتربان من الايقاع الموسيقي و تبتعدان عن الايقاع العادي :"مما يدل على تأثر"كوپار" تأثرًا شديدا بالايقاع الموسيقي"[1].

فهو يقسم التفاعيل الى ثلاث مجموعات مبينا النبر فيها كاللآتي :

1- "فاعلن "فاعلاتن

2- "فعو ـ لن "مفاعيلن" مفاعلتن

3- "متفاعلن مستفعلن

ويستثني "مفعولات" لأنه يرى ذلك منافيا للوزن العروضي العربي. ومن ثمة فان تحليله الموسيقي للعروض العربي كان :

الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

[1] موسيقى الشعر العربي -الد/محمد شكري عياد، ص45.

المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

الخفيف : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

الوافر : مفاعلتن متفاعلن فعولن

الكامل : متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الرجز : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وما يمكن أن نسجله بالنسبة للنبر في مجموعة التفاعيل أو النبر الموجود في البحور كما يحدد "كويار" هو أنه يمكن لكل تفعيلة أن تختلف مكان الأخرى في المجموعة" على حين أنه لايمكن أن يحيلها إلى تفعيلة في مجموعة مغايرة ثم إن التغيير يصير في داخل كل مجموعة إذا وقع في المقاطع غير المنبورة : مفاعيلن تصير مفاعلن، و مفاعلتن تصير مفاعلن"[1]. والزحاف يكون في الأماكن غير المنبورة ،كما يرى "كويار". لكن هذا غير صحيح إطلاقا؛ ذلك لأن تغيرات كثيرة تتناول المقطع المنبور، فاعلن تصير فعلن، فاعلاتن تضير فعلاتن، فعولن تصير فعول، مفاعيل تصير مفاعيل (كل هذه غير جائزة عند العروضيين)... مستفعل تصير مفتعل. و "كويار" يقف أمام هذه الزحافات و يقف أمام نظرية خلاصتها، أن المقاطع المتحركة في العربية تختلف في الطول حسب نبرها أو عدم نبرها.

"و لنأخذ مثلا (ضرب) مصدرا أو فعلا ... فكم كل منها نصف زمن في حين أن الضاد التي يقع عليه النبر تكون الزمن القوي. و لهذا يرى "كويار" أن طريقة المستشرقين

---

[1] موسيقى الشعر العربي:-الد/ محمد شكري عياد، ص76.

* لا بأس أن نذكر بعلامات "كويار" الموسيقية : – : زمن طويل، ب : نصف زمن، س : زمن كامل و نصف (و هي المقطع الطويل)، : نصف زمن، : زمن كامل؛ أما العلامة : " و فهي ترمز إلى موقع النبر.

السابقين له في تقدير كم المقاطع بحيث يجعلون كل مقطع متحرك غير ممدود و لا متلو بساكن مقطعا قصيرا طريقة غير سليمة ... و لهذا قسم "كويار" المقاطع إلى بسيطة و مركبة بدلا من تقسيمها إلى قصيرة و طويلة"[1].

و على الرغم من تقسيم "كويار" لهذا النوع من المقاطع للغة العربية، فإنه لم يستطع ابرازظواهر العروض.

و قد اعترف المستشرق "فريتاغ" بأن :"المقاطع التي أخضعوا إليها العربية لا تستطيع أن تكشف عن أسرار الإيقاع، ذلك ما لاحظه هو و غيره من تغيرات تطرأ على كم المقاطع الطويلة و القصيرة في مواضع النبر"[2].

و من المنطقي أن نحتكم إلى تطبيقات "كويار" نفسه لكي لا نظلم الرجل في تحليلاته للمقاطع. فالمد عنده مثل (فا) في تفعيلة مثل (فاعل) يشغل زمن و نصفا و علامته = س بمعنى أنه ثلاثة أضعاف (ع) حسب قوانينه الموسيقية. و لكننا في التفعيل (فعول) نجد أن النبر واقع على (ع) المضمومة فهي تكون زمن قويا أيضا. فواو المد هنا وقعت بين زمنين قويين فوجب أن تشغل وحدها زمنا ضعيفا، على خلاف ذلك، نجد (ياء المد) في مفاعيلن تتبع مقطعا متحركا غير منبور مسبوقا بمد آخر، و من ثم فهي تقتسم معا زمنا ضعيفا بين زمنين قويين، بمعنى أن كمها يساوي ثلث زمن (فا) و (عي) فهما ممدودان. لكن الأول يحمل النبر و الثاني لا يحمله. و إذا ما سألنا عن سر ذلك لا نجد جوابا و بهذا :"في الفرق على من ينظر إلى التقطيع وحده"[3].

و ما نلحظه كذلك على نبر الأبحر هو أن الأبحر الممتزجة متساوية المقادير موسيقيا. حيث نلاحظ، أن قيم المقاطع مختلفة :"فالمقطع المنبور (عو) في فعولن – الطويل – يساوي زمنين، زمن قوي و زمن ضعيف، و المقطع المركب المنبور (لا) في فاعلاتن –المديد– يساوي زمنا قويا فقط في حين أن المقطع البسيط المنبور (ف) في فعلن –البسيط– يساوي زمنا قويا و نصف زمن ضعيف ... و أنصاف الأزمنة في بحر كالوافر أكثر عددا منها في الطويل، و أن

[1] موسيقى الشعر العربي –قد/محمد شكري عياد، ص76.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] م.ن، ص79.

مجموع مقاطع الأول أقل من مجموع مقاطع الثاني، و نلاحظ أن كلا من، الطويل و الكامل و الرجز يخلو من السكتات في حين، أننا نجد ثلاث سكتات في البسيط و سكتة في المديد"[1].

إن هذا الإضطراب في القوانين الموسيقية، نتيجة حتمية تدل على اختلاف الزمن الموسيقي و أوزان الشعر العربي، نقول هنا مفترضين، أننا نجاري أصحاب النبر لأن الملحن الأمريكي "أون كوبلاند" يشير إلى هذا الإختلاف بين الموسيقيين في مسألة النبر، إذ يقول :"إن الضغط أو النبر –كما نسميه في الموسيقى– يقع عادة على الوحدة الأولى من كل مقدار ... و لكن النغم المنبور، لا يلزم أن تكون الأولى من كل مقدار. إن ملحني القرن التاسع عشر الذين كان معظم إهتمامهم منصبا على توسيع اللغة الهارمونية للموسيقى قد تراكموا احساسهم بالإيقاع يضعف بإسرافهم في استخدام الوحدة المنبورة التي تتردد بانتظام. و هذا النقد يصدق على أعظمهم، و لعل صنيعهم هو أصل فكرة الإيقاع عند مدرس الموسيقى العادي في الجيل الماضي، الذي كان يعلم أن الوحدة الأولى هي دائما الوحدة القوية"[2].

و إذا كان هذا العجز قد تجلى في نظرية النبر عند "كويار" فإن ذلك العجز لم يقتصر عليه وحده، بل ينسحب على كل من اتبع هذه النظرية؛ فإذا ما طبقنا قواعد "كويار" النبرية على الشعرية فإن نلحظ أن فيها اختلافا و أن قوانيها غير مستقرة.

و لنقدم أمثلة طبقها (عياد) على غرار هذه القوانين حيث يوضح فيها مواقع النبر، و لكنه يشك في ذلك بقوله :"و في نظرنا أن هذا التحليل إن لم يكن صوابا كله، فهو أقرب ما يكون إلى الصواب"[3]. آخذا البحر الخفيف كمثال على ذلك كما جاء في تحديد نبر هذا البحر عند "كويار"

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

غير مجد في ملتي و اعتقادي ❖ نوح باك و لا ترغم شادي

و يبين لنا بأن : "النبر اللغوي و النبر العروضي يتفقان في البيت الأول اتفاق تاما، إلا في كلمة واحدة من الشطر الثاني، و هي كلمة (و لا) حيث يقع النبر اللغوي بالأصالة، بل

[1] موسيقى الشعر العربي –د/محمد شكري عياد، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] م.ن، ص95-96.

لاتصالها بـ (لا) في آخر البيت. إذن إشعار خفيف بالتنافر نجده يشتد دفعة واحدة في البيت الثاني، حيث يتنافر النبران في ست مواضع في الشطر الأول و يتوافقان في موضعين. ثم يعودان في الشطر الثاني فيتوافقان في أربعة مواضع و يتنافران في موضع واحد... هل لهذا التوافق و التنافر قيمة ما"[1] ؟

و سرعان ما يجيبنا بأن هذا التنافر و التوافق له دلالة عميقة تدل على الهدوء و الاهتمام. إنه يستثني في كلامه نبرا معينا، و هذا يدل على عدم ثبات في النبر، أضف إلى ذلك أنه كلام يعتمد على الذوق أكثر مما يعتمد على شيئا آخر.

و هذه الظاهرة لا يتفرد بها "كوبار" وحده، بل نلاحظ زئبقية النبر عند كل من تبعه من الباحثين العرب. فهذا أنيس الذي تحمس للنبر متناقضا :"فنح مثلا نلحظ بين أهالي الصعيد من يختلفون عن القاهريين في موضع النبر أحيانا. فهم حتى في قراءة القرآن يميلون إلى الضغط على المقطع الثالث حين نعد المقاطع من الآخر ... و يظهر الفرق بينهم و بين القاهريين في نبر أمثال : ربنا، عملهم ..."[2].

فالنويهي الذي ينتقي قواعد، لأنه لم يصل إلى نتيجة ثابتة يطمئن إليها العروضي و غير العروضي اعترف و بشكل واضح بصعوبة نظام النبر و برر ذلك الإخفاق بأن نظام النبر ما زال في مستهله. و هذا التبرير طبيعي لأن النويهي يأخذ قواعده كاملة من أنيس و هذه القواعد النبرية التي وضعها أنيس لا تضفي إلى شيء ذي بال. و لهذا فسيكون :"من الصعب الاستناد إلى النبر كما هو معروف و محدد لدى أنيس"[3].

و إذا كان بعض الباحثين حدد النبر و ضبطه على قدر ضغط اللسان على الحروف، فإن "فايل" ضبطه ضبطا مختلفا، إذ أثبت أنه يكون في موضع واحد من الشعر، حيث اعتمد اعتمادا كليا في تحديده على الأوتاد التي اكتشف أنها تمتاز بالثبات. و من ثمة استنبط أن الوتد هو الذي يتميز بهذه الميزة النبرية. و من ميز بين نبر الأوتاد و قسمها إلى أوتاد ذات ايقاع أو نبر ثابت و أخرى ذات نبر قافز، و أوتاد أخرى تحمل نبرا صاعدا. لكن هذا

---

[1] موسيقى الشعر العربي –الد/محمد شكري عياد، ص96.

[2] الأصوات اللغوية –الد/إبراهيم أنيس، ص121–122.

[3] حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر –الد/كمال خير بك، ص331–332.

التحديد نفسه للنبر تحديد مهتز، و ذلك لما نلحظه من اضطراب لأنه أكد بأن (الخبب) بحر نبري أكثر من غيره. و لا يتردد لحظة في أن يوضح بأنه لا يملك وتد. و هذا ارتباك بيّن عند هذا الباحث، كما أننا -إذا لم ننس ما أشار إليه الخليل و هو العلة - نلاحظ أن الوتد يزول أحيانا. و هذا ما يؤدي إلى القضاء على النبر نفسه. و من هنا يختفي الايقاع و يزول بزواله و هذا ما دفع كذلك (أبا ديب) إلى القول :"العلة تغير الوتد"[1] في الوحدة النهائية من الشطرين. لكن التحديد غير دقيق، لأن الوتد يزول أحيانا برمته.

لكن أبا ديب لم يسلم هو أيضا من التناقض و التبعية العروضية، بدليل "أنه لم يرفض فرضية "فايل" قولا واحدا و لم يطرحها جملة بل إنتقى منها فأخذ و ترك"[2]. و أبو ديب عندما يرفض اعتماد "فايل" على الأوتاد حاملة النبر، فإنما يرفض نظرية الخليل و دوائره التي بنيت على الأوتاد. و نظرا لأنه اتبع منهجا مهتزا، فإن ذلك أوقعه في التناقض، بدليل أنه يعترف في زاوية من زوايا كتابه بأوتاد الخليل قائلا :" و هذه الحقيقة تؤكد صلابة الأسس النظرية لعمل الخليل حين ميز (-- 0) و اعتبره نواة وزنية جذرية في أوزان الشعر العربي"[3].

و إذا غفرنا له هذا، فإن منهجه يرفض كل من قال بالنبر. ليتفرد بنظرية جديدة. غير أن المنهج كان هو أيضا عاجزا. و يتبين هذا العجز عندما نراه ينكر -من جهة أخرى- نظام أنيس إذ يقول :"ظهر فيها كلها عجز نظام أنيس عن النبر في خلق نماذج ايقاعية منتظمة"[4].

و هو عندما ينكر هذا فطبيعي، أن ينكر ما جاء به النويهي وذلك يظهر في قوله بأن ما جاء به النويهي من نبر كان ينحصر في نوع واحد من النبر ، وهو النبر اللغوي. بمعنى اعتماده على نبر الكلمة المفردة المعزولة عن السياق. ولم يهتم بالنبر الشعري. وهنا يكمن خطأ النويهي في اعتقاد "أبي ديب" لأن النبر كما يراه "أبوديب" هو نبر لغوي وشعري. "لا ينبع من نبر الكلمة المفردة ، ولا من بنيتها الصوتية، وإنما من التفاعيل بين الكلمات

---

[1] في البنية الايقاعية للشعر العربي -الد/محمد النويهي، ص408.

[2] في مسألة البديل لعروض الخليل -الد/سعد مصلوح، دفاعا عن "فايل"، مجلة فصول. العدد :02 يناير، فبراير، مارس 1986، ص209.

[3] في البنية الايقاعية للشعر العربي -الد/محمد النويهي، ص207.

[4] المرجع نفسه، ص306.

المستخدمة في تعبير شعري على مستوى مختلف تماما هو مستوى التتابعات النووية الأفقية التي تنشأ من إدخال الكلمات في علاقات تركيبية"[1].

و لا يتردد في أن يضع قوانين خاصة بهذا المفهوم -مثلما وضع من قبله "كويار" و أنيس و غيرهما قوانين خاصة- و هي كالتالي :

"الكلمات التي تتألف من نواة واحدة (-0) أو (--0) لا تحمل نبرا محددا و هي مفردة. و الكلمات التي تتألف من النواة (---0) يمكن أن تنبر بإحدى الطريقتين (---0)، (---0) أما الكلمات التي تتألف من اجتماع نواتين من النوى الثلاث فإنها تنبر على أساس من صيغة نواة الأخيرة فيها :

1- إذا انتهت الكلمة بالنواة (-0) أو (--0) فالنبر القوي يقع على الجزء السابق لهاتين النواتين مباشرة.

2- إذا انتهت الكلمة بنواة (---0) فإن النبر يقع على الجزء السابق للتتابع (---0) مباشرة. أي على الجزء الأول.

3- إذا انتهت الكلمة بالتتابع (-0 0) أو (--0 0) أو (---0 0) على أساس القانون الأول.

و يضيف في السياق نفسه بأنه إذا اجتمعت النوى جميعها و هي (-0) (--0) (---0) فإنه يقترح مبدأ نبرها هكذا (---0--0-0). أما إذا اجتمعتى النوى متكررة فإن النبر يكون هكذا (---0--0-0)"[2].

إن أول ما يلفت انتباهنا في هذه القوانين هو ذكره للكلمات مفردة. لأننا لا نعرف أهو بصدد الحديث عن القصيدة العربية أم بصدد تحديد نبر الشعر الحر؟ الذي يُحتمل أن تأتي فيه كلمة واحدة في السطر ؟

وما يثير إشكالية أخرى هو تحديده للكلمات التي يقول عنها :"إذا انتهت الكلمة". فهل يقصد الكلمة في البيت عندما تنتهي بهذه النوى ؟

و كما نعرف أن الشعر لا يتألف من كلمات فحسب، بل هناك حروف مثل حروف الجر، و غيرها تدخل في السياق. و هو من المؤمنين بسياق الشعري و مع ذلك فتحديده

[1] في البنية الايقاعية للشعر العربي -الد/محمد النويهي، ص311-312.

[2] المرجع نفسه.

غامض. أهو يقصد بقوله :"إذا انتهت الكلمة" نهاية القافية فقط ؟ و لأن العرب لا تقف على متحرك في حشو البيت تبعا لمبدئهم الذي يتمثل في عدم البدء بساكن و لا يقفون على حركة. و إذا كان مقصودهم هو القافية، فإنه يهمل السياق. مع أنه يلح على النبر الشعري و اللغوي في معناهما السياقي.

إن أبا ديب يحاول أن يطبق النبر على الشعر العربي. و هذا يتضح من خلال ما قام به من تحليل لقصيدة أبي فراس الحمداني[1]. لكنه في هذا التحليل لا يكاد يبتعد عما قام به عياد عندما طبق قوانين "كوبار" النبرية على شعر أبي العلاء. و هو تحليل أقرب إلى الذوق الأدبي منه إلى تحليل علمي يدعي عدم التناقض؛ و هذا العجز الذي اتسم به عمل أبي ديب جعله هو نفسه يعترف به، و إن اتخذ من المخبر ستارا، فهو يعترف بهذا العجز حين يقول إنه :"ينبغي أن يشار إلى [أن] بعض البنى الناذرة تفرض مواقعا للنبر. لا تحدها القواعد المقررة سابقا"[2]. و يحيل المسألة نفسها إلى موضع آخر. إلى مختبر الصوتيات أنه "يبدو أن تقديم مفهوم النبر المتدرج (1،2،3) مفيد في بعض الحالات مثل : الكامل، و الرجز و المنسرح ... لكن التمييز يظل مبدئيا ينبع من إحساس شخصي ... إلا أن الإشارة إلى النبر المتدرج تجدر على أساس أن ذلك يقدم إمكانيات ينبغي أن تدرس في مختبرات الصوتيات"[3].

و قد يكون هذا التناقض هو الذي حمل بعض الباحثين على القول :"إن الكاتب ليطرح في ص327. ما يسميه هو بعبارته (سؤالا جذريا) هو :" ما هي العلاقة بين الكم و النبر في ايقاع الشعر العربي ؟ ثم يقرر أن العلاقة في التعقيد بحيث يستحيل في هذه المرحلة من فهمنا للنبر. قلت : فمتى إذن يكون ذلك ممكنا و قد أوشك الكتاب على نهايته ؟"[4].

إن كلام أبي ديب يدل على أن النبر مسألة متعلقة بإحساس شخصي كما أشار هو قبل قليل. ثم يؤكده في موضع آخر، يستنبط منه أنه يتعلق بمسألة ذوقية إنشادية عندما يقول :"أن (---0) تصبح بديلا لـ (---0) في أي موضع حين لا يؤثر اختفاء نبر من (---0)

[1] في البنية الإيقاعية للشعر العربي –د/محمد النويهي، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص300.

[3] م.ن، ص349.

[4] م.ن.

على الطبيعة الايقاعية للتشكل الكلي. فإنقاص نبر خفيف ممكن. لكن زيادة نبر قوي أو خفيف تؤدي إلى تغيير الطبيعة الايقاعية للتشكل"[1].

و ما يشير إليه هذا الكاتب يتوقف على المنشد الذي ينبغي أن ينقص نبرا خفيفا و لا ينبر بقوة لكي لا يفسد الشعر، و عليه فالمنشد لابد أن نوصيه بذلك.

لكن الإنشاد هو أيضا حالة شخصية و ذاتية، و إذا علمنا أن النبر حالة من حالات الإنشاد فإنه يسهل علينا الحكم. علما أن النبر لا يخضع لقانون علمي يحدده رغم محاولات الباحثين الكثيرة.

فالإنشاد يختلط اختلاط كليا مع النبر و يصعب الفصل بين هذه المفاهيم. و قد نستمد هذا التداخل من أقوال الأدباء القدامى الذين كانوا يتتبعون القراءات. خاصة أن أنيس أخذ قواعده النبرية من القراءات النبرية و منها قراءة الهيثم في قوله تعالى :"**أما السفينة فكانت لمسكين**"[2]. فإنه كان يختلس المد اختلاسا. و إنما سلكه من صوت الغناء كهيئة اللحن في قول الشاعر :

أما القطاة فإني سوف أنعتها ❖ نعتا يوافق عندي بعض مفيها

أي : (ما فيها). فهل قراءة هذا الشاعر و إنشاده عندمالم يبح بالمد كان لحاجة يعرفها أصحاب النبر ؟

قد يقول أصحاب النبر أن هذا ليس ضغطا و إنما هو عكس ذلك، فنقول بأننا، لا ننكر ذلك. لكن، ألم يكون هناك نبر قوي، و نبر خفيف كما رأينا سابقا ؟

ثم نستطيع أن نقول : إن الإنشاد صورة من صور النبر بدليل قول أنيس الذي اهتم بالنبر كما اهتم بالإنشاد، حيث يقول :"إنشاد الشعر في العصر الحديث يختلف في بعض النواحي الصوتية ... قد يكون الاختلاف بسبب النبر و موضعه من الكلمة. و إذا كان النبر صورة من صور الإنشاد، فإن الإنشاد يختلف من شاعر إلى آخر، فالمشهور عن شوقي أنه كان خجولا. لا يعرف الإنشاد. أما حافظ إبراهيم فكان قوي الإنشاد حسنه"[3].

---

[1] في البنية الايقاعية للشعر العربي -الد/كمال أبو ديب، ص213.

[2] سورة الكهف : الآية 79.

[3] موسيقى الشعر العربي -الد/ محمد شكري عياد، ص165.

و هذا ذو الرمة الذي يقول عنه عصمة بن مالك الفازاري :"كان ذو الرمة حلو العينين، خفيف العارضين، براق الثنايا، واضح الجبين، حسن الحديث، و لكن إذا أنشد بربره و حبش صوته"[1].

و ما دام الإنشاد حالة فيزيولوجية معينة من الأوضاع الجسدية و التنفس، فإنه من الطبيعي أن يختلف من شاعر إلى آخر. و ما دام الإنشاد يتغير و هو صورة من صور النبر – إن لم يكن هو الذي يتحكم فيه – فإن النبر في هذه الحالة يتغير من شاعر إلى آخر. و بهذا فإن أصحاب نظرية النبر لم يوفقوا فيما استندوا عليه و لم يعتبروا بتجارب سابقة. لأن هذه المحاولات العروضية المقطعية و النبرية كانت :"قد تم تجريبها مرارا منذ أمين الريحاني و لكنها أفضت جميعها إلى الفشل التام"[2].

و مهما يكن، فإن النبر رسم غريب دخيل على الشعر العربي. فهو لا يحل مشكلة السر الذي ينطوي عليه الشعر العربي. ذلك أن النبر لم ينجح حتى في اللغة التي تتميز بالنبر. إذ يقول ناقد إنجليزي، إن الأوزان الإنجليزية نفسها مع أنها أقرب إلى طبيعة النبر و مع ذلك فليس :"من قواعد ثابتة تحدد مكان المقاطع ذات النبر الرئيسي في قربها أو بعدها عن بعض"[3].

[1] الشعر و إنشاد الشعر –الد/علي الجندي، ص55.

[2] حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر –كمال خير بك، ص342.

[3] الوزن و القافية و الشعر الحر – فريزر ،ص439.

المبحث الثالث : وظائف النبر اللسانية .

قبل أن نستهل دراسة وظائف النبر، يجب- ومن دون شك- أن نحمل بعض التدقيقات حول نمطية الأنبار التي تتعلق خصوصا بمقارنة مختلف اللغات فيما بينها.

نمطية الأنبار هذه مقسمة ـ من العادة ـ الى مجموعتين : نميز طبعا اللغات ذات النبر الثابت أو القار (مثل: الفرنسية ،التشيكية ،الفنلندية ،والإسبانية) أين موطن النبر فيها ظاهر بمعنى أنها تتوافق دائما مع مقطع محدد .وبعده إنطلاقا من بداية الكلمة أو من نهايتها. وهناك لغات فيها النبر حر أين مواطن النبر و مواقعه لا تظهر جليا ويتحدد بالعوامل المورفولوجية و الدلالية.

يقع النبر في اللغة الفرنسية وبنظام على المقطع الأخير المنطوق من الكلمة المنعزلة (constitution) أو من التركيب (le chat blanc / est malade) إنه السبب الذي من أجله نقول أحيانا إن هذه اللغة تتسم بتنبير نحوي . وفي المقابل دائما المقطع الأول هو الذي يتلقى النبر في التشيكية (مثلا : prostredek=moyen) و يمكن أن نذكر من بين اللغات التي تنتسب إلى الصنف الثاني:(الإنكليزية،الإيطالية، الألمانية، الإسبانية، و الروسية. وإذا إعتبرناها مثلا أشكال المضارع للفعل (dimenticare) بالإيطالية يمكننا أن نظهر من خلال وضع من وجهة نظر البنية الصرفية أن أشكال الضميرين (نحن، أنتم) تحمل النبر على قاعدة آخر الكلمة (dimentichiamo, dimentricate) و أن كل الأخرى تحمله على الجذر (dimentico, ect dimentichi) أما في الألمانية إن الكلمات المركبة تحمل مجموعة أنبار متسلسلة في الوظيفة وفق الأهمية الدلالية المختصة بعناصرها المكونة (فون إيسان 1938، دي قرو 1939، بيارو شين 1966) أما لغات أخرى مثل : البولونية، المقدونية، واللاتنية، لا يمكنها أن تتصف في قسم اللغات ذات النبر القار إلا من باب التبسيط المفرط للأحداث. لأن هذه اللغات تتلاءم في حالات مميزة مثل اللغات ذات النبر الحر، أين موقع النبر فيها مرهون بالصيغة Morphématique الداخلية للوحدة المنبورة. كذلك على سبيل المثال يتغير النبر في انحدار الكلمة. matématyk عالم الرياضيات

matématy kowi شرعي

matématy-ka

لهذا من اللازم أن نعتبر هذه التعابير كلغات ذات نبر شبه قار منها على اللغات ذات النبر القار بمعنى الكلمة (قارد 1968).

إلى هنا استعملنا مصطلح النبر في المفرد و الأنسب أن نتكلم عن "الأنبار" (ليون و مارتنيه 1980) و إذا كان يجب ذلك فيجب أيضا أن نميز في ما بعد (تروبسكوي و جاكبسون) المستوى الموضوعي (أو المرجعي، القيمي) للمستوى التعبيري. إنه يحمل أن نعالج على حدة النبر المسمى بالنغمي الذي يرفع الأول من هذه المستويات و بين النبر الإصراري الذي ينتسب إلى الثاني. إن (بنغرال 1973) يقترح تسمية هذين النمطين بـ : "النبر غير التفخيمي" و "النبر التفخيمي" بينما (روسي 1979) يفضل أن يؤهلها، معتمدا على معايير شكلية. "النبر الداخلي" و "النبر الخارجي".

إذا اعتبرنا أولا النبر النغمي (أو غير المفخم) يجب علينا أن نميز النبر الرئيسي (نبر الجملة) من النبر الثانوي (نبر معجمي) نبر الإلحاح أو الإصراري يعرف متغيرتين : نبر عاطفي (إنفعالي) و نبر فكري عقلي (ماروزو 1924 [1]، فوشي 1959، غرامن 1960، نيروب 1963) في لغات النبر الحر، يعتبر النبر غير التفخيمي ظاهرة مستقلة عن التنغيم لأنه يظهر في وحدة نبرية لا تمتد إلى المجموعة التنغيمية. بينما التنغيم علامة في المجموعة التنغيمية بمثابة مجموعة الوحدات النبرية (روسي 1979) في اللغة الفرنسية ،يقع النبر دائما على المقطع الأخير من التركيب، معنى هذا، على آخر (الوحدات المكونة للتنغيم) لسبب أن تأليفة النبر و التنغيم داخل التركيب أين المنغم وحده يضمن الوظيفة النحوية. ليس من الممكن التعرف على النبر كوحدة مستقلة. و لهذا مسموح أن نتقدم في أن النبر غير المفخم لا يحمل أي وظيفة لسانية متميزة في الفرنسية التي تصبح بهذا الحدث لغة غير نبرية (توجبي 1965، بيلش 1972، روسي 1979).

[1] Marouzou, J (1924), « Accent affectif et Accent Intellectuel », Bull. Société linguistique de Paris.

إن إشكالية وظائف النبر نوقشت من طرف العديد من الباحثين، الذين يجب أن نذكر على الخصوص: (مارتنيه 1965، غارد 1968، بارتنيطو 1979، و روسي 1969، 1979، 1980). إن مارتنيه لا يمنح إلى النبر غير التفخيمي إلا وظيفتين:

الوظيفة التشريفية (التباينية)

الوظيفة التمييزية (تعيينية للحدود)

وتمارس هتين الوظيفتين بالموازي على المحور التركيبي.

إن الوظيفة التألقية (culminative) التي تطبق خاصة حسب مارتنيه على اللغات ذات النبر الحر و يتحول إلى بروز مقطع منبور بالنسبة للمقاطع ذات النغم المتقارب.

و قد وقع في هذا التباين الضيق، الوظيفة التألقية (culminative) التي تعني كذلك النبر غير المفخم، كما يعني النبر التفخيمي الوظيفة المفصلية التي تكون أكثر سطحية خاصة لغات ذات النبر غير المفخم. كذلك اللغة التشيكية لا يبرز النبر غير المفخم في بداية الكلمة. بينما في اللغة الفرنسية فهو يبين نهاية التركيب. نبر التوكيد الذي يميز غالبا المقطع الأول من الكلمة في اللغة الفرنسية مثلا : je n'ai pas dit ˈobjectif,mais ˈsubjectif فإن هذا النوع من النبر يتحمل هذا العبء. من وجهة نظرالوظيفة المفصلية في هذه اللغة حسب ماتنيه (1961) و برتنيطو (1979) يقبلان أن تكون الوظيفة المفصلية حالة خاصة من الوظيفة التألقية (culminative) لأن التمفصل لايمكنه أن يتحقق إلا إذا كان المقطع المنبور محققا و مرتفعا.

يرفض مارتنيه أن نمنح النبر الوظيفة التمييزية لإنه يحمل هذا المصطلح من معنى مقيد للوظيفة التمييزية، حسب نظرية مارتنيه لا يمكننا بحق أن نتكلم عن الوظيفة التمييزية إلا إذا وجدت، مثلا في لغة معروفة المقاطع المزدوجة قابلة لتشكيل نموذج يمكن أن يتكون من المفارقات التالية [|+−|،|−+|،|−−|،|++|] بينما هذه التشكيلة المثالية لا يمكن ملاحظتها في لغات طبيعية أين تتعارض فيها الأشكال النبرية

1- Angl : ˈimport (importation) imˈport (importer)
2- Russ : ˈMuka (tourment) Muˈka (farine)
3- Ital : ˈCanto (je chante) Canˈto (il chante)

بالنسبة لباحثين آخرين مثل (جاكوبسن و هال 1968، فور 1962، فري 1968، روس 1980) لا مجال للشك في أن النبر غير التفخيمي يتحمل مسؤولية النبر التمييزي. حسب برتنيطو 1979 يمكن أن نوفق بين هذه التفاوتات من وجة نظر تبني إتفاق إصطلاحي.

إذا أدركنا بوضوح المحور النموذجي من المحور التركيبي و إذا احتفظنا بمصطلح (التعارض) حتى نأهل الوظيفة اللسانية للفونيمات و النغمات. لا شيء يتعارض أكثر مع ما نتكلم به في الوظيفة التميزية للنبر، إذن فهومسموح لجمع مختلف وظائف النبر غير التفخيمية تحت الرسم التخطيطي التالي:

الوظيفة التباينية أو (culminative)

الوظيفة التمييزية (لغات ذات نبر حر)

الوظيفة المفصلية (لغات ذات نبر القار)

(الشكل-2)

درست وظائف النبر في علاقتها مع الوحدات الدلالية داخل اللغة (المورفيم، المونيم) من خلال (غارد1965) و (روسي1979-1980) ونحتفظ بالتمييز بين التنبير- و هو ملك للتنبير- و النبر- و هوملكية الكلمة-.

إن نبر الكلمة ما هو إلا تحقيق لإفتراضية النبر للمورفيات التي تركبها. حسب هذا المؤلف إن النبر مبين و موضح للمورفيم. كل مورفيم يملك مجموعة من الأنبار المفترضة التي تكون تنبيرها. إن الوظيفة التمييزية للنبر في اللغات ذات النبر الحر ليس إلا نتيجة تابعة لعلاقة النبر بعلم الصرف.

يتمسك روسي (1970-1980) بفرضية غارد مع الحاقها بعض التغيرات، بالنسبة لروسي إن النبر ملكية للمورفيم و ليس للكلمة، يتحقق النبر داخل الوحدة النبرية وليس داخل الكلمة. التنبير -بمفهوم غارد- هو المورفيم. و يتأسس على تقابل بين وحدتين نبريتين (deux accentèmes)

/ˈ/مولد عن النبر غير التفخيمي(الداخلي)

/ˌ/مولد عن النبر التفخيمي.

هذه الوحدات النبرية (accèntemes) يمكن أن تضمن الوظيفة التمييزية بمستويين، دلالي و صرفي في لغة مثل الإيطالية.

1. على المستوى الدلالي

princˈipe (commencement)

prinˌcipe (prince)

2. على المستوى الصوتي

ضمير	˚in(3 per-plur-subj)
مصغر	ˈin(diminutif)

إن تنظيم الوحدات النبرية (accentemes)/ˈ/و/˚/ داخل الكلمة يتحقق وفق القوانين الخاصة في كل لغة. كذلك في الإيطالية :

Galˈvan + ˚O + netr + O galvaˈnometro (/ /)

يتغير على اليمين لأن الأفعال وحدها تقبل ثلاثة مقاطع غير منبورة بعد /ˈ/ من جهة أخرى يتحقق النبر في الوحدة النبرية أبن /ˈ/ ينشأ بروزا نبريا متميزا عن الإرتفاع التنغيمي / ↖ / ففي المثال :

« Il glva ˈnometro ˌdell'inge ˈgnere ↗ / ... »

المجموعة التنغيمية المعلمة بـ / ↖ / مكونة من وحدتين نبريتين زالت علامتهما بـ /ˌ/ /ˈ/.

حسب نظرية روسي يمكن للنبر غير التفخيمي أن يتضمن في اللغات ذات النبر الحر وظائف عديدة : وظيفة مزدوجة تمييزية، و الوظيفة المطابقة للمورفيمات و الوظيفة التكاملية للكلمة. الكلمة إذن لا تقضي على مجموع الفونيمات التي تكونها إنه مدمج بنظام من العناصر النبرية /˚/ و /ˈ/.

و إذا زدنا تأييد وجود النبر غير التفخيمي في الفرنسية يجب أن نوافق أن وظيفته الأساسية هي كونه مولد للوحدات التنغيمية Intonèmes هذا في حالة أنه بالضبط المقاطع مزودة بالوحدات النبرية (accentèmes) /'/ الذي يمكنه وحده أن يشكل مركزا تنغيميا و يستقبل كذلك الوحدة النسقية الدالة[1].

إن نبر التمييز الفكري (النبر الخارجي) و الذي يشتهر خصوصا بالنبر غير التفخيمي (النبر الداخلي) مع ميزته الإختيارية يتعهد بوظيفة مزدوجة، مفصلية و مشددة مقوية. إن وظائف النبر التمييزي المعبر تظل غير مفرقة، و محتمل أن يستند إليها دورا يتعلق بالحدث إلى التنغيم (سوجينو 1976)، يبقى أنه في لغة كالفرنسية إن الأنبار التفخيمية هو في حالة التعرض إلى تغييرات عميقة تتآزر لتحجب أكثر دراسة الفونيمات و بقائها مركبة جيدة (فونجي 1979).

إن مختلف الوظائف التي سبق أن شرحناها ملخصة في الجدول التالي :

نوع النبر	الوظيفة
أ- نبر غير تفخيمي (داخلي)	
- القار	- المفصلية - المولد Intonème (الفرنسية)
- الحر	- تمييزي على المستوى الدلالي - تمييزي على المستوى الصرفي - تطابق المورفيمات - تكامل الكلمة
ب- نبر تفخيمي (خارجي)	
- نبر الإصرار (فكري)	- المفصلية - التكثفية - التباينية
- نبر الإصرار (العاطفي)	- التعبيرية

الجدول -2-

[1] Rossi, M (1980), « Le cadre Accentuel et le mot en Italien et en Français, in Problemes of Prosodie, Léon, P. et Rossi, M. ed. Studia Phonética, 17, Didier.

المبحث الرابع : إتجاه بناء الأشعار في العربية .

لعل من أهم القضايا التي ينبغي أن يعني بها دارس الخطاب الشعري تلك التي تتمثل في علاقة الوزن بالأغراض و المعاني. من حيث إنها عنصران أساسيان فيه. و قد لا يكون في الأمر مندوحة حين يغفل عن هذه القضية. و هي على صلة كبيرة بالموضوع. و في زعم بعض المحدثين أنها لم تلحظ بالعناية الكافية من لدن النقاد العرب قديما و حديثا، إلا من إشارات خاطفة[1]. و السبب في ذلك يرجع إلى أن : "قضية اللفظ و المعنى ارتبطت بالأسلوب النثري عند المتكلمين في الاعجاز. و ارتبطت بالصورة الشعرية عند المعتركين حول أبي تمام و الشعر الفلسفي، فلم يكن لمناقشة الصلة بين الوزن الشعري و المعنى محل فيها"[2]. و حق هذه المسألة أن تدرس في باب الشكل و المضمون. غير أن من الدارسين للشعر العربي من آثر –في بعض الأحيان –بحور على أخرى و استأثر أوزانا لموضوعات معينة قضى بتقبلها و استساغتها. لذلك ذكروا في مواطن كثيرة من نظم الشعر تخير الوزن، و عدّوه عاملا مهما. لذلك قال ابن طباطبا العلوي :"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فحص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، و أعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه و الوزن الذي يسلس له القول عليه"[3].

هذا المنحى الذوقي المعياري في آن واحد، أدى إلى شيوع بعض البحور و تقلص بحور أخرى و تراجعها بسبب تأثير بعض العوامل الطبيعية و القيمية و النفسية على بيئة الشعراء.

و الواقع أن ثمة منطلقا أوليا و ثيق الصلة بعملية نظم الشعر، ذلك أنه إنشاء يحضره ايقاع معين تحت تأثير القوة الناظمة للشاعر فيستقيم له وزن دون آخر و قد :"يأخذه سهو فينصرف عن الوزن الذي هو آخذ فيه إلى وزن آخر يقاربه على سبيل الغلط، فيكون الخاطر

---

[1] لقدامة بن جعفر إشارات في هذه القضية، و لكنها لم تمس الجوهر بشيء من العمق. في حين يستثنى من هذا الحكم حازما القرطاجني الذي أفاض الحديث في هذه المسألة. و يبدو في ذلك متأثرا بأرسطو. أنظر : نقد الشعر –قدامة بن جعفر، تحقيق أ/ عبد المنعم خفاجي. مكتب الكليات الأزهرية، القاهرة. ط1، 1978، ص209 و ما بعدها. و انظر؛ منهاج البلغاء – حازم القرطاجني، ص268. الشعراء و انشاد الشعر –علي الجندي، دار المعارف. مصر 1967؛ ص100 و ما بعدها.

[2] موسيقى الشعر العربي –د/شكري عياد، ص152.

[3] عيار الشعر،ابن طباطبة، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف. الإسكندرية. 1980، ص19.

غير آنس بالوزن الذي خرج إليه، و لا ولع بالاستمرار على ما لم يقدم له إلف له و لا سلف له عمل فيه"[1].

على الرغم من تصدي بحور الشعر العربي لمواكبة شتى الأغراض و المقاصد نجد حازما يسعى إلى ربط الوزن بالحالة النفسية للشاعر –الباث– و من خلاله ربطه بالمعنى. من حيث كانت الأحوال نفسية جزءا لا ينفصل عن أثرها المتمثل في الكلام المنجز شعرا. و ما يحمله هذا الشعر من معان دالة على ذلك إنشادا و سياقا و مناسبة. يقول حازم "و لما كانت أغراض الشعر شتى و كان منها ما يقصد به البهاء و التفخيم و منها ما يقصد به الصغار و التحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى و نسج غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، و إذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا و قصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء؛ و ذلك في كل مقصد"[2].

تجد هذه النظرة صداها الكبير لدى المهتمين بصناعة الألحان قديما و حديثا. و قد رسخها الدكتور إبراهيم أنيس حين عرض هذه القضية بشيء من الإطمئنان مقررا أن الشاعر في حالة اليأس و الجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه و جزعه، فإذا قبل الشاعر في وقت المصيبة و الهلع تأثر بالإنفعال النفسي و تطلب بحرا يتلاءم مع سرعة التنفس و ازدياد النبضات القلبية. و مثل هذا، الرثاء. فهو ينظم ساعة الهلع و الفزع و لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة. أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نُظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع.

في هذا السياق تندرج نظرة إبراهيم أنيس في محاولة لرصد الأغراض و ربطها بالأوزان حيث تتسم الحماسة بالثورة و الانفعال النفسي الحاد. و على ذلك، تبنى القصائد على بحور قصيرة أو متوسطة الطول. و كذلك شأن المدح الذي يخلو من الانفعال و الاضطراب. فكان

[1] منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص209.

[2] المصدر نفسه، ص266.

من الجدير أن يكون في بحور طويلة كثيرة المقاطع، الطويل و البسيط و الكامل و مثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام[1].

و إذا كان الدكتور إبراهيم أنيس يحدد ارتباط الوزن بالمعنى ارتباطا مطلقا على نحو ما يقره التنبؤ العلمي للظواهر، فإن حازما القرطاجني يحدد ذلك على ما هو ماثل في الواقع الشعري. و لكنه يبني رؤيته على أساس ذوقي مشرب بتأثر أرسطي، حيث يقول :"فالعروض الطويل تجد فيه بهاءا و قوة. و تجد للبسيط بساطة و طلاوة، و تجد للكامل جزالة و حسن إطراد، و للخفيف جزالة و رشاقة، و للمتقارب بساطة و سهولة و للمديد رقة و لين مع رشاقة، و للرمل لين و سهولة. لما في المديد و الرمل من اللين كانا أليق بالرثاء. و ما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[2].

و إذ يحاول حازم إجلاء هذه النظرة، يبدو و من خلال ذلك تأثره بأرسطو واضحا أشد الوضوح. إذ يقول :"و ما يبين لك، أن لكل وزن منها طبعا. يصير نمط الكلام مائلا إليه، أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعرا على الوافر اعتدل كلامه و زال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة و صلابة النبع. و اعتبر في ذلك بأبي العلاء المعري فإنه إذا سلك الطويل، توقر في كثير من نظمه حتى يتبغض. و إذا سلك الوافر، اعتدل كلامه و زال عنه التوتر"[3].

و على الرغم من استفادة العرب من الفكر الأرسطي في دراساتهم للشعر، فإنهم أدركوا حقيقة بنية الإيقاع في كل من العربية و اليونانية. فقد كان إيقاع الشعر العربي أكثر مرونة لملاءمته كثيرا من الأغراض و المضامين. بينما كان لليونانيين "أغراض محددة يقولون فيها الشعر، و كانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة و كانوا يسمّون كل وزن على حدة (...)كانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به و لا تتعداه فيه إلى غيره"[4].

---

[1] ينظر : موسيقى الشعر -د/إبراهيم أنيس،ص 178.

[2] منهاج البلغاء -حازم القرطاجني، ص269.

[3] المصدر نفسه.

[4] كتاب الشفاء -ابن سينا. ضمن :فن الشعر، ص269.

و لما كانت هذه حال الشعر اليوناني، فقد نبه "ابن رشد" إلى عدم الانصياع المطلق للإقتداء بهم، إذ في أشعارهم نماذج" يعسر وجودها في أشعار العرب و تكون غير موجودة فيها، إذ أعاريضهم قليلة القدر"[1].

لذلك يمكن القول –بعيدا عن التوجه المعياري و المفاضلة – بأن الشعر العربي يتميز عن غيره من أشعار الأمم الأخرى بتعدد مجالاته الإيقاعية و مرونتها. و من ثمّ صلاحية البحر الواحد –بأضربه المتعددة– لإستيعاب مضامين شتى لا تنقص من شعريته بقدر ما يتعلق الأمر بروافد أخرى معينة للخطاب الشعري صوتا و صبغة و تركيبا و دلالة. فالشعر العربي "يتحلى برنة موسيقية فاتنة، ليس من الوجهة النغمية، بل من الوجهة الايقاعية، و هذه الرنة تسمو به و تميزه عن الشعر الافرنجي حتى أن الأجنبي إذا سمعه طرب لنظامه الإيقاعي، و لو كان يجهل اللغة العربية"**2**.

---

[1] تلخيص كتاب أرسطوطاليس –ضمن : فن الشعر، ص232.

[2] العروض و موسيقى الشعر –ميخائيل خليل الله ويردى. مجلة المعرفة. مج2، عدد6. آب 1962، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي. سوريا،ص110. ضمن: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام –رشيد شعلال. رسالة ماجستير، الجزائر 1993.

المبحث الخامس : النبر في اللغات الأوروبية . (نماذج)*

يؤخذ مصطلح النبر هنا بمفهوم واسع و بدون مرجعية إلى الحدث أو العمل العروضي المميز أو إلى أشكال تحقيق جوهرية أو شكلية.

نعرف في النظرية اللسانية عند مارتنيه و مدرسته أن الأنبار مصنفة و موصوفة بطريقة أخرى غير طريقة الفونيم و نعرف كذلك أن مارتنيه، يميز جيدا بين النبر و النغم. و بالنسبة له تتعاكس الأحداث في الصينية و الأسكندنافية ... إلخ و يمكن أن نذكر أن النبر عنده هو إعطاء قيمة لمقطع واحد بالمقارنة مع غيره من المقاطع. و المقطع المنبور هو الذي يكون إعطاء القيمة فيه لمقطع معين يسمح لإثبات و توطيد التسلسل القائم بين مختلف الوحدات.

و يتكلم بعد هذا عن "التباين داخل السلسلة الكلامية بين مختلف درجات إعطاء القيمة و يتكلم كذلك عن استحالة إقامة نمطين متميزين قابلين للإستبدال" و ينتهي مارتنيه إلى أن "النبر لا يمكنه أن يعمل كخط مميز داخل إطار العلامة لأنه لا يسمح لنفسه أن يميز بين علامة و أخرى ...".

بالنسبة لمارتنيه هذا يصبح الدليل الأساسي الذي يمنع و لا يسمح للنبر أن يكون من بين الأحداث التي تخضع للتمفصل المزدوج (Double Articulation)[1].

ج.و.ف مولدر انضم إلى رأي مارتنيه مشيرا إلى الخاصية الهامشية في آثار النبر. و نحن من رأي أن وصف الأنبار مثل الثانوية داخل المنضومات غير السليمة. و لا يمكننا أن نرفض فكرة أن التباين يكون على المستوى الفونيمي فقط.

نبر الشدة

في الإصطلاح الحديث نفهم من النبر أنه بروز لبعض الأجزاء من السلسلة المنطوقة على حساب أخرى. و نسمي مقطعا منبورا أو مجموعة فونيمات كذلك بالنبرية أو النغمية.

---

* لا يمكن احصاء جميع اللغات الأوروبية، ولهذا خصصنا نماذج منها بالتحليل.

[1] Eléments de linguistique générale. A.Martinet, 5ème éd. A, Colin, Paris.

هذا البروز يمكن أن يتحقق بمساعدة مختلف الوسائل الصوتية. و يمكن مثلا أن نستفيد من تقلبات الشدة الصوتية. في هذه الحالة ندعوه تقليديا : نشيط. أو مع إرجاع إلى النطق الزفيري و على الرغم من هذا نشك أن فرضية قول الشدة – مهما كان التعريف الذي نعطيه له – تلعب فقط دور إظهار الأنبار التي تسمى بالشدة أو الحركية.

في الواقع نحن نعتقد أكثر فأكثر اليوم أن هذه الأنبار –مهما كان دورها الوظيفي– تتحقق على درجة عالية بمساعدة حدود أخرى غير التنغيم.

تحققنا في مختلف اللغات (الإنكليزية، الفرنسية، الإسبانية) أن اختلافات المدة ساعدت في طبع الإختلافات النبرية و أن المدة تستطيع وحدها الإجابة عن المفارقات الموجودة. بالنسبة للإنكليزية و الإسبانية تحققنا أن الإختلافات التنغيمية (تردد أساسي) فاصلة بالنسبة للنبر، الشدة . و أخيرا وجدنا أن ما يتعلق بالإنجليزية من اختلافات الطبوع الصوتية تستطيع كذلك أن تستبدل بوسائط أخرى حتى تحقق بمفردها أو بالتنسيق مع هذا مفارقات النبر.

على الرغم من هذا نستطيع لأسباب سهلة حفظمصطلحات النبر(حركية، زفيري) مع اسناد هذا البروز إلى بعض العناصر من الخطاب الذي نسميه تقليديا النبر (التنبير).

الإستعمال الصوتي لنبر الشدة

إن استعمال هذا النبر(الشدة)في النظام الصوتي يختلف كثيرا من لغة إلى أخرى. أين يتحدد النبر في كثيرا منها بالمعنى. في الإنكليزية كلمة مثل : Import مع نبر على المقطع الأول هي اسم Importation بينما المجموعة الصوتية نفسها مع نبر على المقطع الثاني تعني الفعل يستورد Importer.

في الإسبانية Canto بمعنى :أنا أغني. أما Canto فهي بمعنى : هو يغني. فالتموقع على المقطع الأول أو الثاني هو المسؤول الوحيد في تحديد المعنى. و بالطريقة نفسها:

Cantare(que je chante) /Sub-futur

Cantare(Je chanterai) /Futur-Indi

ونسجل كذلك امكانية وقوع النبر على مواطن ثلاثة و بمعاني مختلفة في الإسبانية مثلا:

المصطلح Termino

أنا أنتهي Termino

هو إنتهى Termino

بالنسبة للاتنية كان موقع النبر محددا بحجم المقطع ما قبل الأخير.

Pervenit

Pervenit

وكذلك الروسية التي يغير فيها النبر دلالة الصيغ الصرفية.

في اللغات الجرملنية غير الإنكلزية تلعب تغيرات مواطن النبر داخل الكلمة دورا أقل وضيلا داخل النظام. يتعلق الأمر في الألمانية بأدوات الصدارة في الكلمات التي يمكن أن تحمل النبر أو لا تحمله مثلا :

لغات دون نبر الكلمة

لغات أخرى تهمل هذا الإستعمال للنبر. كما هو الشأن بالنسبة للغة الفنلندية، البولونية، التشيكية ... إلخ. في هذه اللغات، النبر يقع دائما على المقطع نفسه من الكلمة سواء كان الأول مثل الفنلدية أو التشكية، أو ما قبل الأخير مثل البولونية. و نميز بين لغات النبر الثابت و بين لغات النبر الحر. إن النبر القار يتضمن أن موطن النبر ظاهر دائما من خلال عوامل صوتية أخرى. و ليس بالضرورة أن يكون علىالمقطع نفسه في كل الكلمات.

في هذه اللغات، يستحيل أن نستعمل موطن النبر لنميز معنى الكلمات أو الأشكال. و هذا لا يعني القول أن النبر مجرد أو خال من القيمة اللسانية.

لا يوجد في اللغة الفرنسية مانع أو حاجز نبري على مستوى الكلمة. كل كلمة تنطق بمعزل لها نبر ضعيف على المقطع الأخير، النبر يختفي غالبا لما ننبر المجموعة و تكون الكلمة جزءا منها. إن الخاصية التلقائية للنبر في الفرنسية تتعلق بوضوح بالطريقة التي ينتقل بها النبر في الكلمات و الأسماء الدخيلة على اللغة.

رأينا إلى هنا أن وظيفة النبر في الفرنسية، و في المستهل لتسجل وحدة المجموعة، ويبين النبر داخل التسلسل المقطعي في اللغة الفرنسية نهاية مجموعة و بداية أخرى. و لنأخذ كذلك المثال التالي :

La belle ferme le voile

فهذا المثال يحمل معنين مختلفين حسب موقع النبر إما على (Belle) أو على (Ferme) ففي الحالة الأولى (Belle) نسجل أن هذه الكلمة هي صفة للمرأة المعينة و من اللازم أن تصبح (Ferme) فعلا. كذلك يصبح (Le voile) بدوره مفعولا به. لكن إذا وقع النبر على (Ferme) فهي تبين بنفس الحتمية أن (Ferme) موصوف متقدم للصفة (Belle) و أن (voile) هي بدورها فعل. الصفة السابقة للاسم لا تأخذ أبدا النبر في الفرنسية و كل هذا المعنى المحصل عليه مربوط و مرهون بحضور أو غياب النبر على (Belle). إن إنشقاق هذا العرض الفرنسي إلى مجموعات بمساعدة النبر يحدد التركيب المسؤول عن المعنى الخالص و العقلي للخطاب. أما إذا أردنا نبرا نحويا في اللغة الفرنسية فبالأحرى أن يترجم الأحداث الثانوية فوق هذه البنية القاعدية.

نبر التفخيم

يمكننا أن نضع نبرا أكثر قوة على مقطع من الجملة حتى نعبر عن التفخيم. إن مثل هذا التدعيم يقع غالبا على مقطع لا يكون في الغالب منبورا. إذا قلنا مثلا : c'est très beau دون قيمة مميزة، فلا نجد إلا نبرا واحدا على (beau) في نهاية المجموعة. و إذا دعمنا كلمة (Très) بنطقها أكثر شدة و أكثر مدة و غالبا يكون على نغم أكثر علو من العادة. و نتحصل بالتالي على تنبير مفخم نضفي به على الكلمة (أو المجموعة كاملة) قيمة تزداد على المحتوى الحيادي للجملة غير المفخمة. في مثالنا سيكون غالبا مزج بين التفخيم الخالص و الإنفعالي. هذا التفرد غائب إذا قلنا على سبيل المثال : je dis sur la table non pas sous la table أو

je parle de l'exportation, non pas de l'importation ففي هذه الأمثلة المقاطع في الحالة الطبيعية (sous-Im -Ex) تعرف نوعا من البروز. في الحقيقة، الكلمة عامة معنية بمساعدة هذا الجهد المميز و المختلف في المورفيمين، الأمر يتعلق بالعناصر فوق التركيب أو النبرية.

تستفيد الفرنسية بنبر الإصرار الذي يتأسس على بروز كلمة (و ليس مقطع) حتى نعبر عن انفعال و توجه معنى مثلا : c'est épouvantable, c'est manifique, c'est affolant في الكلمات هذه المقاطع (pou-ma-ffo) و على التوالي هي مدعمة بشدة و نغم عالي و كذلك خصوصا امتداد في الصامت [e p : u] إلخ، و مهم جدا أن نسجل هنا أن هذه الإمتدادات تميز كل جملة و لهم من هذا ميزة نبرية (فوق مقطعية).

هذه النماذج الأخيرة من النبر تلاحمت فيها الأحداث النغمية و الحركية و تناسقت مع الإطالات لتأخذنا مباشرة إلى عنوان النبر الموسيقي.

النبر الموسيقي

نتكلم عن النبر الموسيقي أو التنغيمي خاصة في الحالات التي تبرز فيها جزء من مقطع بمساعدة إختلاف علو النغم الأساسي. هذه الإختلافات تتحقق أساسا على الصوائت، و لكن تتواجد كذلك على الصوامت الصوتية. الصوامت كذلك لأسباب حتيمة لا تشارك في واقع لحن الكلام الذي تختلف فيه النغمات. فالنغم يتزحلق من علامة موسيقية إلى أخرى في إتجاه متصاعد أو متنازل. و هذا وفق عادات اللغة و عادات المتكلم.

و لا يساهم التنسيق في تحقيق أو تدعيم النبر المسمى بنبر الشدة فقط، إنما الأحداث الموسيقية في الكلام تلعب دورا أكبر من الجانب الصوتي في الجملة. و بمساعدة التنسيق يمكننا أن نمنح إلى هذا العرض خاصية الإثبات، وخاصة التعجب، النصح...إلخ) في اللغة الفرنسية (Il Vient) مع تنغيم متنازل نحن في اثبات للسؤال (? Il Vient) مع نغم متصاعد للسؤال (= Est ce qu'il vient ?). هذا اللحن يشير في الواقع إلى ميزة النهاية أوعدم نهاية العرض. و عندنا نفس النغم المتصاعد في (? Il Vient) و (? S'il pleut) في السؤال (? Il Vient)

و على مستوى أعلى للتواصل يمكن إظهار قيم المعطيات المختلفة من فرح، غضب، التحير، الحقد، السخرية ... إلخ

فكلمة بسيطة و مختصرة مثل (Oui) يمكن أن تحمل المعاني المتنوعة حسب التنغيم الذي ننطقها به. البعض من أمثلتنا وضحت أن الشدة و اللحن تمشي أحيانا مع بعض لتحقق تمييز لساني و هذا ليس دائما. في حالة الإثبات باللغة الفرنسية يكون المقطع الأخير هو الأقوى و لكن القمة الموسيقية تكون على مقطع سابق ففي المثال : il ne viendra pas إن (pas) هي الأصل في أخذ نبر الشدة و لكن (dra-) هي التي تحمل القمة العالية من وجه نظر اللحن.

الوصف التركيبي للعروض و خاصة المتعلق بالجملة لا زال في بدايته. و تحليله أمر معقد بالنظر إلى كثرة التغيرات الموسيقية و الديناميكية التي توجد فعليا في اللغة و بالنظر إلى أن عدة عوامل فيزيائية تساهم في تحقيق نفس التمييز. إن تعريف الوحدات و وظائفها أمر معقد بسبب خلط مستويات الإتصال (niveaux de communication) التي تميز دائما اللغة المنطوقة و بالنظر إلى أن المضامين التي تظهرها التغيرات صعبة المنال. إن تحقيق الأداء صعب بسبب ما نجده في عزل المستويات المختلفة و يوجد في الكلام الملموس تنغيم نحوي في أكثر الأحيان متراكب مع أحداث تنغيمية ذات الطبيعة الإنفعالية و التفخيمية بالإضافة إلى الخاصيات الفردية. إن الآلات تسجل كل هذا، إلا أن التجربة مكنت علماء الأصوات من عزل كل المستويات. إن اللغات التي تستعمل الفوارق النغمية لتمييز كلمة ما بالنسبة إلى أخرى تسمى لغات ذات نغمة (Langues à ton) إن للكلمة في بعض الأحيان شكلا نحويا و في هته اللغات تتميز عن غيرها بنغمتها و بفونيماتها التي تشكلها.

و تعتبر اللغتان السكندنافيتان، السويدية و النورويجية مثالا للغات ذات النغمة. و أيضا الليتوانية و السربية و الكرواتية. إن مثل هذا النوع من اللغات شائع خارج أروبا و المشرق الأقصى و في إفريقيا خاصة و كذلك في أمريكا. و نعطي بعض الأمثلة لنميز لهذا النوع من التناقضات.

تملك اللغة السويدية و النورويجية نبرين : 1- نبر حاد 2- نبر منفرج. مثال في السويدية :

Anden = le canard

Anden = l'esprit
Buren = la cage
Buren = c'est le participe passé de bära

إن هذه الأمثلة تشهد أن خاصيتها المميزة. إن المنحنيان يظهران فرق المنحنى النغمي أثناء نطق الكلمتين في اللهجة الستوكهولمية (شكل-3-). نميز كذلك في اللغة الصينية المتكلمة في بيكين أربعة أنغام فكلمة chu تكتب نسخيا على الشكل السابق و هي تعني الخنزير وbanbo و سيدي و يسكن و يعيش و هذا حسب وضعية النغم. نصف هته النغمات على التوالي :

1- عالي و بسيط
2- منخفض و معقد
3- منخفض و بيسط
4- عالي و معقد

و كذلك "اليوروبية " (لغة إفريقا الغربية، نيجريا و دهومي) تملك هذه اللغة ثلاثة مستويات : عالي، متوسط و منخفض عكس اللغة الصينية التي تعرف كلمات مركبة من أكثر من مقطع، أما مستوياتها التركيبية فهي :

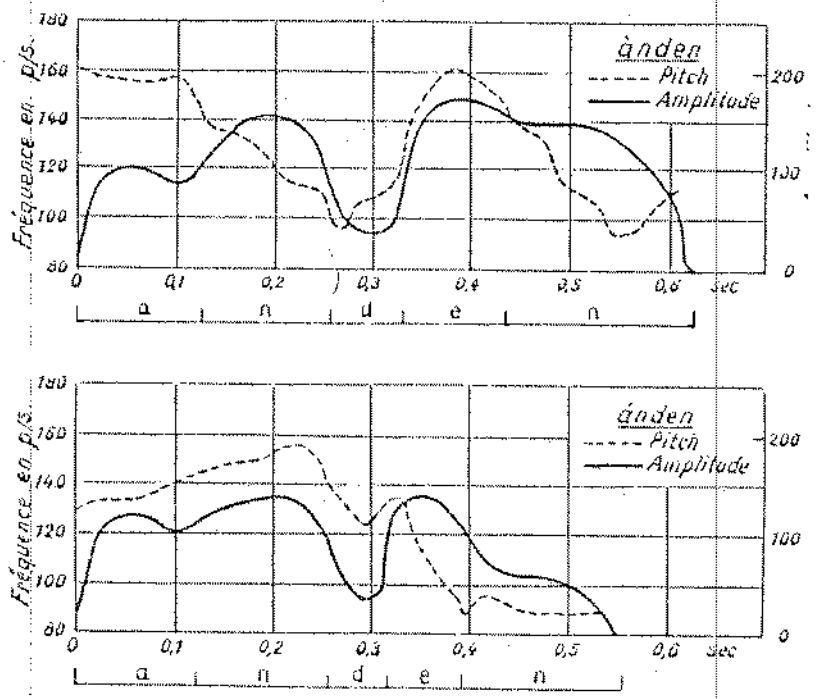
عال – عال	عال – متوسط	عال – منخفض

متوسط– منخفض	منخفض– منخفض	متوسط – متوسط	... إلخ

إن المقطع في هذا النوع يحمل دائما نبرا نغميا Accent Mélodique و مستوى خاصا، عكس السكندينافية أين تكون الكلمة – أو بالأحرى تركيبة لمقطعين أو أكثر – متميزة بنغمة أو أخرى، و يمكننا تسمية هته بالخاصيات الموسيقية المميزة Les traits distinctifs mélodiques و هذه الخاصية تميز المقاطع المتتالية و هي ما تعرف بالوحدات النغمية Des tonèmes. و يوجد أيضا تنظيمات عروضية لا يتحقق فيها نبر الكلمة فيها إلا جزئيا كتمييز نغمي (Différence de mélodies) و أين تظهر الأحداث النغمية في شكل تركيبة مع مميزات أخرى، و كما هو الحال في اللغة الفيتنامية. إن أكثر اللهجات الدانماركية فقدت في الوقت الحالي نبرها النغمي (Accent Tonal) الذي يميز اللغات السكندنافية فيما بينها و التي تطرقنا

إليها منذ قليل و على الرغم من ذلك حافظت هذه اللغات على التناقضات كثيرا أو قليلا على نفس الوظيفة اللغوية.

إستطعنا و من خلال الأمثلة المذكورة أن نقف على آثار النبر التي تلعب دورا على مستويات متعددة للتواصل، مقطع مجموعة مقطعية، مجموعة إيقاعية تركيب مختلف الطول (كلمة، جملة، تركيب). أظهرت لنا الأمثلة أن العناصر النبرية مثل الفونيمات النبرية جزء من محور الإستبدال الذي تتعارض في الوقت نفسه و هي جزء من محور التركيب.



(الشكل - 3 -)

يظهر هنا الفرق النغمي أثناء نطق الكلمتين
في اللهجة الستوكهولمية.

المبحث السادس : كمية النبر

إن تحليل الجواهر العروضية يمكن أن يستهل من ثلاثة مستويات مختلفة، حسب مدى إهتمام العنصر الفيزيولوجي بالجانب السمعي أو العنصر الإدراكي.

إن المستويين الأولين يمكن أن ينتسب في الإصطلاح إلى ما نسميه بالمجال الإنتاجي، بينما الثالث يتركب من عنصر الإستقبال.

إن علماء الأصوات و المهتمين بالجانب الفيزيولوجي أثبتوا أن إنتاج النبر مشترك مع زيادة في الجهد الزفيري و النطقي و الذي ينعكس على المستوى السمعي مع تغيرات بارزة لمنحنى التردد الأساسي Fréquence fondamentale لمنحنى الشدة. و كذلك للشبح و مدة الوحدات الصوتية. بينما يصعب إجراء قياسات مباشرة للقيم الفيزيولوجية و فنيات البحث الحديثة مثل الإلكتروميوغرافيك و الإلكتروبلاتوغرافيك. إن تحليل الظواهر المضادة للهواء سمحت بتنمية و بكل إحساس معارفنا في هذا المجال و قد فكرنا أنه إذا تحقق النبر بجهد زفيري متزايد، فإن هذا يجب أن يوافق تغيرات مهمة لضغط ما تحت لسان المزمار (sousglottique) و المرهون خاصة بعمل عضلات التنفس خصوصا ما بين الأضلع الداخلية (هاكسن 1973، كاتفور 1977)، في حين أنه لا التجارب الإكتروميغرافية و لا دراسة القيم الديناميكهوائية تؤيد تماما هذه الفرضية. إن أعمال (كارتون، مارشال 1979، بيرغال 1979، فان كاتوجك 1975 [1]، مارشال 1976) تبين بوضوح أن تحقيق النبر غير التفخيمي لا يتوافق بتغير حساس للضغط تحت لسان المزمار. و لكن لا يسري كذلك على النبر التفخيمي والذي يرغمه دائما على الإشتراك في اختلافات مهمة لهذه القمة.

و إذا وجب علينا إهمال الفكرة مثلما اقترح فان كاتوجك 1975 فلا يجوزلنا أن نهمل أن الضغط المزماري يركب الإرتباط الفيزيولوجي الأساسي للنبر غير التفخيمي. ويوافق بالمقابل أن نأخذ بالإعتبار ظاهرة الجهد النطقي أين لاحظنا تظاهرات عديدة. هذا

[1] Katwijk, A. Van (1975), « The role of Respiratory effort in Accentuation », Maniscript n° 279/11, inst. for perception, Res, Eindhoven.

الجهد النطقي يمكن أن يتحول مع حركة مزيدة لعضلات الحنجرة و التي هي مسؤولة على مراقبة التردد الأساسي (كولي 1975). إن عضلات المجرى الهوائي مسؤولة عن عمل النطق (كلام، شفة، الحنك، ... إلخ). لاحظ (ستراكا، 1963) أنه تحت تأثير النبر تمتد الصوامت لتفتح، والصوائت لتغلق أكثر. إن الإتصال الذي أقيم بين الناطقين أثناء الإنسداد أكثر اتساعا. (معنىهذا أكثر غلقا) بالنسبة للصوائت المنبورة من الصوائت غير المنبورة، (سيمون، 1967). إن امتداد الصوائت البدائية في مقاطع منبورة لوحظ عي مختلف اللغات، (فونغي، 1979). لكن على الرغم من التصورات الحديثة للمناهج الإلكتروميوغرافية و تشعب الدراسات و التي ساقت في هذا الإتجاه (فونجي، 1966. سيمدا و هورس، 1970. سواشيما، 1974. كولي، 1975. هيروز، 1977). لم نتمكن من القيام بشكل نهائي بجرد مختلف العوامل الفيزيولوجية التي تضم انتاج النبر. إن تحليل العلاقات السمعية للنبر أعطى الفرصة للدراسات العديدة في أغلب اللغات. يتعلق بهذه الأعمال التي فيها القيم الأساسية للنبر هي التردد الأساسي، المدة، الشدة، والطابع الصوتي وعوامل أخرى تشارك كذلك لكن تحت شكل تركيبات مختلفة عن ظهور النبر غير التفخيمي من النبر التفخيمي. إلا أن الأهمية المختصة لمختلف هذه القيم تتراوح حسب اللغة المعتبرة. كذلك في الفرنسية تظهر المدة تلعب دورا أساسيا فيما يتعلق بالنبر غير المفخم. (ديلاتر، 1965. بنغيرال، 1971. واران و سنتار1978.) بينما إختلافات الشدة (ليون و مارتن، 1980) و التردد الأساسي (بنغيرال، 1973. سغينوا، 1976) تكوّن القيم الأساسية للنبر المسمى بالإصراري، والذي يجب أن نضيف إليها العوامل الثانوية مثل: ضربة اللهاة و تدعيم إنفجارات الصوائت الأساسية. في الإنجليزية (فري، 1955. بولنجي، 1958. مادرس و آل، 1971) و في الهولندية (فان كاتويجك وكوفيار، 1976). إن النبر غير التفخيمي مسجل هنا خاصة بإختلافات التردد الأساسي، و بالأحرى الشدة هي التي تضمن هذا الدور في التشيكية و في الألمانية. إن تغيرات الطابع الصوتي لوظيفة النبر هي عادة مؤكدة في غالب اللغات. ولكن بتغيرات مختلفةو تمتد الصوامت النغمية في الإنجليزية لتكون حيادية (تتغير بصامت حيادي)

بينما هي معزولة فقط في اللغات الأخرى. (ديلاتر، 1969) إن البحوث الحديثة التي قام بها (فارنتاني و كوري، 1981) حول الجوهر الفزيائي للنبر غير التفخيمي في الإيطالية تضع بوضوح الدور الأساسي للمدة و الطابع (المشكل أولا أو F1 صوائت منبورة هو دائما أعلا من الصوائت النغمية).

في حين إن هذا التفوق للمدة ليس عملا مستمرا، لأنه أكثر أو أقل بالتركيبة النغمية، و كذلك بموقع الكلمة داخل الكلام و كذلك بوظيفتها النحوية.

الملاحظة العامة للصيغة ذات التفعيلات المتعددة للجوهر السمعي للنبر أدت بالباحثين إلى تقدير الدور الإدراكي لمختلف القيم حتى يتحقق هذا التسلسل.

إن المناهج القديمة غالبا ما فشلت لأنها أدركت أن الجهاز السمعي يتقبل بشكل عام تغيرات العلو، الطول، و أن المواضيع تظهر غير قادرة على التعرف بدقة على الجهة التي تعود على عامل (يبغول 1962. غيسنهفن و بلوم 1978).

إن تركيب الكلام الذي يسمح بتغيير و بكل حرية كل واحد من القيم السمعية وتقدير الأحداث الإدراكية التي أوجدتها هذه التغيرات و تكون وسيلة فعالة لدراسة الجوهر السمعي للنبر. إن استعمال هذه المنهجية في حالات عديدة أثبت فرضيات التحليل السمعي، و كذلك تجارب (فري، 1958) التي كشفت أن تغيرات تمثل المؤشر الإدراكي الأساسي للنبر غير المفخم في الإنجليزية. و تأتي فيما بعد حسب ترتيب الأهمية، المدة و الشدة حسب (هيمان 1977) هذا التسلسل يكون في الغالب. و لكن البحوث المتواصلة من طرف (برتنيتو 1980، كوري و فارنتاني،1981) حول اللغة الإيطاليا هي التي قوّت الأهمية البالغة للمدة في هذه اللغة و بخلاف دراسة (روسي 1970) التي تنطبق على لهجة من شمال إيطاليا و التي تؤسس تشغيل منهجية مختلفة، تظهر أن sonie أي الشدة الموضوعية و التي تجعل حركية إدراك النبر المعجمي يتعلق قطعا بالبروز النبري و المضمون بتوافق القيم أين يمكن للتنظيم التسلسلي أن يختلف كثيرا من لغة لأخرى. يجب أن نسجل أن هذا التسلسل قد يتشوش بتشابكات تعين خصوصا تحقيقات النبر و التنغيم و التي تدرك بسهولة إذا اعتبرنا أن هذه الوحدات العروضية تظهر بنفس الجوهر السمعي. و كذلك دراسة (كوري و فارنتاني) حول

الإيطالية التي تظهر أنه في حالات مقاطع مزدوجة مثل: Papà و Papa . المقاطع قبل الأخيرة هي التي تحمل المعلومة الكبرى للتعريف على النبر[1]. لأن المقاطع الأخيرة خاضعة لإختلافات المدة و التردد الأساسي التي ترتبط بدقة في تحقيق التنغيم للمجموعة.

إن شدة المقطع الأخير يتركب إذن من علامة التوانب و تكون حاملة للشحنة المعلوماتية القوية، و نلاحظها كذلك في لغات أين تكون لمفارقات المدة قيمة صوتية و أن هذه الكمية لا تتكون من عنصر مؤهل أو من بروز نبري (برنستان 1979) و فيما تبقى يسري هذا الأمر على علو اللغات ذات النغم (جندور، 1974).

هذا الذي يبين جليا أن تسلسلات كميات النبر مرهونة بقسط الميزات الشعرية في كل منطوق.

[1] Fernetani, E. and Korris, S. (1981), « Italien lexical stress in connected speech », Proc. of 4 th F.A.S.E. Symposium, ed. Scientifiche Associate, Rome.

الفصل الثاني: التنغيم.

المبحث الأول: الإيقاع و البعد النفسي.

مفهوم الإيقاع

نسعى من خلال هذا المدخل إلى تحديد المجرى النظري للإيقاع، من حيث كان ظاهرة، و لا يزال ملازما للشعر، أو هو :"إحدى الخصائص الخطابية للشعر إذ لا نخال و لا ينبغي لنا أن يكون أي كلام بارد فج شعرا".[1]

إنما الشعر كلام موزون تتم فيه المقابلة الإيقاعية بين مكوناته التركيبية، بخلاف النثر الذي لا تتم فيه هذه المقابلة و بالتالي فهو كلام غير موزون.

و لقد كان عهد الدارسين بالإيقاع كعهدهم بمختلف قضايا المعرفة الإنسانية من إئتلاف حينا و اختلاف حينا آخر. و غالبا ما يتكامل إختلافهم و يتآلف إذا نظرنا و أمعنا في البنية الطبيعية للظاهرة التي تتضافر فيها عناصر شتى و متنوعة بتنوع زوايا النظر و منطلقات الدراسة. فلئن كانوا قد اختلفوا في شيء، فذلك لا يتجاوز طرق البحث و أساليب الدراسة بحسب نظرة كل طرف إلى الشعر و فهمه له.

عندما كان موسوما بنوع خاص من التأليف الصوتي المتميز عن مختلف أشكال النظم و التبليغ الأخرى[2] فقد أحرز نظاما متناسبا من التناغم يتألف من أنغام مبنية على تباعد طبقاتها العليا و الدنيا. فكأنما هناك تنافر في بنيتها، إلا أن هذا التنافر يغدو مستساغا بفضل فن الموسيقى :"إذ لو ظلت الأنغام العليا و الدنيا متنافرة لما أمكن حدوث التناغم (...) ذلك أن التناغم إئتلاف بين الأصوات (Symphony). و الإئتلاف توافق لكن توافق بين ما

---

[1] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أحزان بنينة، دار الحداثة بيروت. ط1. 1986. ص 9.

[2] يقول الدكتور إبراهيم أنيس :"و للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسها ما فيه من جرس الألفاظ و انسجام في توالي المقاطع و ترداد بعضها بعد قدر معين منها، و كل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر". أنظر موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. ط5. 1981. ص5.

اختلف. و بطريقة مماثلة نجد أن الإيقاع مؤلف من عناصر قصيرة و طويلة مختلف حينا و حينا تتوافق[1].

و يتجسد الإئتلاف و التنافر على هذا النحو، في مقاطع طويلة و أخرى قصيرة، مما يحقق لها، بعد التكرار نوعا من الإنسجام و التناسب بين العناصر الصوتية المكونة للإيقاع[2] و لذلك عرفه الفارابي بأنه : النقلة عن النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب[3] "الأمر الذي يضفي على الهيكل أو الكيان الشعري قوة حركية تتعاقب فيها الإهتزازات الصوتية و النفسية و تنعكس على الأبعاد الدلالية. فتدخل الطرب على النفس الإنسانية. حتى جعل بعضهم الغناء في المرتبة الأولى لأجزاء الفن. فهو – في نظرهم – تابع للشعر باعتباره تلحينا له. فقد افتتن به الكتاب و الفضلاء من خواص الدولة العباسية، و أخذوا أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر و فنونه. بل ليس الغناء سوى تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة".[4] و لقد ذكر "المرزباني" أن "أحمد بن عبد العزيز الجوهري" كتب إليه راويا من "عمر بن شبة" عن "أبي غسان محمد بن يحي عن أخيه "عبد الله بن يحي" قال :"كانت العرب تغني النصب*. و تمد أصواتها بالنشيد، و تزين الشعر بالغناء فقال حسان بن ثابت:

تغن في كل شعر أنت قائله ❖ إن الغناء لهذا الشعر مضمار"[5]

و يمثل التناسب المطرد في الخطاب الشعري أهم خواصه، فتصدع ظاهرة التكرار على مستوى البنية السطحية للإيقاع، و بخاصة من ناحية الأداء الفعلي للخطاب (الإنشاد). فيطلق الإيقاع حينئذ :"على الترجيع المنظم في السلسلة الكلامية (La Chaîne parlée) و ذلك

---

[1] وليام ك. ويمزات كيليث بروكس: النقد الأدبي: تاريخ موجز، النقد الكلاسيكي، ترجمة حسام الخطيب و محي الدين صبحي. مطبعة جامعة دمشق 1974. ص197-198.

[2] يذهب أرسطو إلى أن ضرورة الشعر للنفس ترجيح عاملين راسخين في الطبيعة الإنسانية : الأولى نزعة المحاكاة و الثانية نزعة الإنسجام و الإيقاع. أنظر فن الشعر، ترجمة و تحقيق عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة بيروت (د ت)ص11.

[3] كتاب الموسيقى الكبير، ص436. نقلا عن :أدونيس، الشعرية العربية. دار الآداب. ط1. 1985، ص20.

[4] ابن خلدون، المقدمة، مج1، دار الكتاب اللبناني ط3، 1967، ص1060. أنظر عبد الكريم النهشلي: الممتع في علم الشعر و عمله، تحقيق المنهجي الكعبي، دار العربية للكتاب، تونس 1977: ص24.

* النصب في الغواني أن تسلم الفاقية من الفساد و تكون تامة البناء، لسان العرب. مادة (نصب).

[5] الموشح - مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر. تحقيق. علي محمد البجاوي. دار النهضة. مصر . 1965. ص47. و انظر العمدة، ج1: ص84.

بإحساسات سمعية ناتجة عن عناصر تنغيمية مختلفة. الأمر الذي جعل "هوبكنز" يقرر أن النظم ليس إلا خطاب يكرر كليا أو جزئيا الصورة الصوتية نفسها.

من هنا كان الإيقاع لصيق مظاهر متعددة و معقدة، في الآن نفسه منها ما يتعلق بالإنشاد و الوزن. و منها ما يرتبط بطبيعة اللفظ الصوتية و التركيبية. و منها ما يتجلى في الأحوال المصاحبة للخطاب الشعري. نفسية كانت أو إجتماعية أو غير ذلك.

الإيقاع و الوزن

يرتبط الإيقاع بالوزن إرتباطا مطلقا، حتى ليمكن القول إنه الأداة التي يتحدد الإيقاع بمقتضاها، كما أنه :"الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى، بحيث إنه يصبح في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا. و علاوة على ذلك، فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه و المتوقع حدوثه".[1]

و الحال أن نظرة النقاد و الباحثين قد بنيت في بعض الأحيان، على الفصل بين الوزن -الذي هو فعل الإيقاع و رسمه- و بين التراكيب التي تنتظم الإيقاع. كما تنتظم غيره من صور التعبير البيانية و البديعية و سواهما. الأمر الذي أدى إلى تفرد الوزن و فصله عن مضمون التركيب. فكأنما هو ظاهرة فيزيائية أو معادلات رياضية مجردة[2].

غير أن بيئة الفلاسفة حسمت الأمر فأكدت الصلة بين الإيقاع و الوزن، الأمر الذي جعل ابن سينا يقرر أن قضية الفصل بينهما غير ممكنة؛ و إنما يجري ذلك على سبيل التجربة

---

[1] كوليريدج: سيرة ذاتية،ص302. نقلا عن يوسف بكار، بناء القصيدة العربية، ص208.

[2] يدخل في هذا السياق التقطيع بالأرقام الكاتبة و بالمقاطع الصوتية، تلك المحاولات التي يهدف من وجودها أن تجعل بديلا لعروض الخليل. و لكنهم تعسفوا إذ تعاملوا مع الشعر كما تعامل دوركايم مع الظواهر الاجتماعية حين عدها شيئية أو تماهيها. و هنا يتجلى أثر المنهج التجريبي و الطبيعيين على مختلف الميادين المعرفة الإنسانية :"فالإيقاعيون طبيعيون يزعمون أن اللفظ يمكن أن يقوم بمعزل عن المعنى و ذلك بالنظر إلى الشعر كمن لا يفقه لغته". أنظر : شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1972. ص152.

و الإمتحان، قال :"أما النظر من جهة الوزن المطلق و علله و أسبابه فإلى الموسيقى و أما من جهة الوزن الخاص عند بلاد دون بلاد على حكم التجربة و الامتحان، فإلى العروضي".[1]

كذلك ظل الوزن مسألة كمية عددية عند الفلاسفة المسلمين فهو يعني :"تعاقب الحركات و السكنات التي تشكل الأسباب و الأوتاد و الفواصل و تكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف المقاطع و أزمنة النطق بها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع".[2]

و قد يكون لهذا التوجه الكمي الرياضي مبرره العلمي المتوفر آنذاك باعتبار المسائل العلمية التي يمكن أن تعتمد بالتجربة و الملاحظة لا تعدو أن تكون بسيطة، كما لم يتهيأ لها -في ذلك العهد- المنهج المتكامل المحدد الأبعاد، حتى و إن اتسع ليطأ جوانب مكملة من علوم أخرى. لذلك برزت فكرة التناسب العددي في تنظيرهم للإيقاع. و لعلهم قد استفادوا في ذلك من التفكير اللساني عند اليونان الذي وظف أفكار "فيثاغورث" الرياضية و بخاصة فكرة التناسب اللغوي التي ولع بها النحاة الإغريق، فكانت تعني عندهم وجوب "تكافؤ صيغ لتكافؤ أصناف الكلمات التي صبغت عليها"[3].

و لقد كان أفلاطون يرى الإنسجام و الإيقاع عنصرين أساسين في الشعر مردهما إلى النزعة الطبيعية في الإنسان :"فالوزن عنصر عرضي في الشعر، بينما الإنسجام و الإيقاع عنصر جوهري. و في هذا دليل على الإرتباط الضروري بين الشعر و الموسيقى"[4].

لهذه النظرة صداها العميق في بنية اللغويين، التي أكدت الصلة بين الإيقاع و الوزن، الأمر الذي جعل ابن فارس يقدر : "أن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق صناعة العروض و صناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم و صناعة الزمان بالحروف المسموعة"[5].

---

[1] جوامع علم الموسيقى: نقلا عن جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. المركز العربي للثقافة و العلوم. ط2. 1982. ص370.

[2] إلفت كامل الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: دار التنوير للطباعة و النشر. بيروت. 1983، ص248.

[3] عبد الرحمن الحاج صالح، مدخل إلى علم اللسان الحديث: اللسانيات، المجلة في علم اللسان البشري. جامعة الجزائر، معهد العلوم اللسانية و الصوتية، المجلد الأول. 1971. ص46.

[4] أرسطو: فن الشعر، تحقيق : عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت (د.ت). ص3.

[5] منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق. محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي. بيروت ط2. 1982. ص263. و انظر فن الشعر ص161.

و ينتظم الإيقاع –الوزن– من الناحية المادية، أصواتا أو حروفا في الخطاب الشعري وفقا لتتابع الحركات و السكنات، فتتعاقب في تناسب و تماثل تتساوى فيهما الوحدات الصوتية (المسموعة) أو تتشابه بتعاقب الزمن.

و على هذا يؤدي الزمن دورا أساسيا في السلسلة الكلامية في للخطاب الشعري فيميز بين أنواع من الخطاب، مما يسفر عن نموذج إيقاعي متميز (البحر في الشعر العربي) و ذلك ما جعل حازما القرطاجني يقول :"و الوزن هو أن تكون المقادير المنتقاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات و السكنات و الترتيب"[1]، مثل هذه النظرة إلى الإيقاع كمثلها في الشعر الفرنسي[2] الذي يتم الوزن فيه بواسطة المقاطع، و ذلك بالانتقال من نبر إلى آخر عبر مجموعات إيقاعية (Groupes Rythmiques) فيكون الإيقاع قالبا متماسكا من التنغيم دون أن يختلط ذلك مع الذوق.

و عليه فالوزن هو الفعل الإيقاعي المجسد في صورة متكاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية. بينما الإيقاع هو ذلك الكل المجرد الذي يتساوى فيه جماع العوامل التنغيمية و النفسية و الدلالية و سواها و هو أيضا. " بمثابة آلة أو قاعدة تقابل الآلات الموسيقية (الفارسية أو الهندية) التي كانت قد بدأت تنتشر في المجتمع الإسلامي العربي، منذ أواخر القرن الهجري، و يرتكز هذا التميز على ما تتصف به اللغة العربية من الترابط النوعي و اللفظي في مقاطع الكلمة مما يوفر لها حسن النظم في صناعة الشعر، و حسن التأليف و السبك بين المقاطع و الأصوات في صناعة الألحان[3].

و إذ يتسع مجال الإيقاع فإنما يتجاوز مجرد تناسب الحركات و السكنات عبر فترات زمنية متناسبة، ليشمل ما يتعلق ببنية الكلمة تارة و بائتلافهما مع نظائرها في التركيب تارة أخرى، ناهيك بتفاعل الصوت و الدلالة، و ما ينجر من ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دورة الخطاب تسمو فيها وظائف اللغة –كما حددها جاكوبسن– سواء ما تعلق منها

---

[1] الإيقاع في الفرنسية و غيرها من اللغات الأوروبية مشتق من الكلمة الإغريقية (Rythmos) التي تعني الحركة و الانسياب. أنظر خالد سليمان. الإيقاع في شعر خليل حاوي، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب و اللغويات). المجلد 7، العدد 2، ص7.

[2] R- GALISSON, D. Coste, Dictionnaire de Didactique des Langues. Hachette, 1976, P 476.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985. ص19.

بالوظيفة الإنفعالية (Fonction Emotive) المرتبطة بالشاعر المنشد أو بالوظيفة الإفهامية (Conative Fonction) المجسدة لتأثر المتلقي و تفاعله مع الخطاب إنشادا و مضمونا أو بالوظيفة الشعرية(Poétique) النظمية المتولدة عن البيت أو القصيدة برمتها أو ما سوى ذلك من وظائف اللغة[1]. و من هنا يتجسد الإيقاع في أشكال شتى : إنفعالية و ذهنية و معجمية ونحوية و صرفية و صوتيةو غيرها، مما يجعله طاقة حيوية في الخطاب بوجه عام، تزداد فعاليته في الشعر أكثر منه في النثر غالبا.

البعد النفسي للإيقاع

من الدارسين من لم يفقه ذلك السند النفسي القائم على المنبه و أثره، فقضى لكل سلوك إنساني بدافع –داخل أون خارج– قريب أو بعيد و من مبدإ المنبه و الأثر كان مرد الشعر و قرينته الإيقاع إلى الإنفعال، ذلك أن "في طباع الحيونات و الإنسان إذا طربت أن تصوت نحوا من التصويت، و الإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب أو غير ذلك من الإنفعالات صوت أنحاءا من الأصوات مختلفة"[2].

في هذا الإطار تمخضت شاعرية امرىء القيس و الأعشى و النابغة و زهير و سواهم. و من هذا المنبع تألقت في شتى العصور، فبلغت أسمى ما وصلت إليه قريحة شاعر. لقد كانت فيما يروى عند الأول إذا ركب و الثاني إذا طرب و الثالث إذا رهب و الرابع إذا رغب[3]، و هي بقدر ما كانت ركوبا و طربا و رهبة كانت نشيدا مثيرا طبعه ذلك الوازع الذي غرس في ذات الشاعر فتناقلها الرواة جيل عن جيل بفضل تلك المزية التي ارتبطت بالمطبوع من الشعر العربي. إنها مزية الإيقاع التي كانت عون الرواة في الحفظ و التواتر و مثلها الإلياذة و الإنياذة و الكوميديا الإلاهية.

---

[1] JAKOBSON,R (1963) ESSAIS de Linguistique Général. Ed.De minuit, PARIS- P 220

[2] الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، ص64. نقلا عن، جابر عصفور، مفهوم الشعر،ص563.

[3] ذكر ذلك كثير أو نصيب و يروى أن الأصمعي حكى عن ابن أبي طرفة :"كفاك من الشعراء أربعة : زهير إذا رغب، و النابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، و عنتر إذا كلب. و زاد قوم : و جرير إذا غضب". أنظر . إبن رشيق، العمدة، ج1، ص204.

فالإنشاد قوام الشعر و دعامته الأساسية من قبل تحديد قواعد العروض. إذ القصيدة :"ليست مجردة مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، و لكنها بناء متدارج الأجزاء منظم تنظيما صارما (...) بحيث لا يند جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى و تكامله معها تكاملا مقفولا".[1]

لا يشكل الايقاع منحى مستقلا خارج الخطاب الشعري، و لاينبغي له. إنما يصدر الخطاب كلا متكاملا بفعل القوة الناظمة لدى الشاعر، إذ هي :"في أكثر أمرها لا تلاحظ ما يصلح أن يكون عبارة عن المعنى مما ذمه الذكر به ملية عند اقتضائها إياه أول ملاحظتها إلا على الهيئات التي تكون نقل الحركات و السكنات فيها بحسب ما يقتضيه الوزن الذي يريد بناء كلامه عليه، فيولج به الخاطر إلى اللسان موزونا"[2].

فأما القوة الناظمة فهي الملكة الشعرية التي تمثل القدرة على إنتاج الخطاب الشعري محلى بشتى الخصائص و القواعد الكلية التي تدخل في تكوينه، مما يميز الشاعر عن الناثر. وأما ما يولج به الخاطر إلى اللسان موزونا فذلك هو الإنشاد من حيث الأداء الفعلي (Perfomance) للخطاب الشعري و على هذا يكون التأثير متبادلا في الكيان الشعري بين الشاعر المتكلم و السياق الاجتماعي، و التصور الذهني المسبق للوزن، ثم التخير المناسب للألفاظ، و أخيرا المتلقي بصفته طرفا رئيسا في دورة الخطاب.

في هذا التصور النفسي للإيقاع ذهب ريتشاردز إلى أنه :"هذا النسيج من التوقعات و الإشباعات و الإختلاجات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"[3]، مما لا يجعل الايقاع شيئا ذاتيا في الكلام بقدر ما هو نشاط نفسي يطبع المتلقي. فالاعتماد على جهاز تسجيل موجات الكيموغراف (kimographe) يظهر المقاطع الصوتية مجرد موجات فيزيائية في الهواء خالية من كل أثر نفسية. و ذلك هو النظم في أبسط صوره. و لكن الايقاع ليس أي شيء مما يسجله الكيموغراف و لا يتعلق بطبيعة الأصوات نفسها و إن نسبناه إليها. إنما هو أثر

[1] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت 1981، ص25- 26.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص208.

[3] شكر محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص156.

للنشاط النفسي الذي يتسنى من خلاله إدراك أصوات الكلمات و ما تحمله من معنى مشهور"[1]

و هذا لا يعني أن المقاطع الصوتية تحمل في ذاتها دلالات الفرح و الحزن إنما يختلف تأثيرها "تبعا للإنفعال الذي هو موجود فعلا، و لكن يختلف أيضا تبعا للمعنى. فإن ما يرجع إلى العادة، أو إلى روتين الإحساس من ارتقاب الصوت، إنما هو جزء من التوقع العام (...) إن التأثير الصوت يتحدد بالظروف التي يندرج فيها أكثر يكثير مما يتحدد بالصوت نفسه"[2].

يتجلى الأثر النفسي للايقاع عندئذ، عن طريق التهيء النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد من خلال شبكة عظيمة من العادات و المشاعر و الدوافع[3]. و لهذا اعتقد "إزراباوند" أن "كل انفعال و كل تطور انفعالي له عبارة لا لون لها، عبارة ايقاعية تعبر عنه"[4].

و لقد ادرك الفلاسفة ما للشعر من أثر على النفس البشرية بفعل ايقاعه و مضمونه حتى إن بعضهم يسمو به على كل الفنون، فهو يؤدي ما تؤديه هذه الفنون جميعا بالإضافة إلى أنه "قادر على التعبير عن أعمق أنواع الانفعال العاطفي كما تفعل الموسيقى"[5] و علاوة على ذلك فإن "الايقاع و الجناس الاستهلالي يرضينا، لأن الذات في حالة التكرار المنتظم لصوت واحد وسط أصوات متنوعة و مختلفة، تكتشف شيئا مماثلا بطبيعتها الجوهرية بوصفها وحدة في اختلافهما"[6].

و إذا كان الشعر العربي غنائيا كما تزعم كثير من المصادر فإن "المبدأ الذي يرتكز عليه الشعر الغنائي هو الذاتية. فليست الصورة الخارجية للأحداث هي التي يعبر عنها الشعر هنا. بل الحياة الباطنية لروح الفرد. فالقصيدة الغنائية هي بالضرورة تعبير عن شخصية جزئية معينة. عن مشاعره الخاصة و ميزاجه و أفراحه و أتراحه و أحزانه و آماله و مخاوفه"[7].

---

[1] شكر محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص156.

[2] المرجع نفسه،ص 157-158.

[3] م.ن، ص159-160.

[4] م.ن، ص 163.

[5] ولترسنيس، فلسفة هيجل، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة 1975 ص668.

[6] المرجع نفسه.

[7] م.ن. ص270.

و تظهر الآثار النفسية للايقاع بوضوح لدى السامع من جراء تأثير الخطاب الشعري على مستويين بشكل عام : الرسالة؛ و الأحوال المرافقة لها باعتبار السامع يستقبل تدريجيا وحدات لفظية ايقاعية في شكل مجموعة من العناصر الصوتية -الفيزيائية- التي تأتلف في وحدات عرفية وفقا للسنن السارية في الواقع اللغوي. يقوم السامع بعد ذلك بإحالة مجموعة الوحدات اللفظية المجموعة إلى الذهن، و من ثم تجسيدها في أشكالها التجريدية؛ مجازية سياقية كانت أو وضعية.

و لا غرو في أن الشاعر المنشد "حين ينشد شعره يستعيد تلك الحالة النفسية التي تملكه في أثناء النظم حتى يشركه السامع في كل أحاسيسه و يشعره بشعوره"[1].

و من هنا يبدو الأثر النفسي للإيقاع في صورة مجموعة من الإستجابات المشتركة بين طرفي الخطاب مجسدة في أشكال مختلفة من الترديد و التعجب و الثورة و الغضب و غير ذلك.

و تجدر الإشارة إلى أن الآثار النفسية للايقاع تتجاذبها عناصر متعددة منها ما يتعلق بالأصوات و طرق تأليفها، و منها ما يرتبط بطريقة الإنشاد، و منها ما يرتبط بقضايا دلالية متعارف عليها من قبل الجماعة المستخدمة للغة.

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص176.

المبحث الثاني : وظائف التنغيم.

يعتبر التنغيم من وسائل البيان و التبين في أي لغة. و لما كان ظاهرة لغوية؛ تعددت وظائفه حسب الرؤيا التي ندرس بها اللغة فهو يؤدي :"في بعض اللغات كالعربية و الإنجليزية وظيفة نحوية، حيث يستعمل للتفريق بين المعاني المختلفة للجملة الواحدة. فعبارة مثل (السلام عليكم) تنطق بتنغيم معين فتدل على التحية، و بتنغيم ثان فتدل على التهكم و السخرية و بتنغيم ثالث فتفصح عن شعور بالغضب أو الرضا"[1].

فهذا المثال على بساطته، يمكننا أن نستنبط منه أن الكلام البشري معرض في أصله إلى مجموعة من التغيرات الصوتية. فالكلام قد يكون كلمة واحدة و قد يكون جملة :"حيث تكون النغمة هي العنصر الوحيد الذي نشأت عنه المعاني المتباينة"[2].

و لسنا في مجال تعداد الأمثلة الدالة على ما نقول، لآن الدراسة لا تتسع لهذا. فهل كانت وظيفة التنغيم عند القدامى هي إعطاء الصبغة النغمية للكلام ؟ و كيف أدرك المحدثون وظيفة التنغيم ؟ و ما هي الأبعاد التي ضمنوه إياها ؟ و هل هناك أبواب محددة في النحو العربي يجب إعادة دراستها على أساس القوانين الصوتية الحديثة ؟ و في حالة الوصول إلى رؤى جديدة في هذا المجال، ما هي المواضيع التي يخوضها به ؟ أو أن النصوص كلها معرضة لإعادة قراءة على ضوء نظريات لسانية حديثة ؟

يدرك الدارس لأول وهلة أن كثيرا من الظواهر اللغوية بات أمرها مرتبطا بالتنغيم، ارتباطا قويا. فقدامى اللغويين العرب، و إن غاب عنهم التنظير و تحليل الظاهرة لأسباب موضوعية، فإن ذلك لم يمنع وجود خطرات و إشارات ذكية تدلنا على أن رفض هذه الظاهرة من الدرس اللغوي كان أمرا غير وارد عندهم. بل اعتمدوه و فسروا به بعض قضاياهم خاصة تلك المتعلقة بتفسير و تأويل بعض نصوص القرآن الكريم و حتى في إعادة قراءة بعض الأعمال الأدبية الكبرى.

---

[1] علم اللغة العام – الد/عاطف مذكور، ص136.

[2] المرجع نفسه، ص104.

فقد أصبح التنغيم و تعبيرات الوجه من وسائل فهم الباب النحوي، و ما كان لنا أن نطرقه دون إستعانة به. يقول ابن جني :"و قد حذفت الصفة و دلت الحال عليها. و ذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم : سير عليه ليل، و هم يريدون؛ ليل طويل. و كأن هذا إنما حذفت فيه الصفة لما دل من الحال على موضعها.

و ذلك أنك تحس في كلام القائل لذلك من التطويع و التطريح و التفخيم و التعظيمي ما يقوم مقام قوله : طويل أو نحو ذلك. و أنت تحس هذا من نفسك إذا تأملته، و ذلك أنك تكون في مدح إنسان و الثناء عليه فتقول : كان و الله رجلا. فتزيد في قوة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة و تتمكن في تمطيط اللام و إطالة الصوت بها و عليها؛ أي رجلا فاضلا أو شجاعا أو كريما أو نحو ذلك. و كذلك تقول : سألناه فوجدناه إنسانا ! و تمكن الصوت بإنسان و تفخمه، أو نحو ذلك. و كذلك إذا ذممته و وصفته بالضيق قلت : سألناه و كان إنسانا. و تروي وجهك و تقطبه. فيغني ذلك عن قولك : إنسانا لئيما ... فعلى هذا و ما يجري مجراه تحذف الصفة ... فأما إذا عريت من الدلالة عليها من اللفظ أو من الحال فإن حذفها لا يجوز"[1]. إن مثل هذا الحديث يحمل إلماعات و إشارات علمية دقيقة تبرز قمة تفكير القدامى في إرساء نسق قاعدي محكم. فابن جني متمتع بكامل وعيه حينما اعتبر دلالة الحال باعتبار المقام و المقال تغني عن قول الكثير. فما كان لنا أن نفهم المثال السابق (سير ليل) و (كان و الله رجلا) الذي صار تطويع الكلام مع التطريح و التفخيم الوسائل التنغيمية و هي الأدلة على فهم الصفة المحذوفة.

و نكاد نجزم أن هذه الإشارة دليل للقائلين بعدمية الظاهرة في الدرس النحوي خاصة. فهل هناك برهان أكثر من قول ابن جني :" فأما إذا عريت من الدلالة عليها من اللفظ أو من الحال فإن حذفها لا يجوز".

و إذا كانت لابن جني إشارة بالغة الأهمية كهذه، فهذا لا يعدمها عند غيره من أئمة النحو العرب من أمثال سيبويه الذي يقول في باب الندبة :"إعلم أن المندوب مدعو و لكنه متفجع عليه، فإن شئت ألحقت في آخر الاسم الألف لأن الندبة كأنهم يترنمون فيها"[2].

---

[1] الخصائص -ابن جني، ج2، ص370-372.

[2] الكتاب -سيبويه، ج1، ص321.

فالتفجع إحساس بلَوعة يصحبه طرديا أين بضمنه الإنسان معاني مختلفة. فالطفل في مراحله الأولى منذ ولادته، يصدر أصواتا مختلفة يريد بها معاني.

يقول ابن يعيش :"إعلم أن المندوب مدعو و لذلك ذُكر مع فصول النداء، لكنه على سبيل التفجع فأنت تدعوه و إن كنت تعلم أنه لا يستجيب. كما تدعو المستغاث به، و إن كان لا يسمع كأنك تعده حاضرا، و أكثر ما يقع في كلام النساء لضعف احتمالهن و قلة صبرهن. و لما كان مدعوًا بحيث لا يسمع أتوا في أوّله (يا أو وا) لمد الصوت و لما كان يسلك في الندبة و النوح مذهب التطريب زادوا الألف آخرا للترنم"[1]. و يضيف في حرف الندبة قائلا :"و أما (وا) فمختص به الندبة. لأن الندبة تفجع وحزن و المراد رفع الصوت و مده لإسماع جميع الحاضرين"[2].

فاستخدام هذه الأدوات يقتضي رفع الصوت و مده لتنبيه المخاطب أو المنادى. و نحسبها تؤدي وظيفة. و هي قيامها مقام فعل تتضمن معناه، و حلت محله. و أساس القول بالنيابة و جوازها ينبني على فكرة العمل.

النعت و المنعوت

إن وضوح و جلاء ظاهرة التنغيم يتأكد في القصة التي تتواترها بعض كتب اللغة. إذ نجد فيها كيف وعى النحاة و فهموا التنغيم. يحكي السيوطي :"حدث المرزباني عن إبراهيم ابن اسماعيل الكاتب قال :سأل اليزيدي الكسائي بحضرة الرشيد فقال :انظر في هذا الشعر عيب ؟ و أنشده ...

لا يكون العير مهرًا ❖ لا يكون المهرُ مهرُ

فقال الكسائي قد أقوى الشاعر، فقال له اليزيدي أنظر فيه فقال : أقوى، لابد أن ينصب (المهر) الثاني على أنه خبر كان، فضرب اليزيدي بقلنسوته الأرض و قال : أنا أبو محمد ! الشعر صواب إنما ابتدأ فقال المهرُ مهرٌ"[3]. فقد بادرالكسائي القول أن هناك إقواءا

---

[1] شرح المفصل –ابن يعيش، ج2، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص120؛

[3] الأشباه و النظائر – السيوطي، ج3 ، ص245.

واردا في رفع كلمة (مهر) والصواب نصبها باعتبارها خبرا لكان. ولما استخدم اليزيدي شيئا جديدا في تفسير البيت، تفطن إلى السكته أو الوقفة وهي من أنواع التنغيم فجعل جملة (لايكون) لاصلة بينها و بين ما بعدها فهي توكيد لما قبلها فضغط عليها حين النطق وأخذت مطا صوتيا لم يعهد لها في السياق. فالقائل ينشد : (لايكون العير مهرا لايكون) ويستأنف كلامه جديدا فيه مبتدأ و خبر و هما (المهر مهر). وكأن فطنتك أيها اليزيدي أنستك أدب حديث الملوك فرميت بقلنسوتك في حضرة هارون الرشيد أمير المؤمنين. عذره في هذا كبير فما رآه وما سمعه ليس بالشيء الهين.

و في نص السيوطي هذا جملة صغيرة لا يحدد معناها إلا النغمة المخصّصة لها و هي قوله : أنظر في هذا الشعر عيب. فهذه جملة استفهامية لن يفهم المراد منها إلا بالتنغيم و إلا توهّم القارئ إخبار في هذا المقام و هو أمر مستبعد لوجود القرينة اللفظية (التنغيم).

و لمعرفة منهجية لوظائف التنغيم نحاول أن نطرق بعض أبواب النحو على سبيل المثال لا الحصر.

يشترط النحاة في تعريفهم للنعت إذا جاء جملة، أن تكون خبرية تحتمل التصديق و التكذيب. و لهذا لم يجيزوا النعت بالإنشاء كما لم يجيزوا وصل الإسم بغير الخبري. و حتى لو جاء في كلامهم ما يوهم الوصف بجملة إنشائية قدروا له قولا محذوفا حتى لا يخرج النعت عن وظيفة الإخبار و هذا ما نفهمه من قول ابن مالك :

. . . . ❖ و إن أتت فالقول أضمر تصب

و شاهد النحاة في هذه المسألة، هو قول الشاعر :

حتى إذا جن الظلام و اختلط ❖ جاءوا بمذق هل رأيت الذئب قط

فجملة الاستفهام (هل رأيت الذئب قط) التي كان يظنها صفة ليست كذلك. لأنها إنشاء و الإنشاء غير الخبر. و تقدير الصفة (مقول فيه). إلا أن غرابة هذا التأويل و استبعاد هذا التخريج جعل رأي الدارسين يختلف حول تفسير هذا الشاهد.

يقول الأشموني :"فظاهره أن جملة الاستفهام ... هل رأيت الذئب، صفة لمذق. فوجب تأويلها على أن الصفة قول محذوف و جملة الاستفهام معمول الصفة أي : جاءوا بلبن

مخلوط بالماء مقول عند رؤيته : هل رأيت الذئب قط"[1]. فجملة (هل رأيت الذئب) ليست بنعت و إنما هي معمول للنعت المحذوف. فاعراب هذه الجملة مقولا للقول المحذوف.

و يقول في حديث آخر :"الأصل بمذق لون الذئب يقولون مررت برجل مثل كذا: هل رأيت كذا و في الحديث كلاليب كشوك السعدان هل رأيتم شوك السعدان قالوا : نعم يا رسول الله، قال : فإنما هي مثل شوك السعدان. ثم حذف مثل لون الذئب و بقي هل رأيت الذئب. فتقولوه بمقول عند رؤيته"[2]. أما الذي يذهب إليه التخريج الثاني هو بقاء هذه الجملة دليلا من دلائل الصفة المحذوفة التي أوّلت بالقول المحذوف. و لو طابقنا تخريج الحديث الشريف بشاهدنا لصح أن نقول في الشاهد : إن الصفة المحذوفة لا تقدر بمقول فيه و إنما بقولنا (كلون الذئب هل رأيت الذئب).

و هذا التخريج نعتقد أنه أنسب لقول صاحب حاشية التصريح حينما تساءل : عما دل النحاة أن هذا وصف ؟ و يمكن أن يقول مستأنفا و كأن قائلا قال : ما صفته فقال :هل رأيت الذئب قط أي مثله و هو تخريج يقطع الصلة بين جملة (هل رأيت الذئب) و بين الصفة المحذوفة؛ حيث تكون الجملة مستأنفة و ليست معمولة للمحذوف.

و قد نقف حائرين في سبب قبول هذه الجملة نعتا ؟ لأنها استفهامية ؟ و هل ورود الجملة في صيغة استفهامية يحتم الجواب ؟ و لما لا نسلم أن هذا سؤال يراد بنغمته شيء غير عباراته. فنحن نستخدم في حياتنا اليومية جملا شبيهة بهذا فنقول عن رجل طويلا : شفت النخلة. و نتحدث عن رجل بدين : شفت الفيل. و كأن المراد بما سبق : طويل كالنخلة. و هي في الأصل : شفت الرجل الطويل كالنخلة؛ و بدين كالفيل و هي كذلك في الأصل : شفت الرجل البدين كالفيل. و بهذا يكون الاستفهام في هذا الحال مقصود بالوصف و لا حاجة بنا معه إلى تقدير أو تأويل. و نطمئن كثيرا حينما نسمع قدامى العلماء يقولون : إن ما لا يحتاج إلى تقدير أولى مما يحتاج.

و في باب النعت جوز النحاة حذف النعت و المنعوت بشرط وجود ما يدل عليهما من سياق الكلام. و إن كان حذف النعت ناذرا كما صرح بذلك ابن مالك بقوله :

---

[1] حاشية الأشموني:منهج السالك إلى ألفية ابن مالك،تح،محمد محي الدين عبد الحميد.مكتبة النهضة المصرية. الطبعة:الثالثة ـ 1970ص( )

[2] المصدر نفسه.

و ما من المنعوت و النعت عقل ❖ يجوز حذفه و في النعت يقل[1]

و من الأمثلة التي يذكرها النحاة في هذا الباب قول الشاعر :

لو قلت ما في قومها لم تيثم ❖ يفضلها في حسب و ميسم

أما التقدير في هذا الشاهد الأول : لو قلت ما في قومها أحد يفضلها. فلو قرأنا البيت قراءة أولى لقلنا إننا أمام أسلوب شرط أداته (لو) أم جملته الشرطية فهي (قلت) و جوابه (لم تيثم).

و من نماذج حذف النعت قول الشاعر :

و رب أسيلة الخذين بكر ❖ مهفهفة لها فرع وجيد

يثبت لنا السياق في هذا الشاهد وجود صفتين محذوفتين كفانا الحال عن ذكرهما و هما صفتي الكلمتين (فرع و جيد) و ذلك في مقام الجمال و الحسن. و على الرغم من هذا النقص فإننا نحس تفخيما لكلمة (فرع) يوحي بصفة الشعر، و نحس كذلك تفخيما لكلمة (جيد) و ما نظن كلام ابن جني في إطالة الصوت و تفخيم الحروف إلا تأكيد على وظيفة هذه الأصوات و دليل على إدراك الصفة المحذوفة التي قدرها في نصه السابق بكلمة (طويل).

أسلوب الشرط

تتكون جملة الشرط من ثلاثة أركان : الأداة و جملة الشرط، ثم جملة الجواب. و تلتزم اللغة العربية في هذا الأسلوب ترتيبا دقيقا و صارما؛ حيث لا يقبل تقديما أو تأخيرا في أركانه. و نكاد نحس أن التزاما كائن بين أداة الشرط و جملة الشرط دون سكتة بينهما. و هكذا نقف في أسلوب الشرط على منحنيين مختلفين باختلاف نغمة كل جزء منهما. الأداة و الشرط معا، ثم الجواب. لأننا حينما ننطق الجملة : "**من يتوكل على الله فهو حسبه**"[2] فمثل هذه الجملة تقسَم من حيث وظيفتها إلى ثلاثة أركان –و هذا رأي النحاة جميعا – أما

[1] شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك. تح –الد هادي حسن حمودي. دار الكتاب العربي. ط: 1 –1991. ج2، ص113.

[2] سورة الطلاق : الآية 03.

من حيث النطق فهي ركنان : الأول : من يتوكل على الله. أما الثاني : فهو حسبه. مع وجود سكتة أو وقفة بينهما. على أن تكون نغمة السكتة صاعدة على أمل ترقب كلام بعد هذا نغمته تنزل المنحنى من ارتفاعه إلى نقطة الثبات و ليس دونه. فطريق تنغيم الركن الأول من أسلوب الشرط هي التي تميزه عن أسلوب الاستفهام. فلو اعتمدنا على الكتابة لحسبناهما كتلة واحدة مثل :

من يتوكل على الله. (جواب الشرط لازم)

من يتوكل على الله. (جواب للسؤال غير لازم)

فجملة (من يتوكل على الله) الاستفهامية تحتمل سكتة واحدة في النهاية على غير ما نجده في الجملة نفسها الشرطية التي تحتمل سكتتين في موطنين مختلفين.

و لما كانت النغمة أساسا للفهم في أسلوب الشرط، فإن صوره تختلف فيما بينها نغميا. فالسكتة الموجودة بين الشرط و جوابه تختلف عن السكتة الموجودة قبل جواب الشرط المقترن بالفاء. إذ نجد المدة الزمنية التي تستغرها الأولى غير الثانية. و لنا أن نقارنها في جواب الشرط مقترنا بالفاء في المثال السابق و بين الجملة : (من يعمل ينجح) فعلى حين يطلب الإبطاء بالجواب في المثال الثاني فإن الاسراع ضروري في حالة الربط بالفاء فهي تحدث إسراعا عند النطق بالجواب. أما إذا كان الوضوح و الصفاء النغمي قرين جملة (ينجح) كلها؛ فإن هذا الوضوح و الصفاء يضيق ليصبح على الفاء و لصيقها المتمثل في كلمة (فهو).

و إذا كانت للتنغيم هذه الوظيفة في أسلوب الشرط و عناصره مرتبة ترتيبا طبيعي. فما حالها لو اختل هذا الترتيب، كأن نتوهم تقدم الجواب على الشرط مثلا.

نكرمك إذا زرتنا.

يكاد يختلف النحاة حول قيمة الجواب و رتبته. و هذا ما ذكره ابن الأنباري في إنصافه بين الكوفيين و البصريين إذ يقول : "و إن تقدم على أداة الشرط شبيه بالجواب فهو دليل عليه و ليس إياه، هذا مذهب جمهور البصريين. و ذهب المبرد و أبو زيد أنه الجواب نفسه و الصحيح. الأول"[1].

[1] الإنصاف في مسائل الخلاف-ابن الأنباري، ج2 ص624.

أي أن جملة (نكرمك) ليست جوابا لأداة الشرط (إن) لتقدمها حيث لا سماح لأن يتقدم الجواب. أما الجملة هذه فهي دليل على حذف جواب الشرط و هي جواب الشرط عند فريقا آخر.

و ليس في موفق تغليب رأي على آخر. إلا أننا أميل إلى الاتجاه الثاني، لأنه من غير المعقول أن نجتهد في تقدير جواب محذوف و بين أيدينا جواب يغنينا عن التأويل. خاصة إذا علمنا أن قيمة الشرط لا تكمن في معناه إنما في الطبيعة التأثرية التنغيمية الواردة فيه. إنني حين أقول : (إن لاقيتم العدو فالجنة للشهداء) فنغمة جواب الشرط نفتقدها فيما لو قلنا : (الجنة للشهداء إن لاقيتم العدو) لعل هذا ما جعل البصريين يعتقدوا أن المتقدم ليس جوابا لأنهم ما تعوَّدوا أن تكون أن تكون نغمة الجواب بهذا الشكل في حال تقديم أداة الشرط.

و لما كان الجواب نهاية لغاية الجملة، و تمام فائدتها. فالمتكلم يحقق ضغطا يريح به بال المستمع. و الذي نعتقده أن هذا التقديم مقبول مادام حقق الغرض؛ و هو الشرط. ثم ليس هذا إلا من باب جمالية الأسلوب.

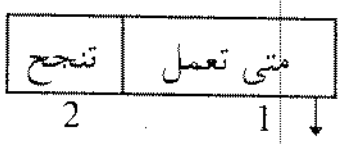
و لنا في هذه الحالة أن نيمز الفارق النغمي بين تصور التقدم و تصور التأخر. هذا الفارق الذي يجعل التسوية بين الجوابين أمرا غير مقبول. و دليلنا في ذلك حين نقول :(إن لاقيتم العدو)، فالمستمع ينتظر الجواب. و لا يرضى بأي شيء آخر غيره. فيأتي متلاحقا في قولنا :(للشهداء الجنة) فإن المستمع أو النفس لا تطلب شرطا. فزيادة عن كون هذه الجملة تامة، قد تثير تساؤلا مفاده : ألا تحمل هذه الجملة نغما مميزا لها تشد به المستمع إلى أن هذه الجملة حلقة في أسلوب الشرط.

و في موضوع الرتبة ارتأينا أن نستبدل بعض أدوات الشرط لنرى إذا كانت هذه القوانين خاصة بأدوات دون أخرى. فصدارة ثابتة فيها و ذلك مثل (من، ما، متى، أينما).

من	يعمل ينجح
ما	يعمل ينجح
متى	يعمل ينجح
أينما	يعمل ينجح

فهذه الأدوات و إن قبلت الوظيفة النحوية فهي لا تقبلها دلاليا. لأن لكل أداة عناصر محددة لها لا تزيغ عنها و ما يتحقق لأحدها لا يتحقق حتما للأدوات الأخرى. فإذا جاز لنا أن نقدم جوابا (إن) في المثال السابق فإنه غير مسموح لنا في المثال الحاضر. فلا يقال : ينجح من يعمل. و نظن أن الشرط قائم. لأن هذا التقديم يعلق مهام أدات الشرط حينئذ إلى حرف موصول للعاقل، و يعرب فاعلا و يُذهب بإحساس الشرط و نكهته تماما.

و في قولنا : متى تعمل تنجح ، فلا يقبل الأسلوب في هذه الحالة كذلك تقدم الجواب أو دليله لأننا لو قلنا : تنجح متى تعمل. لكان المعنى : تنجح حين إجتهادك. و تكون الوظيفة التي تؤديها (متى) وظيفة ظرفية حسب. و ليس الشرط لذلك لم يكن تصور التقديم وارد في النماذج السابقة.



شرطية

ظرفية

و ليس معنى هذا أن كل أدوات الشرط لا يقدَّم جوابها. بل هناك مجموعة من الأدوات من اليسير أن يقدم جوابها أو دليلها و يظل أسلوب الشرط محافظا على كينونته. و مثال ذلك، الأدوات غير الجازمة. (مهما، حيثما، إذا، لو).

مهما	كتمت السر سيعرف يوما
إذا	كتمت السر سيعرف يوما
لو	كتمت السر سيعرف يوما
حيثما	كتمت السر سيعرف يوما

فجلّ هذه الأدوات ترضى تقدم جوابها عنها دون إخلال في التركيب أو في المعنى مع وجود فارق نغمي بين الحالة و الأخرى حتى لو استبدلنا الأداة مثلا في الإستعمال.

سيعرف السر يوما	مهما	كتمته
سيعرف السر يوما	حيثما	كتمته
سيعرف السر يوما	لو	كتمته
سيعرف السر يوما	إذا	كتمته

و إذا كان التنغيم علامة في تحديد مكان وجوب وجواز وجود الجواب فإن بإمكانه، أن يحل محل الشرط و يكون دليلا و شاهدا على وجوده فحين يقول الشاعر :

فطلقها فلست لها بكفء ❖ و إلا يعل مرفقك الحسام

فهذا الأسلوب يقدر له النحاة جملة شرط محذوفة تقديرها :

فطلّقها فلست لها بكفء ❖ و إن لم تطلقها يعل مرفقك الحسام

فإن كان سياق الكلام افترض المعنى، فإن تنغيم كلمة (إلا) و الضغط عليها و سكتة بعدها أكده و يعتبر كافيا للقيام بوظيفة المحذوف.

فنعتبر أن الضغط على (إلا) و إعطاءها تلوينا نغميا مميزا كافي كفاية أداة الشرط و جملتها. فالملاحظ أن تنغيم الأداة (إلا) الشرطية أمره جد مختلف على تنغيمها في حالة كونها دليل الإستثناء.

و أكثر من هذا، إن الضغط على الأداة و التنغيم المميز للجملة كافيان لتحديد أسلوب الشرط في سياق مقالي لم تبق فيه إلا الأداة. و من هذا قول الشاعر :

قالت بنات العم يا سلمى و إن ❖ كان فقيرا معدما. قالت : و إن

فتنغيم الأداة (إن) يقوم مقام كلام طويل أساسه (و إن كان فقيرا معدما فسوف أتزوجه). فهذا التركيب، من حقه الورود بعد (إن). و هذا ما لا نستشعره إذا وقفنا عليها و هي خالية من هذا التنغيم.

و قد يكون التنغيم كذلك أساسا يحكم طول جملة الشرط مع بعض أدواته. فنجد في العربية بعض أدوات الشرط غير جازمة. و ندرك لا محالة أنه غالبا، ما تكون الفسحة النطقية بين الأداة و جوابها كبيرة. و هذا ما نلمسه في استخدامات أول هذه الأدوات (لو) من هذا قول الشاعر :

و لو تلتقي أصداؤنا بعد موتنا ❖ و من رمسينا من الأرض سبسب

لظل صدى صوتي و إن كنت رمة ❖ لصوت هوى ليل يهش و يطرب

و يقول آخر :

و لو أن ما أسعى لأدنى معيشة ❖ كفاني و لم أطلب قليل من المال

إن محاولة استبدال أدوات الشرط فيما بينها يوضح لنا أن ما يحدث للأداة (لو) حادث للأداة (لما) و من هذا قول الشاعر :

و لما أبى إلا جماحا فؤاده ❖ و لم يسل عن ليلي بمال و لا أهل

تسلى بأخر غيرها فإذا التي ❖ تسلى بها تغرى بليلى و لا تسلى

فالفسحة جلية في هذين البيتين و قد لا نعجب إذا تعدى الجواب إلى بيت آخر المهم أن نغمة الشرط بقيت قائمة.

أما الأداة (لولا) فلا تحقق هذه الغاية. فيجب أن يكون جوابها قريبا منها[1] حتى أن الخبر قد يستغنى عنه. و حتى في حالة ورود الجواب فلا نقف على الفسحة النطقية؛ مثل :

لولا الأمل فسيح كنت متألما.

لولا الأمل لكنت متألما.

و هكذا و بعد هذا التحليل، يمكننا أن نعتبر التنغيم وسيلة ضرورية لفن أسلوب الشرط. حيث مكننا من إحداث فارق بينه و بين أساليب أخرى، كالإستفهام و التمني. و حدد كذلك ترتيب عناصر الجملة في هذا الأسلوب. و كان أثرا و دليلا على محذوف. حتى وصل إلى درجة كونه دليل أسلوب كامل لم تبق إلا أداته. و استطعنا به أن نميز بين وظائف الأدوات داخل الأسلوب.

أسلوب التوكيد

أسلوب التوكيد كما هو معلوم، يتكون من أدوات تدل عليه. و هي أنواع، منها ما هو منفصل، و منها ما هو متصل ببعض الكلمات. و يختلف نبرها و ضغطها من سياق إلى آخر. على أن نميزها في التوكيد اللفظي و المعنوي.

[1] ينظر : من وظائف الصوت اللغوي -أحمد كشك، ص69.

يتفق جمهور النحاة أن للتوكيد المعنوي ألفاظا خاصة به، هي : النفس و العين و العموم بكل و جميع و عامة و قاطبة و كافة و كلا و كلتا. و يأتي التوكيد بالنفس لدفع توهم قد يضاف إلى المؤكَد. فلو سمع الواحد منا عبارة : جاء المدير. لتوهم السامع أن الحاضر ربما نائبه أو مندوبه. فقلنا : (المدير) من باب تعظيم أو تهويل الأمر. و لا نبرح هذه الكلمة حتى نردفها بـ (نفسه) أو (عينه). فإن احتمال الغير منفي في هذه الحالة و لا إلزامية موجودة في زيادة التوكيد. فالذي يستدعي ذلك هو الموقف و السياق الذي نتحدث فيه. فكم من تعبيرات و جمل لم ندعمها بأحد أنواع التوكيد، و كانت بليغة مفيدة.

و من أغراض التوكيد كذلك، هو دفع إراد عدم الشمول، فيكون في هذه الحالة التوكيد بكل وجميع. فإذا قال : حفظت الدرس. فلعل المستمع قد يفهم أن كلية الفعل لم تتحقق، إذ يفهم أن المحفوظ جزء من الدرس أو المحاضرة، و حتى يذهب هذا التوهم فإنه يستأنف جملته بعد ذلك بـ (كله) و هنا تأتي كلمة (كله) دافعة لهذا التوهم و هذا الظن.

و لا نحسب أن اللغة العربية قاصرة التفهيم و عاجزة الإبلاغ إلى درجة إيجاد وسائل تعين المتكلم. فما هذه الأساليب إلا ضرب من البلاغة التي عمدها اللغويون قبل النحاة خصوصا. بدءا من الخليل بن أحمد الفراهيدي.

إن محاولة استنباط الأدلة تثبت لنا أن كلمة (نفسه) أو (عينه) مرادفة لكلمة (المدير) و هذا من حيث الوظيفة النحوية لا غير. و قد يكون في هذه الحالة التوكيد بالمرادف. و كأن قولنا : جاء المدير نفسه، مساو لقولنا : جاء المدير المدير. و لما كان الغرض واحد و الهدف هو دفع إحتمال أنه يكون الآتي غير المدير، فلا فرق إذا بين دلالتي التوكيد المعنوي و اللفظي.

جاء المدير	المدير
جاء المدير	نفسه

و لم يقبل النحاة استعمال :

جاء نفس المدير.

مستبدلينا عناصر التركيب الفعلي فيما بينها و عدّوه

[جاء] [المدير] [نفسه]

3 2 1
[جاء] [نفس] [المدير]
2 3 1

و هنا تأتي السكتة مفرقة بين التركيبين. ففي التركيب الأول تحكمه سكتة خفيفة بعد جملة (جاء) على أن التكريب الثاني يمكن أن يتحمل سكتتين : الأولى و هي قصيرة المدة الزمنية و تأتي بعد (جاء) و الثانية طويلة نسبيا إذا قارنها بسابقتها و موضعها بعد كلمة (المدير). و هذه السكتة الثانية هي ما جعلت المتكلم ينبر على كلمة (نفسه).

أما التوكيد اللفظ عند النحاة هو تكرار اللفظ الأول بذاته، أو بمرادفه. مع تغيير في نغمة كل واحد باعتباره أساسا للفهم. فالجملة تؤكد كما هي بعطف أو بغيره ومنه قوله عز و جل :"**كلا سيعلمون ثم كلا سيعلمون**"[1]. كما يؤكد الاسم الظاهر و الفعل و الضمير المنفصل. كل هذه الكلمات تؤكد بتكرارها كما هي. أما الحرف إذا كان جوابيا فإنه يؤكد بتكراره. فإذا كان غير جوابي أُكّد لفظيا بأن يعاد معه ما اتصل به فتوكيد الحرف (نعم). فنقول : نعم نعم. و في تكرار حرف الجر الباء أو اللام، نقول : (بك) (بك) أو (له) (له).

و لعل السبب الذي جعل (نعم) تستقل في توكيدها أنه حق له إستقلالية، ليس من عدم اتصاله بكلمة أخرى أو تعلقه بها. إنما له القدرة في كثير من الأحيان أن ينوب عن الجملة كاملة. بشرط وجود قرينة سياقية تتمثل في التنغيم. الذي يغني عن بقية أجزاء الجملة فحينما يسأل أحدنا عن أمر ما فيكون رده وفقا لما سئل عنه و بدقة فنحن نجيب بـ : (نعم). لمن سألنا : هل نجحت ؟ و نجيب بـ (بلى) عمن سألناه ألم تنجح ؟

فهذه الحروف و إن تميزت بالقصر، فهي تغني عن كلام طويل في السياق. و بالتالي، فهي تراكيب لها صبغة تنغيمية معينة أهلتها درجة تعويض التراكيب المألوفة عند الناس. و المركبة من مركب فعلي أو مركب اسمي.

هل رأيت عمر ؟ [رأيت عمر]

هل رأيت عمر ؟ [مع نغمة مميزة]

[1] سورة النبأ : الآية 03.

و قد يستغني الواحد منا حتى كلمة (نعم) مستعملا نغمتها فقط. و تؤدي وظيفتها كاملة و يكون على الشكل التالي :

هل رأيت عمر ؟ [مع نغمة مميزة]

و نعتبرها كلاما مفيدا يدل على معنى، و صالح للتواصل. لكن لا يتم هذا إلا بتوفر إطار و سياق معين.

أما بقية الحروف فهي ضمائم. لا يمكن إستقلالها. و منها حروف الجر و العطف. فيجب توكيدها مع ما اتصل بها، و لا يمكننا أن تصور توكيدا لأحد حروف الجر دون مجروره. و هذا ما نعتقده مع حروف أخرى كالإستفهامية و الموصولة. و قد ذكر النحاة عدة شواهد جاء فيها التوكيد على الحرف الجوابي (لا) منها قول الشاعر :

لا لا أبوح بحب بثنة إنها ❖ أخذت عليّ مواثقا و عهودا

فذهب النحاة إلى أن الحرف (لا) أُكد بتكراره. و هو تفسير يعتمد المنهج الوصفي. و لا نحسب أن (لا) الأولى مرادفة للثانية من حيث الوظيفة. فالأولى حرف جواب. أما الثانية فهي أداة النفي. و لو كانت الثانية جوابية لما استقام معنى البيت الشعري. و لكان المعنى المستنبط مخالفا لما أراده الشاعر. و هذا ما نفهمه حينما أجاب عن سؤال أساسه : هل تبوح بحب بثنة ؟ فردّ عليهم أولا : لا. ثم سكت قليلا و استأنف كلامه من جديد : لا أبوح بحب بثنة إنها أخذت عليّ مواثقا و عهودا :

لا [سكتة]. لا أبوح بحب بثنة.

فالسكتة هنا –و هي من عناصر التنغيم –أساس في فهم القول. فلو كانت وظيفة (لا) الأولى و الثانية مؤكدة وجدنا وقفة بعد : (لا لا). و تكون الجملة المستأنفة مثبة و هو عكس ما أراده الشاعر.

(لا لا) [جملة].

(لا لا) [ت ف+ ت إ+ ت إ].

فلو اصطنع النحاة لأنفسهم علامات للترقيم، لوجد القارئ نقطة للوقف بعد (لا) الأولى. و لأدركوا أن (لا) هذه بنفسها تكوّن جملة مفيدة يستحسن في تنغيمها أن نقف

عليها لتمام الفائدة. و :"لما تورطوا في اعتبارها حرف نفي مؤكّدا توكيدا لفظيا بحرف على مثل صورته"[1]. فالإختلاف بيّن أن تكون (لا) حرف نفي مؤكدا أو جملة كاملة الإفادة يحسن السكوت عليها. و قد يحمل بيت إبن أبي ربيعة مع تغيير في النغمة دلالات جديدة، كأن يُفهم منه معنى التقرير للتأنيب أو التعبير أو الإلتجاء إلى الإعتراف.

و قد اعترف الدكتور تمام حسان و كمال بشر -على غرار اللغويين المحدثين- بخطإ النحاة القدامى في فهمهم لبعض القضايا اللغوية.

و الحق أن استغلال هذه الظواهر الصوتية و أمثالها ذو أهمية بالغة في تحليل المادة النحوية، و في بيان قيم التراكيب و دلالاتها. و "قد يكون من المفيد أن نعمد مثلا إلى باب (الفصل و الوصل) في قواعد العربية و ندرسه من جديد على أسس صوتية. فلربما يمكننا هذا الإتجاه من الوصول إلى قواعد أكثر دقة و موضوعية مما نألفه في كتب البلاغة التقليدية"[2]. و الأمثلة التي يذكرها اللغويون كثيرة في هذا الباب أهمها : (لا و أيدك الله) و (لا و شفاك الله). فالدعاء في المثال هو له لا عليه. فالسكتة التي تصحب المتكلم هي التي تحدد مقصود الدعاء ما إذا كان له أو عليه. فيمكننا بهذه السكتة الإستغناء عن هذه الواو، و ذلك بأن نتبع أداة النفي، بسكتة. فتكون جملة بذاتها. ثم نعقبها بجملة أخرى دون الواو و يمكن الإستفادة من وضع نقطة بعد أداة النفي على الشكل التالي : (لا. شفاك الله) و (لا. أيدك الله).

و هكذا، يظهر أن التنغيم أدى وظيفة الترقيم في الكتابة. هذه الوظيفة التي غفل عنها القدامى إتكالا على التعليق بالنغمة، إذ كان من الممكن فهم النصوص على ما فيها من تنغيم و سكتة. و لما لا يعاد قراءة بعض القضايا النحوية على ضوء الدراسات الصوتية الحديثة.

معلوم في النحو العربي أن الحرف غير الجواب لا يعاد ما لم يتصل معه قرينه في السياق. و قد شذّ عند بعض النحاة قول الشاعر :

إن إن الكريم يحلم ما لم ❖ يرين من ايجاره قد أضيما

فالأصل عند النحاة أن تأتي هذه الجملة على النحو : إن الكريم إن الكريم. لأن، إن حرف غير جوابي. فإذا طلبنا توكيده أعدنا معه ما اتصل به. و في تصورهم هذا، أن هناك

[1] اللغة العربية -الد/تمام حسان، ص228.

[2] علم اللغة العام، الأصوات -الد/كمال محمد بشر، ص192.

وصلا نطقيا بين الحرفين و كأنهما مترادفان. و ما نحسبه أن الحرفين ليس من قبيل الترادف. فالحرف الأول حرف جوابي، بمعنى : (نعم)، و الثاني حرف توكيد، و كأن الشاعر يقول : نعم، إن الكريم يحلم ما لم يرين من ايجاره قد أضيما. و يزول اللّبس و الغموض في حالة استبدال العنصر (إن) بـ : (نعم). و ربما كانت النغمة الحاصلة من السكتة جاعلة من الحرف (إن) الأولى شيئا غير التوكيد.

و لعل هذه بعض الشواهد التي ما كان لها أن توضع أصلا في باب التوكيد. فلكل شاهد تخريج ما. و لو حاولنا، أن نقف عند كل الشواهد التي ذكرها النحاة في باب التوكيد، لصرفنا موضوع دراستنا. و كان الأوْلى أن يجعل الدليل التنغمي(Code Intonatif) هاديا و سبيلا لفهم التوكيد و غير بعيد عن هؤلاء النحاة يقول الشيخ يس :" الحرف إن كان جوابيا أو مفصولا بسكتة أة بإعراضية أو بعاطف فلا شرط"[1].

البدل

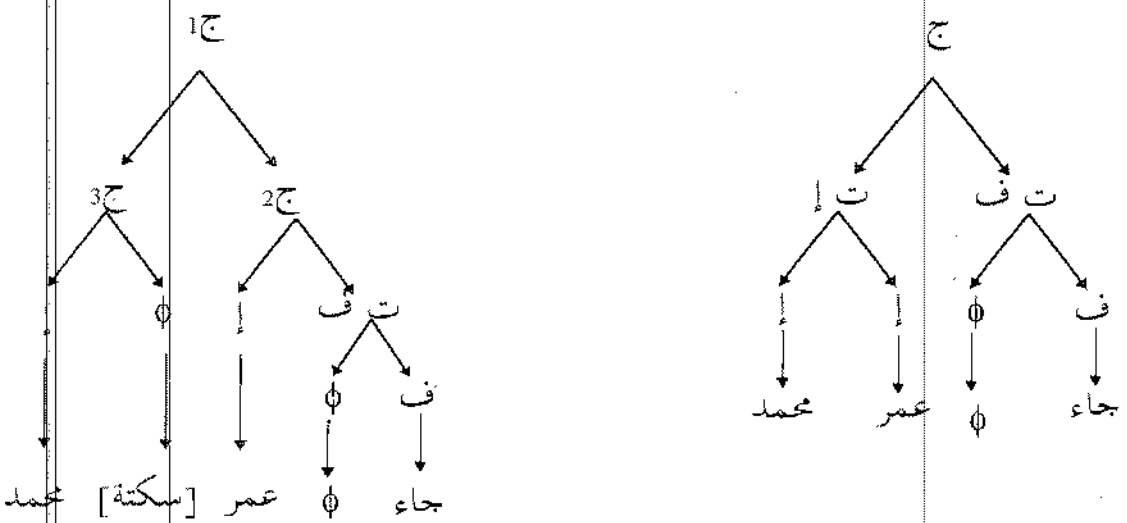
اشتهر عند النحاة تقسيمهم البدل أربعة أنواع : بدل كل من الكل، أو بدل بعض من الكل، أو بدل اشتمال، أو مباين. و نرى أن القسم الرابع أوفرهم في الدراسة من العنصر التنغيمي.

و مرجع التقسيم عندهم هو اتجاه القصد أو نية المتكلم في المبدل منه السابق. فإذا لم يكن مقصودا البتة، و إنما زل اللسان بنطقه، ثم جاء البدل معدلا له، فهو بدل الغلط. وله نغمة معينة. و كأن المتحدث يستدرك ما قبل بها رافعا صوته ما وجود وقفة نسبية بينهما، نحو : جاء عمر [سكتة] محمد.

فالجملة الأولى (جاء عمر) تنطق بنغمة ثابتة، لأننا نعتقد أننا نبلغ بها خبرا عاديا. و سرعان ما نستدرك غلطنا بكلمة (محمد). و لا نحسبها كذلك. فهي جملة حذف منها المركب الفعلي. و ليس مجرد بدل. وسبب عدم مجيء المركب الفعلي هو أن الخطأ لم يقع

[1] شرح التصريح على التوضيح، حاشية الشيخ يس، ج2، ص130.

عليه، و لو كان كذلك، لكان حضوره ضروريا، فالمتكلم لم يغلط في الحدث أو الفعلي، إنما في من قام بالفعل. و عليه فشكل الجملة يتغير بتغيير هذا الرأي من شكل (1) إلى شكل (2):



و السكتة الحاصلة بين الجملتين هي سكتة التذكر بالدرجة الأولى، و دليل لوجود عنصر لغوي محذوف. أما إذا كان المبدل منه مقصودا و لكن بعد ذكر البدل تبين ذكره* فهو بدل نسيان.

و إن لم يفرق النحاة كثيرا في هذا الباب، لتقارب المعاني فيما بينها، فيعتبر التنغيم أساسا للتمييز بين هذه الأنواع. فالسكتة تختلف من نوع لآخر.

أما إذا كان المبدل منه مقصودا و البدل مقصودا على أساس انفراد كل منهما بالقصد، فهو بدل إضراب.

و كان للنحاة أن يرفض هذا القسم النحوي يقينا منهم أن اللغة لا تتعامل مع السّهو أو النسيان. و ما كان للغة أن تضبط قواعدها بالسهو و النسيان و الغلط. و كيف يتسنى لنا قبول هذا لرفض اللّبس الموجود بين هذه الأقسام، و الأمر متروك للمتكلم وحده و هو الطرف الرئيسي في الدلالة اللغوية. فالتنغيم وسيلة تجعل هذه الأقسام أمرا واردا. إذ بها يتميز كل قسم عن أخيه. فلكل تابع صلة بمتبوعه من الناحية النطقية، خاصة إذا اعتبرنا الانفصال و الإفتراق أساسا لفهم العلاقة بين البدل و المبدل منه، من حيث إحداث التباين بينهما و هذا لا يتم إلا بوجود سكتة كبيرة بينهما.

* إذا تبين الأمر لم يكن حاصلا قبل هذه اللحظة.

إن المتكلم الذي يبدأ حديثه بـ : (خذ مدى) ثم يستدرك هذا بقوله : (خذ نبلا) لا ريب أنه أخذته الدهشة لما قاله، و من أجل ذلك فهو مسرع لتصحيح جملة. و هي جملة مشحونة بإنفعال و دهشة أخرجتها من نطاقها الإخباري المعهود.

و قد ذهب النحاة إلى أبعد من هذا حينما ذكر صاحب شرح التصريح : "و قد تبدل الجملة من المفرد بدل كل كقوله و هو الفرزدق و هو :

إلى الله أشكو بالمدينة حاجة ❖ و بالشام الأخرى كيف يلتقيان

فقد أبدل الشاعر جملة (كيف يلتقيان) من (حاجة و أخرى) و هما مفردان"[1]. قاله ابن جني و إنما صح ذلك لرجوع الجملة إلى التقدير بمفرد، أي : إلى الله أشكو هاتين الحاجتين. لتعذر التقائهما. ثم يعرض رأيا ممتعا لـ : الدماميني. يعتمد فيه على التنغيم حيث يرى :" أن جملة؛ كيف يلتقيان. مستأنف. و هذا تصور لا دليل عليه إلا وجود سكتة بين ما تصور كون مبدلا منه و ما تصور كونه مبدلا"[2].

أقول له إرحل لا تقم عندنا.

فجملة (إرحل) مرادفة لجملة (لا تقم عندنا). مع وجود فروق لغوية دقيقة تنفي التطابق بينهما. لأن طلب الرحيل يختلف عن طلب عدم إقامته. و قد نستأنف هذه الجمل بأخرى مثل : غب عن أعيننا، و اتركنا ...إلخ

فكل هذه الجمل تعبر عن شيء واحد هو رفض التلاقي مع من نقصده بالكلام.

كل هذا مدرك مع تصور إضافات لا توحي بالتطابق؛ ففي قولنا : (إرحل) أمر بالذهاب، أما قولنا : (لا تقم عندنا) فنحن نرفض الإقامة عندنا مع تضايق. و قولنا : (غب عن أعيننا) رفض للتلاقي و كره لرؤية الآخر. أما (أتركنا) فهي أمر بالذهاب يصحبه حزر و اشمئزاز، و كلها أمور انفعالية لا تُحدد إلا بالتنغيم.

---

[1] شرح التصريح على التوضيح؛ حاشية الشيخ يس، ج2، ص162.

[2] من وظائف الصوت اللغوي – د/أحمد كشك، ص184.

أسلوب النداء

تخضع أساليب النداء في أغلبها إلى العنصر التنغيمي. إذ يعتبر وجود التنغيم، أساسا في فهم معاني أدوات النداء. من حيث القرب، و البعد. خاصة إذا علمنا أن :"الغرض بالنداء التصويت بالمنادى ليقبل و الغرض من حروف النداء امتداد الصوت و تنبيه المدعو. فإذا كان المنادى متراخيا عن المنادي أو معرضا عنه لا يقبل إلا بعد اجتهاد أو نائما قد استثقل في نومه يستعمل جميع حروف النداء، ما خلا الهمزة و هي : يا و أيا و هيا و أي و يمتد بها الصوت و يرتفع"[1].

فالنداء مهما كان قريبا أو بعيدا لابد أن يكون متصلا بالتصويت أو التنبيه. و لا يتحقق ذلك، إلا بحدوث ضغط على حروف النداء و المنادى. و هذا حتى يحدث الإسماع المطلوب.

أما تقسيمنا الحروف إلى قريب أو بعيد ما هو إلا مراعاة للصوت و إطالته أو تقصيره. و قد يجرنا الحديث إلى تصور النداء حين تكون الأداة محذوفة. و ليس هذا الأمر غريبا في كلام العرب، فقد كثُر مجيء المنادى خلوا من أداة النداء. افترض لها النحاة أداة نداء كانت تقوم بالنداء قبل حذفها. و كأنه لا سبيل لتحقيق النداء إلا بوجود حرف النداء ظاهرا أو مقدرا. و من ذلك ما جاء في قوله تعالى :"**يوسف أعرض عن هذا**[2]. فمجيء المنادى في الآية الكريمة دون الأداة لم يعدم أو يلغ وظيفتها و دليل ذلك هو ورود لفظ (يوسف) بلون نغمي مميز لها وهو غير اللون النغمي الذي يكون في حالة وجود الأداة . على ان نجد سكتة بين المنادى والجملة المستأنفة له . وكذلك قوله جلّ من قائل:"**ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم**"[3].

فقد نقف على أثر حذف أداة النداء (ها) قبل الضمير المنفصل (أنتم).

---

[1] شرح المفصل –ابن يعيش ،ج2، ص15.

[2] سورة يوسف : الآية 29.

[3] سورة البقرة : الآية 85.

و قول عمر بن أبي ربيعة[1] :

خليلي فما عشتما هل رأيتما ❖ قتيلا بكى من حب قاتله قبلي

و قوله[2] أيضا :

خليلي ما بال المطايا كأنما ❖ نراها على الأدبار بالقوم تلكص

إن النحاة إجتهدوا فبرروا حذف الأداة لفهمها من السياق. و التقدير عندهم : (يا يوسف) – (يا هؤلاء) – (يا خليلي). فعند قولنا أو ندائنا لأحدهم بلفظ : (محمد) فقط. فقد نضفي عليها نغمة صاعدة، هذه النغمة تؤدي وظيفة الأداة في حال وجودها. لأن لفظا مستقلا في السياق عرضة لتأويلات و ظنون كثيرة. فقد يحمل على الإبتداء أو الإخبار. أما المتكلم فهو الذي يبعث فيه المعنى المراد بنغمة التنادي. فلو مثلنا الجملة هذه في المنحنى تكون على الشكل التالي :

الأداة	*المنادى*	*إتجاه المنحنى*
يا	محمد	←
أ	محمد	←
هيا	محمد	←
ϕ	محمد	←

و ما نراه أن النداء ليس بقاصر على الأداة وحدها، بل عليها و على المنادى الذي تكون عليه نغمة التنادي و صفات صوتية لا نجدها في موطن آخر.

المنادى	*شكل المنحنى*	*الوظيفة*
محمد	↖	التنادي
محمد	←	الإخبار
محمد	↖↗	الاستفهام

فكلمة (محمد) لها قوالب صوتية عديدة، فعند استعمالنا لها نطبعها بلون نغمي معين. فحين نتجه بالنداء إلى إنسان اسمه (محمد) و هو بعيد عنا فإننا نصدر صوتنا على هذا

[1] الأغاني –أبو الفرج الأصفهاني، ج1، ص117.

[2] المصدر السابق، ج1، ص113.

الأساس. فإما أن نخلع على الأداة صفة الطول حتى يستجيب المدعو و إلا فإن الكلمة يأخذ من التطويل و المطل ما يقوم مقام الأداة (ϕ محمد) و تكون النغمة وحدها قرينة و علامة على النداء. و بالتالي فيأخذ المنادى لونا نغميا مخالفا عن لونه حين يكون مصاحبا للأداة.

و قد عهد النسق الأدبي حذف الأداة، و هذا ما يعطي للنص موسيقى جلية الأمر إلى حد نسيان أو تناسي وجود أداة للنداء أصلا.

و قد اعتاد النحاة أن الأداة المحذوفة هي (يا) و قد نتساءل : إذا كان حذف الأداة يلهم بحذف (يا) دون غيرها أمر ثابت و طردي ؟ و لما لا يكون الإلهام لكل أداة تقوم بوظيفة التعبير عن الدعاء و النداء ؟!

فقد تصبح الأداة و المنادى موصولة به كأنهما معا كتلة نطقية واحدة. و لا توجد سكتة بينهما. أما إذا وردت وحدها فإن مطلا و طولا يحدث لها تعقبه سكتة تنبئ عن مكان المنادى المحذوف، و تبقى بصمة لوجوده. فحين يقول الشاعر :

ألا يا أسلمي يا دارمي على البلا ❖ و لازالت منهلا بجر عائك القطر

فالقارئ لهذا البيت و لا شك أنه يمد حرف النداء ثم يعقب هذا بسكتة. ليأتي فعل الأمر بعدها : ألا يا [سكتة] أسلمي. و هنا يكون التنغيم الحاصل دالاً على ذلك المحذوف. فوجود السكتة دليل على الحذف. و لعل بيت الشماخ يؤكد هذا حين يقول :

ألا يا أسقيان قبل غارة سنحال ❖ و قبل منايا قد حضرت و آجال

فإن النحاة يقدرون هنا منادى محذوفا أساسه : (ألا يا هذان أسقيان). و ما كان تصور المنادى المحذوف آتيا إلا لو تصورنا عنصرا صوتيا معينا أساسه مطل حرف النداء، ثم الوقف عليه بوجود سكتة بينه و بين فعل الأمر بعده. و بذا يكون عدم اتصال الأداة بما بعدها منبئا عن نقص موجود"[1].

* ألا يا [سكتة] اسقياني.

* ألا يا [هذان] اسقياني.

* ألا يا [الرجلان] اسقياني.

[1] من وظائف الصوت اللغوي -أحمد كشك، ص105.

* ألا يا [الولدان] اسقياني.

* ألا يا [القمران] اسقياني.

و إذا جوزنا وجود (هذان) عوض السكتة و هي اسم مذكر مثنى، فلا نجوّز كل اسم توفرت فيه هذه الشروط كما هو موضح في المثال الأخير. فالسقي لا يقوم به كل مذكر، و حتى إذا جوزنا الجملة هذه نحويا فلا نجوّزها دلاليا، لأنه ما كان للقمر أن يسقي العباد، و لا نسوّغ ذلك في التعبير المجازي.

ولعل حذف المنادى أوحى لبعض النحاة قربا بين أداة النداء وبين أسماء الأفعال، إذ ذهب أبو علي :"إلى أن حرف النداء (يا) ليس بحرف و إنما هو اسم من أسماء الأفعال"[1].

و هكذا نقف على إحدى الوظائف البارزة للتنغيم. و هي : الوظيفة الندائية (Conative) تظهر هذه الوظيفة في المراسلات التي تتوجه إلى الملتقط لإثارة انتباهه أو للطلب إليه القيام بعمل معين. و تدخل الجملة الأمرية ضمن هذه الوظيفة الندائية"[2].

و ما يميز كلام ميشال زكرياء أن الجملة الأمرية يعنيها أمر التنغيم. خاصة إذا علمنا أن منحى الجملة الأمرية [↖] و هو الذي وجدناه في عناصر. النداء بما في ذلك أداة النداء و المنادى : ألا يا هذان [↖] إسقياني [↖].

فالجملة الأمرية تعرف نغمة معينة و مميزة، و ما يجدر ذكره أن الأمر إذا صدر من العبد إلى رب الجلال والإكرام يسمى دعاء . ولماكان الطلب من الأسفل إلى الأعلى لا نستبعدأن يكون منحى الجملة الطلبية على نحو [↖]. في حين نجد بعض الآيات القرآنية الكريمة التي تتضمن النداء + الأمر. و لما صدر هذا الأمر من الأعلى إلى الأسفل لا نستبعد أن يكون منحى الجملة الأمرية على نحو [↙] .

و الذي قلناه بشأن التنغيم، مع النداء، يصلح أن يقال مع أساليب النداء الأخرى. فالندبة يتجلى فيها أمر التنغيم. و كذلك أمر الاستغاثة. فلا يمكننا ندب اسم دون التصويت فيه و لا يمكننا دون رفع يسمعه المستغيث.

[1] شرح المفصل -ابن يعيش، ج1، ص127.

[2] الألسنية -الد/ميشال زكرياء، ص54.

إن كل مسألة في أسلوب النداء مرفوقة حتما بالتنغيم. و لعل اعتبار القدامى الأسلوب إنشائيا، توكيد لما نقول. و من هنا كان من الإجحاف و التعسف التسوية بين جملة النداء : (يا محمد) و جملة : (أدعو محمد). و الأولى إنشائية و الثانية خبرية. الأولى لها تنغيم معروف حددته وسائل القرب و البعد و تحدده علاقة المنادي و المنادى و الثانية تخلو من هذا الموقف تماما[1].

أسلوب الاستفهام

إتفق جمهور النحاة أن الجملة الاستفهامية جملة إنشائية. و يلج التنغيم هذا الباب معدلا بعض الآراء النحوية إزاء هذا الأسلوب رغم وجود أدوات الإستفهام. و لهذا، إرتأينا توضيح أهمية التنغيم حين تضيع الأداة من حيث العمل فتتعلق إلى وظائف أخرى أو من حيث الوجود فتحذف من الكلام. فمن الآيات الجليلة التي يقوم فيها التنغيم بالوظيفة النحوية قوله تعالى :"**هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يك شيئا مذكورا**"[2].

فقد قرر المفسرون أن (هل) معناها (قد) و فسرها بعضهم بعبارة بسيطة و لكنها تحمل القصة كلها في طيّها. يقول هؤلاء إن (هل) للاستفهام التقريري، أي الجملة تقريرية (Affirmative) و ليس استفهامية. و من هذا الشكل قوله تعالى :" **هل جزاء الإحسان إلا الإحسان**"[3]. و قد ذكر ابن كثير في تفسيره لهذه الآية :"أي لا لمن أحسن العمل في الدنيا إلا الإحسان إليه في الآخرة كما قال تعالى :"**للذين أحسنوا الحسنى و زيادة**"[4]... عن أنس ابن مالك قال : قرأ رسول الله ﷺ :" **هل جزاء الإحسان إلا الإحسان** " و قال : هل تدرون ما قال ربكم ؟ قالوا الله و رسوله أعلم. قال : يقول هل جزاء من أنعمت عليه بالتوحيد إلا الجنة"[5]. و قد فسر الآية نفسها القرطبي و وقف عن أداة الاستفهام (هل) في

---

[1] ينظر : وظائف الصوت اللغوي - أحمد كشك، ص105.

[2] سورة الإنسان : الآية 01.

[3] سورة الرحمن: الآية 60.

[4] سورة يونس: الآية 26.

[5] تفسير القرآن العظيم -ابن كثير، دار مصر للطباعة 1988، ج4، ص278.

الكلام على أربعة أوجه :" تكون بمعنى : قد. كقوله تعالى : "**هل أتى على الإنسان حين من الدهر**" و بمعنى الإستفهام كقوله تعالى : "**هل وجدتم ما وعد ربكم حقا**[1]" و بمعنى الأمر كقوله تعالى :"**فهل أنتم منتهون**[2]" و بمعنى ما في الجحد كقوله تعالى :"**فهل على الرسل إلا البلاغ المبين**[3]" و "**هل جزاء الإحسان إلا الإحسان**". قال ابن عباس : ما جزاء من قال : لا إله إلا الله و عمل بما جاء به محمد ﷺ إلا الجنة"[4].

فوجود أداة الإستفهام ليس بالضرورة يتبع سؤال معين. فالآية الأولى – و لو أنها اكتست الصبغة الإستفهامية – فهي ليست إستفهاما. و قد تكثر مثل هذه النماذج في الإستعمالات اليومية في بعض اللهجات. و على الرغم من وجود أداة الإستفهام، لم يكن كافيا لجعل السلوب الإنشائي خبريا في مضمونه، إنشائي في شكله الخطي الكتابي. أما النطق النغمي فهو الذي أثبت بطلان الأمر. و هذا ما ذهب إليه الدكتور كمال محمد بشر في قول : "حقيقة الأمر أن هذه جملة إكتست بكساء الإستفهام و ليست إستفهاما. و إنما هي نمط خاص يؤتى به في مواقف معينة بقصد التمثيل أو التوضيح. و هي خبرية في مدلولها"[5].

و فيصل الأمر في ذلك –في رأينا –إنما هو التنغيم و موسيقى الكلام. أما دليل أن هذه الجملة ليست استفهامية فهو النطق. و ميزة هذه الجمل أنها تنطق بأشكال نغمية مخالفة عن الأنماط الموسيقية التي تشمل على الأداة (هل)[6]. فجملة مثل : هل محمد إلا مجتهد.

فهذه الجملة تحمل (هل) و هي تحمل كذلك الأداة (إلا). و هي التي أخرجها السياق كذلك من وظيفتها الأصلية إلى وظائف أخرى.

ج = [مسند إليه] [مسند].

ج = [أداة] [مسند إليه] + [أداة] [مسند]

---

[1] سورة الأعراف : الآية 44.

[2] سورة المائدة: الآية 91.

[3] سورة النحل: الآية 35.

[4] مختصر تفسير القرطبي :أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي. دار الكتاب العربي. ط2. 1406هـ–1986، ج3، ص108.

[5] علم اللغة العام (الأصوات) –الد/كمال محمد بشر، ص195–196.

[6] ينظر : المرجع نفسه.

فلو حاولنا استبدال الأداة (هل) بغيرها من أدوات الاستفهام فلا يتحقق المعنى المراد و لا نقف على النغمة التي وقفناها مع الأداة نفسها.

ج = هل محمد إلا مجتهد.

ج = هل محمد غير مجتهد.

ج = أ محمد إلا مجتهد.

ج = لماذا محمد إلا مجتهد.

فبعدما كانت (هل) تفيد تقرير الأمر، تعطلت عن هذه الوظيفة لمّا استبدلنا أحد العناصر في التركيب الأول.

هل	محمد إلا مجتهد
هل	حضر محمد
هل	تنتهي عن مصاحبة الأشرار
هل	هل حضرنا إلى زمن ينصر فيه الحق

فالأداة هي واحدة من حيث الرسم و الخط. إلا أن وظائفها مختلفة، و لما كانت كذلك، استطاعت أن تغير نغمة كل تركيب و غيرت الأساليب من الإنشائي إلى الخبري.

و هناك نوعا آخر من الجمل يقوم التنغيم دليلا على ماهيتها. و هي تخلو تماما من أدوات الاستفهام. و في حقيقتها جمل استفهامية و منها قوله عز و جلّ : "**يحلفون بالله لكم ليرضوكم و الله أحق أن يرضوه**"[1]. و هي تساوي : أيحلفون ؟ على إنكار وقوع ذلك و التعجب منه، و التوبيخ عليه. فنغمة القارئ هي التي تنبه السامع أن هذه الجملة استفهامية في الأصل، و لمّا أردنا بالأداة التوبيخ و التعجب من الأمر إستغنينا عنها أصلا. و من ذلك أيضا قوله عزّ من قائل : "**و تلك نعمة تمنها عليّ أن عبّدت بني إسرائيل**"[2] و هي تساوي قوله : أو تلك نعمة تمنها عليّ ؟

[1] سورة التوبة : الآية 62.

[2] سورة الشعراء: الآية 22.

إن التركيب الاستفهامي سواء أأثبتنا الأداة فيه أم ألغيناها متشابهة باعتبارها إحدى القواعد التحويلية. لكنها لم تغير كثيرا في الأسلوب. أما التنغيم -فنحسبه- توليد لجملة جديدة، و هذا باستعمال عنصر إضافي له صبغة موسيقية دون خطية.

أ | محمد مجتهد
هل |
↓ |

أما التنغيم فهو عنصر إستبدالي له اتجاه أفقي عوض ما اعتدنا إيجاد العناصر الإستبدالية في اتجاه عمودي :

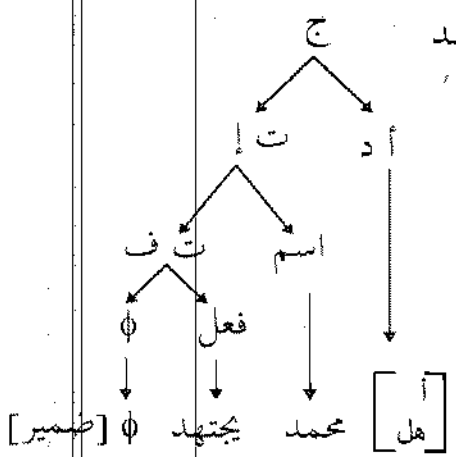
محمد مجتهد ؟	محمد مجتهد !
نغمة استفهام	نغمة تعجب

فشكل الجملة يختلف عن وظيفتها. فكم من سؤال فقد غايته على الرغم من وجود الأداة. و كم من تقرير تحول إلى سؤال بنغمته المميزة دون إثبات للأداة.

و هكذا نستطيع بواسطة التنغيم أن نقف على عمليتين لأدوات الاستفهام، و هذا بتخريج معاني مشتقة من البنية العميقة لصيغة الاستفهام. سواء أكان هذا الإستفهام في التركيب الفعلي أم الإسمي.

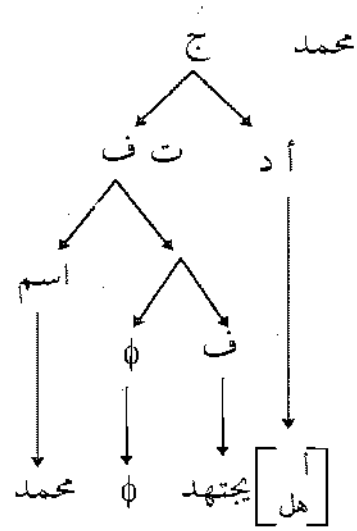
[أ / هل]

محمد يجتهد



[أ / هل]

يجتهد محمد



أما عن العمليتين فهي : "تحويل المعنى العام في التركيب الأساسي المثبت إلى المعنى الإستفهامي في التركيب المشتق. أما العملية الثانية فهي تحديد الركن اللغوي الذي يستفهم عنه"[1].

فنظرية تشومسكي تجعل من أدوات الاستفهام عناصر توليد و تحويل التراكيب المثبتة إلى تراكيب جديدة هذه الفكرة التي يمكن تمثيلها في الشكل :

أ- استفهام + تركيب أساسي ← تركيب مشتق

ب- معنى (1) ← معنى (2)

و من الجمل التي تخلو تماما من أدوات الاستفهام و هي في حقيقة الأمر جمل استفهامية قوله تعالى :"**يا أيّها النبيّ لما تحرّم ما أحّل الله لك تبتغي مرضاة أزواجك**"[2].

حيث قرر المفسرون أن جملة (تبتغي) جملة استفهامية و تقدير الكلام : أتبتغي ؟ بحذف الهمزة. و الحكم بأنها استفهامية إنما يرجع في حقيقة الأمر إلى تنغيم النطق.

فحذف الأداة يغني عنه تنغيم الجملة : [ϕ] تبتغي مرضاة أزواجك ؟

فالسكتة الحاصلة قبل الفعل، دليل على وجود أداة حذفت لدلالة السياق عليها. و نحسبها ضرورية الإثبات إذا إبتدأنا قراءة الجملة بالفعل مباشرة، و كأنها بمثابة همزة الوصل للفعل الساكن الفاء. و من مأثور كلام العرب قول امرأة لرسول الله ﷺ : ندى من لا صاح و لا أكل. و هي جملة تساوي : أندى من لا صاح و لا أكل ؟

و من أمثال الميداني قولهم : تعلمني بضب أنا حر شنه ؟ أي : أتعلمني ؟

و لعل ميدان الشعر يفيض بمثل هذه النماذج تعتبر النغمة أساسا لها و هي أمر سياقي على الإستفهام دون وجود الأداة. و لعل المثال الذي نستحسن الإبتداء به هو قول عمر بن أبي ربيعة :

أبرزوها مثل المهاة تهادى ❖ بين خمس كواعب أتراب

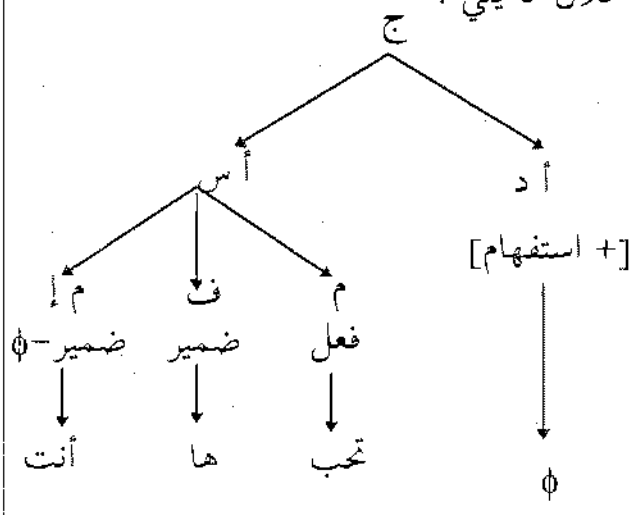
ثم قالوا : تحبها قلت بهرا ❖ عدد النجم و الحصى و التراب

---

[1] نحو نظرية لسانية عربية حديثة –الد/مازن الوعر، ص164.

[2] سورة التحريم : الآية 01.

فقد إستطاع شاعرنا حذف الأداة بلا لبس :"إذ أغنت النغمة الاستفهامية في قوله:(تحبها ؟) بما لها من صفة وسيلة التعليق عن أداة الاستفهام. فحذفت الأداة و بقي معنى الإستفهام مفهوما من البيت"[1]. و سبب تفطننا إلى الإستفهام هو الضغط. و قد ذكر حذف الأدوات في أكثر من مرة في كتب القدامى على أن يبقى التركيب في صيغة الاستفهام. فيمكن للفرد أن يفهم التركيب من خلال النبرة الصوتية على الفعل (تحبها) و يمكن توضيح البنية العميقة بهذا التركيب من خلال ما يلي :



و إذا كان من اللازم تنغيم الجمل حتى نقف على معانيها المختلفة، فهل يمكننا أن نميز، و بفضل التنغيم بين (كم الخبرية) و (كم الاستفهامية) ؟ و هل وجود علامة الاستفهام كافي للوقوف على جملة الاستفهام ؟ إن وضعنا لهذه العلامة غير مؤهل لوحده للدلالة على الإستفهام، إذا لم تكن الجملة في أساسها تحمل نغمة الإستفهام. و الذي قلناه في شأن (كم) الخبرية نقوله كذلك في شأن (كم الإستفهامية). فليس إهمال و نسيان علامة الإستفهام في آخر الجملة الإستفهامية دليلا عن الإخبار و التكثير، إذا لم تكن النغمة تحمل هذه المعاني المختلفة.

فالفرق بينهما، أن (كم) الإستفهامية ناقصة الدلالة ما لم يصحبها جواب، على حين إن جملة فيها (كم) الخبرية، هي جملة تامة و قائمة بذاتها و لا تحتاج إلى متمم. و منه قول الشافعي :

[1] من وظائف الصوت اللغوي -الد/ أحمد كشك، ص111.

أحفظ لسانك أيها الإنسان ❖ لا يلدغنك إنه ثعبان

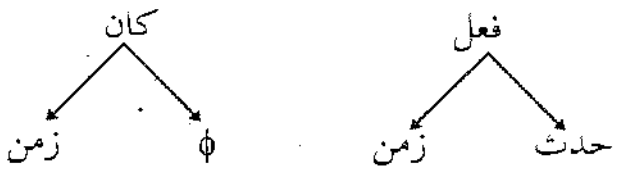
كم في المقابر من قتيل لسانه ❖ كانت تهابه الأقران

فمجيء (كم) في هذا البيت، عرضة لقراءتين مختلفتين باختلاف طريقة أدائهما. و الراجح أنها للإخبار و التكثير من العدد. و لم نستنبط هذا من عدم وجود علامة الإستفهام، إنما من السياق الذي دلت عليه نغمة البيت.

اسم الفعل

لقي اسم الفعل في الدرس النحوي اهتماما كبيرا على غرار المواضيع الأخرى. و لسنا في مجال إعادة قول و ذكر ما جيء به في كتبهم و مصنفاتهم، إنما نحاول إبراز القيمة التنغيمية التي يتضمنها و التي يكتسي بها. و هي تخالف القيمة التنغيمية لمكونات الكلام الأخرى نحو : (الفعل، الاسم، الحرف).

يتفرع الفعل في اللغة العربية إلى (حدث، زمن) أما إذا تغيب أحد هذه العناصر فعده النحاة (فعل ناقص) مثل ما فعلوا مع (كان و أخواتها).



و الزمن في النحو ثلاثة أنواع قسّم على أساسها اسم الفعل.

أ- اسم الفعل الماضي.

ب- اسم الفعل المضارع.

جـ- اسم الفعل الأمر.

أ- اسم الفعل الماضي :

يرى بعض النحاة تماثلا في المعنى بين الفعل و اسمه. و من النماذج التي يسوقها النحاة (هيهات) بمعنى بعُد. و (شتان) بمعنى افترق. و الملاحظ أنه لا يمكننا وضع اسم فعل مقابل كل فعل. فالأمر مجرد مقاربة و ليس مطابقة في المعنى، فليس بمعقول أن يكون قولنا : هيهات الفشل. مساويا لقولنا : بعُد الفشل. لأن الدهشة و الحالة النفسية تنعكس في كلام المتحدث فيحدث نغما، يكون بمثابة القالب التي تخرج فيه الكلمة. ثم إن التركيب (بعُد الفشل) يمثل إخبارا لمتكلم مؤداه بيان الفشل و موقفه منه، أما اسم الفعل (هيهات الفشل) فهو يمثل الاحساس القاطع بأن هناك فشلا قد يكون محتملا. و من ثم لا يصح أن يكون الموقف موحدا فيختلف التعبير و طريقته.

إن وجود نغمة مميزة على (هيهات) يمكن أن يحدث توازنا في الجملة. أما أن تؤخذ الجملة بشكلها أو بنيتها السطحية فلا يمكنها أن تؤدي وظيفتها.

هيهات	الفشل
بعُد	الفشل

1- هيهات ≠ بعُد (من حيث النغمة).

2- هيهات ≠ بعُد (من حيث الشكل).

3- هيهات ≠ بعُد (من حيث الوظيفة).

فتنغيم اسم الفعل له إمكانية دلالة الجملة وحدها. و إذا كانت (هيهات) لا تساوي (بعُد) من حيث الوظيفة، فهي تكمل الشطر المبلغ. إذ من الممكن أن توضع علامة تعجب بعد اسم الفعل. و نستغني عن بقية العناصر المكوّنة للجملة. فيكون التنغيم مرة أخرى معوضا عن حذف وقع في الجملة. فالسياق المقالي، أضف إليه نغمة اسم الفعل تؤدي وظيفة التواصل و التعبير. و ما تحسب علامات الترقيم مؤهلة لدلالة على الأساليب المختلفة.

و تعتبر العلاقة التركيبية إحدى الفوارق الأساسية بين الفعل و اسم فعله و هي علاقة تفطن لها النحاة القدامى.

	بعُد	الكفر عن المؤمن
ما	بعُد	الكفر عن المؤمن
الياء	بعَد	الكفر عن المؤمن
أ + الياء	بعَد	الكفر عن المؤمن
متى + الياء	بعَد	الكفر عن المؤمن

إن لهذا الفعل القابلية أن يأتي وراءه (جار و مجرور) يليه من حيث الرتبة. و بالتالي تخرج هذه الجملة إلى بنية سطحية جديدة و هذا من خلال جملة نواة واحدة. أما سوابق الفعل و لواحقه فهي عناصر التحويل و التوليد.

أما اسم الفعل.

	هيهات	الكفر
	هيهات	الكفر [ϕ]
النفي	هيهات	الكفر
الإستفهام	هيهات	الكفر
	الكفر	هيهات

أما اسم الفعل الماضي فلا يقبل علاقة شكلية و لا دلالية، و لعل راجع في أصله إلى كون التأثر و الانفعال قرين هذا الاسم. و هذا ما أكده ابن يعيش في شرح مفصله :" و الغرض منها الإيجاز و الإختصار و نوع من المبالغة، و لولا ذلك لكانت الأفعال التي هذه الألفاظ أسماء لها، أولى بموضعها"[1]. فإرادة الإيجاز هي التي حملت هذه الأسماء شحنات نغمية توحي بالمبالغة و التبيين. و هو ما رآه جمهور النحاة، في أن الإيجاز مع النغمة المميزة أبلغ من الفعل الصريح مع الحشو.

[1] الشرح المفصل -ابن يعيش، ج4، ص25.

ب- إسم الفعل المضارع:

إعتاد النحاة ذكر نماذج معينة في هذا الباب أهمها :(أف، أوه، أي) و ما نلحظه أن قلة هذه الأسماء بينة. و كل محاولة تسوية بينها و بين أفعالها هي محاولات حُكمت على فشلها من أصلها. فلفظة (أف) في قوله تعالى :"**فلا تقل لهما أف و لا تنهرهما**"[1]. و على الرغم من صغرها أولا فهي لا تقال إلا بنغمة الإنفعال الشديد الساخط. و كأن شحنة نفسية استطاعت أن تنفذ إلى الخارج، فوجدت مخارج معينة فأحدثت هذا الصوت. و ليست (أف) مساوية لـ : (أتضجر). لأن الكلمة هذه تمثل جملة. و الجملة تتابع صوتي، و تفشي له فتتوزع قوته و يعرف برودة، أما إذا خرجت تلك الشحنة في كلمة واحدة فلا يبقى مجال للتوزع فتخرج الكلمة ثقيلة. و ليست (أوه) مساوية لـ : (أتوجع). أنه لو استبدل المتألم كلامه و عوض : (أتوجع) مكان (أي) لأثار سخرية و ضحك الحاضرين. و مثال ذلك هو في حالة تلقي إصابة مؤلمة فلا يقول : أتألم. أو : أتوجع. إنما يصدر أصواتا انفعالية دون شعوره و هي مظهر من مظاهر التعبير. كما كان بإمكانه أن يهتز جسمه كاملا، و هنا فإن هذه الهزة مساوية لتلك التعبيرات الصوتية.

و لعل هذا إختلاف بيّن بين الفعل و إسمه. فاتفق جمهور النحاة على كون الفعل جملة خبرية تحتمل الصدق أو الكذب. أما إسم الفعل فلا يتضمن التصديق أو التكذيب. لأنه إنشائي إنفعالي تأثري. فانفعالنا و نطقنا لاسم الفعل يجب أن تصحبه نغمة تميزه عن الأساليب الأخرى.

	أتوجع	ـُ	المضارع
سـ	أتوجع	ـُ	المستقبل
لم	أتوجع	ـْ	الماضي
لن	أتوجع	ـَ	المستقبل

فالفعل (أتوجع) يثير تساؤلا مفاده : من أي شيء أتوجع ؟ أو أسأل عن موضع الألم، إذا كان على مستوى الرأس أو الأطراف أو غيره، و كيف حصل ؟ و لماذا ؟

[1] سورة الإسراء : الآية 23.

كما يحتمل الفعل (سأتوجع) رسالة الإخبار لأنها تحتمل الصدق أو الكذب. فقد يتألم المشتكي من نزع ضرس، أو قد يتلاعب بالأمل و الوجع.

كما يصلح هذا الفعل أن يكون أساسا للتوزيع الزمني، فيأتي منه الماضي و المضارع و المستقبل. و هذا بناءا على المطلب و الفهم السايقي و المعنى المراد.

السوابق + ألم + اللواحق

ϕ	أف	لا يقبل ضمير
سـ	أفأف	
لم	أف	ها
	أف	الماضي
	أف	المضارع
	أف	المستقبل

فالملاحظ من هذا الجدول أن كلمة (أف) لاتثير في نفسية سامعها أيّ تساؤل، لا عن أيّ شيء أقول (أف) ولا لمن أقولها.

ثم انه لايقال : أفّ الرجل. ولا: تأفأف. و لا : سأأف. و لا : أفاف فلان. كما ترفض سبقها أو إلحاقها بزوائد متصلة أو منفصلة.

أما زمنها فهو حالي آني و لا يقبل التوزع عبر الأزمنة الثلاثة إلا ما جاء منه على سبيل الحكاية.

جـ- اسم الفعل الأمر:

على الرغم من الفارق البلاغي الموجود بينه و بين فعله فقد تجوز لنا التسوية من حيث الإستخدام إذ الدلالة بينهما واحدة. و لعل هذا الأمر جعل مجيئه غزيرا في الإستعمال اللغوي. و هذا لوجود التأثر بين عناصر اللغة. و منها : (صه) بمعنى : أسكت. و (رويد) بمعنى : تمهل. و (آمين) بمعنى : استجب. و (إيه) بمعنى : حدث. وغير ذلك كثير في اللغة. و في هذا

يقول ابن الحاجب : "و أكثر أسماء الأفعال بمعنى الأمر، إذ الأمر كثيرا ما يكتفى فيه بالإشارة عن النطق بلفظه. فكيف لا يكتفى بلفظ قائم مقامه و كذلك الخبر"[1].

ففي الموقف الواحد نطلب من الشخص السكوت مستخدمين كلمة (أسكت) أو كلمة (صه). و نحسب أن المتكلم يطلب منه السكوت بالفعل الأمر. أما إذا تمادى في الكلام فنقول له : صه. فكل من فعل الأمر و اسمه من قبيل واحد و هو الانشاء، غير المحتمل للتصديق أو التكذيب.

أنت	أسكت	صه
أنتما	أسكت	صه
أنتم	أسكت + وا	صه
أنتِ	أسكت + ي	صه
قلت :	أسكت	صه
	أسكت (يا محمد)	صه (يا محمد)

فالملاحظ أن الدلالة الزمنية واحدة و مشتركة بينهما، و الطلب واحد في القصد و التوجه. كما يلاحظ أنهما لا يتأثران بما قبلهما من سوابق، بينما يؤثران فيما بعدهما. و هما فعلان لازمان. لا يتعلقان بمفعول به.

و لما كان تنغيمها واحدا، سَوى السياق بينهما. فجاءت دلالة الإنشاء فيهما واحدة، و لما كانت أسماء الأفعال جامدة التصرف، فهي لا تقبل لواحق. و لا يمكنها ذلك إلا إذا تصرفت فتسمو بذلك إلى مرتبة الفعل حين اتصاله بالضمائر أو غيرها.

و هكذا، و بعد هذا العرض المتواضع الذي حاولنا من خلاله الخوض في اسم الفعل نقف على مجموعة ملاحظات أهمها :

1- إن إسم الفعل الماضي و إسم فعل المضارع لا يقبلان التسوية لأفعالهما. في حين قبِل ذلك إسم فعل الأمر عن نفسه.

[1] الكافية في النحو – ابن الحاجب، ج2، ص68.

2- إن دلالة إسم الفعل الماضي و إسم الفعل المضارع إنفعالية تأثرية، أما إسم فعل الأمر فدلالية طلبية.

3- باب إسم الفعل مستقل بالأسلوب الإنشائي، فلا يجوز إحداث علاقتها بالأسلوب الخبري.

4- يعتبر تنغيم أسماء الأفعال فيصلا بينها و بين بعض أبواب النحو الأخرى.

5- حضيت أسماء فعل الأمر بنصيب الكثرة و الغلبة العددية، و هذا ما أثبته ابن مالك قائلا :"و غيره ك(وي و هيهات) نزر"[1]. فالنذرة قرينة الماضي و المضارع.

شذّ كلام بعض النحويين كثيرا عندما اعتبروا بعض أصول النحو العربي شذوذا. والذي نقصده بالذكر هي لغة : أكلوني البراغيث. و هي لغة يأخذ الدرس النحوي بضعفها.

و من النماذج التي ألفها النحاة في هذا الباب، هي قول الشاعر :

تولى قتال المارقين بنفسه ❖ و قد أسلماه مبعد و حميم

و قول الشاعر :

نصروك قومي فاعتززت بنصرهم ❖ و لو أنهم خذلوك كنت ذليلا

و قول الآخر :

رأين الغواني الشيب لاح بعارضي ❖ فأعرضن عني بالخدود النواضر

و قول رسول الله ﷺ :"يتعاقبون فيكم ملائكة". و قوله عز و جل : ﴿ **و أسروا النجوى الذين ظلموا**﴾.[2]

ففي النماذج التي ذكرت، يلاحظ تعدد الفاعل مرتين للفعل الواحد. إلا أن حكم التضعيف لم يأخذ به كل النحاة، فذهب منهم إلى إحداث و تخريج معاني ترضي تركيباتها على أساس الدرس الصوتي. و منهم عدّ ذلك من قبيل إبدال الظاهر من المضمر.و منهم من رفض هذا، قال الأشموني :"و لا يجوز حمل جميع ما جاء من ذلك على الإبدال أو التقديم أو

[1] شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك،تحقيق. حنا الفاخوري.دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة 1997 ج:2ص(300).

[2] سورة الأنبياء : الآية 03.

التأخير لأن الأئمة المأخوذ عنهم هذا الشأن إتفقوا على أن قوما من العرب يجعلون هذه الأحرف علامات للتثنية و الجمع"[1].

فقد استبعد الأشموني كون هذه الأحرف ضرب من الإبدال أو التقديم أو التأخير. إنما هي حروف دالة على التثنية و الجمع. فما أمر هذه الحروف، إلا للدلالة على شيء وليست هي هو. فألف التثنية دليل و رمز للتثنية و ليست هي إسم التثنية.

و لا يمكننا اعتبار هذه اللغة شاذة إذا سلمنا لها بالدور الإنشادي الذي يمكن أن يحدثه المتكلم عند إحداثه و تحقيقه للسكت في مثل هذه النماذج.

إن الواقع النطقي الإستعمالي، يثبت وجود سكتة بين أطراف القضية التي يظهر عليها الغموض. فحين نقول على سبيل المثال : أكلوني البراغيث، أو : نصروني قومي. فإن إحداث سكتة بين الفعل و بقية الكلام المستأنف تحمل سؤالا مؤداه : من أكلك ؟ أو : من نصرك ؟ و هنا يكون الجواب إستئنافا لجملة جديدة. و هذا الإعتبار هو الذي نحيبه في قوله ﷺ :"يتعاقبون فيكم ملائكة". أما التقدير الوارد في هذا الحديث الشريف يوحي بوجود كلام سابق أساسه : "لله ملائكة يتعاقبون فيكم. ملائكة بالليل و النهار". فوجود السكتة سبيل للتبيين السليم. فكانت الوقفة على شبه الجملة لازمة بالفهم و لإستئناف جديد يبدأ بقوله : "ملائكة بالليل". و جاء في بعض القراءات قوله عز و جل : **يسبح له فيها بالغدو و الآصال رجال**[2]. فورود فاعلين لعامل واحد يحتم وجود سكتة بعد قوله تعالى : **يسبح له فيها بالغدو و الآصال** .على أن نستأنف الجملة جديدا.

و إذا وقفنا عند هذا الحد من القضايا، فهي على سبيل المثال لا الحصر. لأن وظائف التنغيم تتجاوز هذا الحد فتبين : "المشاعر الإنسانية مثل الفرح و الغضب و النفي و الإثبات و التهكم و الإستهزاء و الإستغراب"[3]. فالتنغيم أثر صوتي لحالة نفسية، و لما تعددت الحالات النفسية، تعددت معها طرق التنغيم. أما عن الوظائف النحوية فهي كثيرة و متنوعة، منها :

---

[1] حاشية الصبان على شرح الأشموني، ج2، ص48.

[2] سورة النور : الآيتين : 36-37.

[3] مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي- الأ/آمنة بن مالك، ص407.

تحويل الغرض من النفي إلى الإثبات، و من الإثبات إلى النفي. و تحويل الأسلوب من الخبر إلى الإنشاء، و من الإنشاء إلى الخبر. و في هذا النوع يعطي الدكتور مازن الوعر مثالا مفاده :إذا دخل الأستاذ قاعة المحاضرات و شعر أن الهواء مكتوم فيها و رغب في أن يفتح أحد الطلاب النافذة أو مكيف الهواء، فربما قال : الغرفة مخنوقة الهواء. و إذا أحد الشباب يفهم أن الجملة نوع من الطلب، فيبادر إلى فتح النافذة، أو تشغيل مكيف الهواء. رغم أن الجملة خبرية من حيث الشكل"[1]. فشكل الجملة لا يعني دلالتها الحتمية عن شيء محدد. و هذا ضرب من اختلاف الوظيفة كذلك. و يؤثر هذا : "في شكل المنحنى الذي تأخذه كل جملة"[2]. فقد يكون المنحى متصاعدا لوجود أداة الاستفهام أو النفي أو عدمها و سرعان ما يعرف هذا المنحنى نزولا، لا لشيء، إلا لتغير التنغيم. فتغير المعنى المراد من هذه الأغراض. و هكذا نصل بنوع من التدقيق في النظام النحوي للغة لنقول :"إنه إذا غاب التنغيم غاب النحو بالمعنى الكامل"[3].

إنها لمسؤولية عظيمة يحتلها التنغيم في الدرس اللغوي، فعلى الرغم من طبيعته الصوتيه فإن قيمته النحوية أهم من بعض الأدوات و العوامل النحوية. و به استطعنا أن نقف على الحضور الصوري لبعض الكلمات، و إن كانت اللغة لا تلغي طرفا.

و ليس هذا الأمر حبيس اللغة العربية فقط، بل هو عام لكل اللغات أو قل :معظمها. إذ يمكننا تغيير :"الجملة من خبر إلى إستفهام إلى توكيد إلى تعجب ... دون تغيير في شكل الكلمات المكونة، و مع تغيير فقط في نوع التنغيم"[4].

أما الجانب البلاغي الجمالي الذي يتضمنه التنغيم فيتمثل في طريق أداء النص :"و لو أخذنا نصا ممتازا من الشعر أو النثر، ثم طبقنا عليه ضوابط التنغيم عند نطقه، و في أداء مجيد الإلقاء، للأحسست بروعة الأداء و جمال المعنى"[5]. و الذي يجب ملاحظته في هذه العبارة أن:

* جمالية النص من حيث الأداء تكون بعد اكتمال نظمه و بنائه.

---

[1] دراسات لسانية تطبيقية- الد/مازن الوعر، ص197.

[2] منهاج البحث في اللغة -الد/تمام حسان، ص139.

[3] علم اللغة -الد/عاطف مذكور، ص136.

[4] دراسة الصوت العربي -الد/أحمد مختار عمر، ص195.

[5] علم اللغة العام -الد/توفيق محمد شاهين، ص112.

* إن جمالية التنغيم لا تنحصر في مجال دون الآخر، فهو جامع النثر و الشعر. و ليس خاص بفرع دون الآخر.

و السؤال الذي نطرحه قبل أوانه : أما يجب أن نعيد قراءة بعض النصوص الأدبية الغابرة بإستعمال أدوات التنغيم ؟ فقد يُبدِينا التنغيم اليوم ما جهلناه أمس ؟ أكثر من هذا : لما لا نعيد قراءة التراث العربي قراءة حديثة، و هذا بإستعمال كل المناهج اللغوية و الأدبية، الكفيلة بذلك ؟

المبحث الثالث : الوظائف اللسانية للتنغيم.

ملاحظات تمهيدية

قبل الولوج في دراسة الوظائف اللسانية للتنغيم، نقترح من جهة تبيين الحدود و طبيعة الوحدات التنغيمية و من جهة أخرى أن نعرض المجالات التي تطبق عليها هذه الوظائف.

حسب ليبرمان 1967 إن الوحدة الشعرية القاعدية المشتركة في كل اللغات تكون مجموعة النفس غير المسجل (unmarked breath-group) الموصوفة وظائفيا بشكل خاص على ضغط ما تحت لسان المزمار. إذا مصطلح مجموعة النفس مأخوذا بتفضيل ضيق يظهر أساسيا كوحدة على مستوى الأدائي، في حالة تحقيقه مرهون قليلا بالمتناقضات المفروضة من قبل التنفس نعتبر من جهتنا تبعا لأنصار المدرسة الدنماركية(glossematiciens) (توجبي 1965) أن الوحدة التنغيمية الأساسية هي وحدة تغيير الصوت (unité de modulation) التي حددت من قبل الوزن النهائي (بمعنى من قبل تنفيم نهائي) و التي يظهر تحقيقها محصورا في الكفاءة اللسانية للفاعل. إن وحدة تغيير الصوت تناسب واقع الجملة الصوتية التي يمكن أن تتحدد كـ: تتابع فونيمات محددة بالتقاءات الجملة. حسب هيرست 1974 يجب على الجملة الصوتية أن تحمل مركزا تنغيميا يؤثر على مقطع يحمل على محور النبر. إن مركز التنغيم للوحدة التعبيرية للصوت مركب من وحدة تنغيمية « Intonemes » لها قيمة تمييزية بنفس الحجم كالوقف (pause).

إن وحدة التعبير الصوتي تنفسم إلى مجموعات تنغيمية محددة بوجوب الوحدة التنغيميةالنهائية أو غير النهائية و محققة من قبل التغير الدلالي من طرف واحد أو مجموعات الكميات الشعرية : التردد الأساسي، المدة، الشدة. و لكن ليس محتما أن يتبع بوقفة. إن وحدة التغيير مركبة غالبا من عدة مجموعات تنغيمية.

Fr - la soeur de Paul / ↗ / ira à Paris / ↗ / le mois prochain / ↘ /
It - il ministro digli esteri / ↗ / si rechera à Londra / ↗ / il mese prossimo / ↘ /

غير أنها يمكن احتماله واحدا من النماذج التالية :

Fr - Il mangent / ↘ /
It - è venuto / ↘ /

إن الإتفاق الآتي و الذي تحمل فيه كل الوحدات التعبيرية- على الأقل- مجموعة تنغيمية تعبر بقاعدة إعادة الكتابة بالشكل التالي : UM → Gi (Gio)

إن المجموعة النغمية و التي تعتبر المركب المباشر لعنصر التغيير تنقسم بدورها إلى مجموعة نبرية(GI) إن إعادة التقسيم هذا لاينطبق مع اللغة الفرنسية حيث المجموعة التنغيمية (GI) والمجموعة النبرية(GA)تمثل العناصر الممتدة. إن الوحدة التنغيمية الصغرى هي المقطع(S)-وهو مركز التنغيم-والذي يتقبل الوحدة النغمية(INTONEMME). هذا الأخير يستطيع أن يتحدد بإلتحام مجموعة من المستويات العروضية المتضامنة مثل : الإرتفاع الطول الشدة (مارتين 1975،روسي1979، دي كريستو، شفوولف 1981) إن تنظيم الوحدات التنغيمية يمكنها أن تتمثل في الشكل التالي:

و ت(م ت(م ن(م ق()م ق)م ن)م ت)و ت

UM(GI(GA(S( )GA)GI)UM

من الأنسب إذن أن ندقق أنه في بعض الحالات المحصورة مثل ما هو الحال في الكلمات الجمل .هذه الوحدات المختلفة تمتد إلى المعنى،مثلا في الفرنسية:/ PAUL / و في الإنكلزية/ YES/ ...إلخ)

والذي يمكن أن نعبر عنه بقواعد إعادة الكتابة التالية :

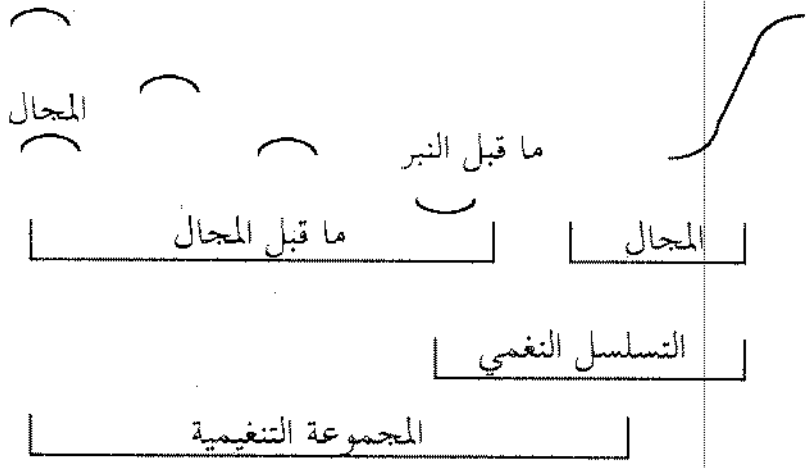
1- الوحدات المتغيرة (UM) المجموعة التنغيمية (GI)

2- المجموعة التنغيمية (GI) المجموعة النبرية (GA)

3- المجموعة النبرية (GA) المقطع (S)

و بخلاف مجموعة النفس و التي هي وحدة تنفسية (كمركب مباشر) و المجموعة الإيقاعية، حيث تحقيق التنغيم مرهون غالبا بعوامل غير لسانية. إن وحدة التغيير، المجموعة التنغيمية و المجموعة النبرية هي العناصر الإعتباطية و الإتفاقية التي تصير حسب تنظيم خاص لكل لغة، الكفاءة اللسانية لموضوع المتكلم.

إن المجموعة التنغيمية-والتي نعتبرها مركبا مباشرا لوحدة التغيير – هي وحدة مركبة ومشكلة من عدة عناصر ليس لها جميعا نفس القيمة الوظيفية. تفهم المجموعة التنغيمية المجال أوالنطاق (CONTOUR) الذي يتحقق فيه الأنتونيم ما قبل المجال أو ما قبل النطاق مثلما هو موضح في الشكل (04) إن المقاطع الأساسية و النهائية لماقبل المقطع المنبور (pretonique) إن مجموع المجالات و ما قبل المقاطع المنبورة (contour +pretonique) تركب وزن المجموعة النغمية.



(الشكل- 4) تمثيل بياني لمجموعة تنغيمية غير منتهية مثال في اللغة الفرنسية :
Le frère de Jean Marie / ↗ / في جملة :
Le frère de Jean Marie / ↗ / est arrivé hier / ↘ /.

و قد أثبت (هيدنغ – كوش و ستودار كنيدي 1964 و أوتسري و ديكريستو 1972) أن (Attaque) و (Contour) و مجموعة النغمية لهما عمل وظيفي للتصميم الأول وقد أوضحنا أن التشفير و فك تشفير البنى التنغيمية يجرى أساسا على قاعدة هذه النقط المفتاحية. و فعلا فإن التنظيم التركيبي يسمح بتطبيع الشكل العام لكل سلوك مكرر تنغيمي و يتركب من زيادة على موضح قوى لتسلسل المكونات الدلالية و النحوية للجملة (دي كرستو 1955-1956) و هذه النقط المفتاحية ليس لها قانون فونيمي، لأنها تشارك بصفة مباشرة أو غير مباشرة في ظهور المحتوى بنفس الدرجة كالمورفيمات هكذا فالمجال المتصاعد و الذي يتحقق به الوحدة التنغيمية باعتبارها حاملة للدلالة الإستفهامية. من وجه النظر هذه تعتبر الوحدة التنغيمية الوحدة الصوتية الصغرى للمعنى (مورفيم تنغيمي)

(بلومفيلد 1933 و والس 1945) نفهم من جهة أخرى أن (Attaque) و الفونتيك التي لا تعتبر وحدات مستقلة يمكن أن يسكت عليها و على المحتوى الاستفهامي (أوتسري و دي كريستو 1972) المجموعة التنغيمة المركبة من استهلال و قبل النغمة و المجال و نظام شبيه بنظام المورفيمات المتواصلة. يظهر نظام المجموعة التنغيمية جليا أن التنغيم شكل متواصل (روسي 1981 إن روسي و آل) يشتمل البحث في علم التنغيم (أنتولوجي) رفع قائمة الوحدات التنغيمية (Intonemes) التي تركب المنظومة التنغيمية للغة و إحصاء وظيفتها.

و في المقابل تقدم البحوث في هذا المجال مهمة بالغة في كونها مكتملة. و كذلك في الفرنسية أغلب اللغات تتحد العناصر السابقة لجلب نتائج التحليل (ديلاتر 1966) و الحاصلة في الآن نفسه لأبسط و الأكمل بالنسبة للفرنسية و الذي يكون مفيد بوجه خاص لفهم نهاية هذا العرض.

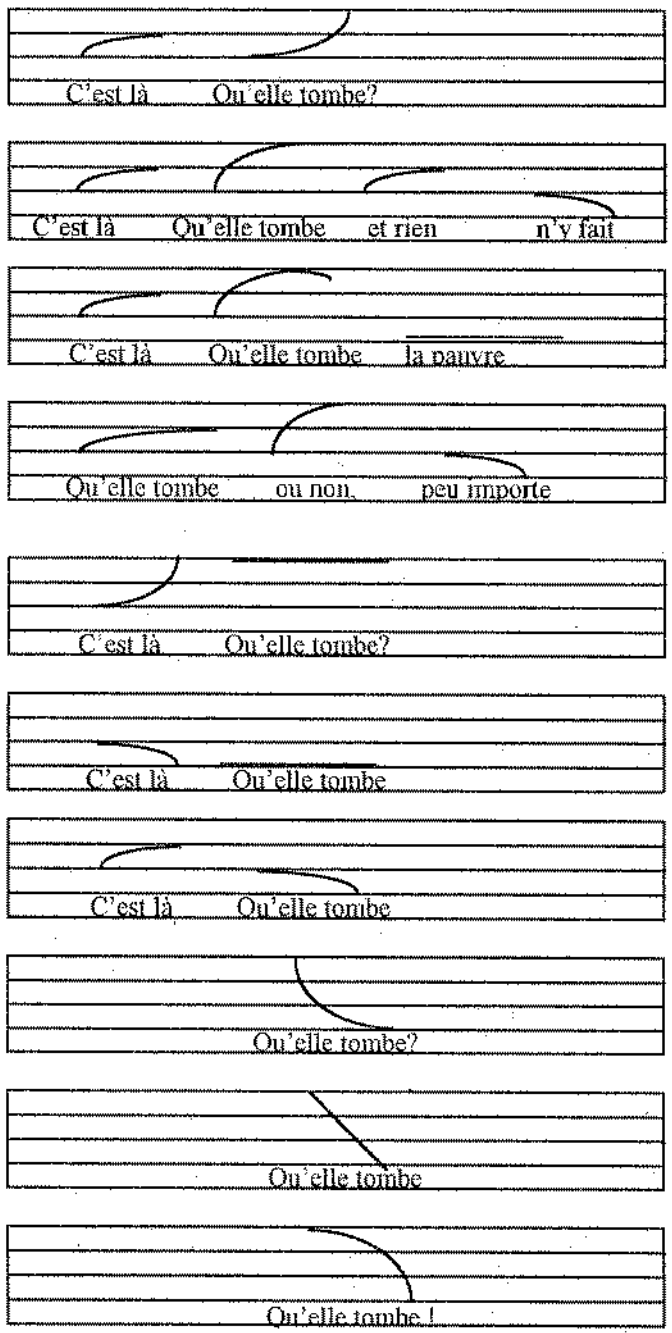
الشكل (-5-) يمثل التنغيمات العشرة القاعدية مثلما حددها، ب. ديلاتر و الذي يتمثل في الحقيقة الإشكال التنغيمية العشرة الأكثر استعمالا في اللغة الفرنسية و الموصوفة بمصطلح المستويات و المظاهر.

و لا ريب أن هناك كثيرا ما يقال حول الطريقة التي سير بها (ديلاتر) جدولهو عرض تحليله. و لكن هذا بعدنا كثيرا عن الأهداف المتبعة في هذه الفقرة.

إن دراسة الوظائف اللسانية للتنغيم تحتم تعريفا سابقا لمختلف مجالات المحتوى حيث تطبق الوظائف. و ننطلق من فكرة أن حدث الكلام يفترض ناطقا، سامعا و الحدث (موضوع الرسالة) استخلص تروبسكوي 1957 [1] بعد بوهلير أن لكل مظهر منطوق ثلاثة أوجه : عرض (عبارة الموضوع المتكلم) نداء المتكلم (نظرا لممارسة هذا الأخير نوعا من الضغط) و إعادة عرض الشيء موضوع الرسالة. هذا التصنيف رقعه جاكوبسون 1963 و الذي يستعمل فيه المصطلحات المختلفة لـ : الوظيفة الإنفعالية، الوظيفة المرجعية، (و الوظيفة conative). إن مستوى العرض مثلما توقعه تروبسكوي يؤسس مجالا مغايرا لأنه

[1] Troubletzkoy, N.S.(1957), Principes de Phonologie, Klincksieck, Paris.

يهم مرة واحدة اتصاف موضوع المتكلم (مع خصوصياته الفردية، الجغرافية، الإجتماعية، الثقافية).



(الشكل- 5) التمثيل البياني للتنغيمات العشرة القاعدية في اللغة الفرنسية حسب (ديلاتر 1967)

إنه مزج حقيقة الوظيفة التبيينية أيت الدراسة ملك لعلم الأصوات الأسلوبي وبين الوظيفة التعبيرية و التي تظهر من خلال التحليل اللساني. إعتبر (فون 1962) أن المستويات

الثلاثة التي ذكرها تروبسكوي تستطيع أن تقلص الإنشقاق المتضمن المستوى الموضوعي(تمثيلي أو مرجعي) والمستوى الذاتي الذي يتفرع بدوره إلى قسمين : الندائية و التعبيرية.

إن عملية الإحتواء الندائي في المجال الذاتي قابلة للإعتراض و المناقشة، لإنه إذا كان الإستفهام و النداء الدعائي حتى لا نأخذ إلا مثيلاتها. هي نداءات، وليست بالضرورة تعبيرية، و بالمقابل إن المفاجأة والترتيب يظهران بحسم مرة واحدة الوظيفة التعبيرية و الوظيفة الندائية.ونحدد من جهتنا حتى لا نعقد دون صلاحية هذا البحث.

ولنميز المستويين الموضوعي و التعبيري محافظين على الروح الحميمية التي تضمنها داخل حدث الكلام و أن إحتياجات التحليل تسمح لنا بتفريقهما.

من جهة أخرى إذا أردنا أن نعطي اعتبارا إلى الطريقة المرضية للوظائف التي يتحملها التنغيم داخل الإتصال اللساني، ومهم أن نعتبر أن للحدث اللساني عند (بيرو 1978 [1]) نظامين للتركيب :

نظام تركيب الرسالة(البنية الدلالية)

نظام تركيب العرض(البنية النحوية)

يمكننا أن نعتبر الرسالة كوحدة إعلامية للإتصال و العرض كوحدة للنحو يعني هذا كشبكة علاقات بين المركبات .ظهرت الجملة المحققة داخل الحدث الكلامي مثل إنتاج توافقي بين العرض وبين الرسالة. وتغييرها دلاليا مرهون في الآن نفسه بالمعلومات القادمة من عملية تركيب الرسالة وبين عملية تركيب العرض. إن الأخذ بالإعتبار تركيبة الرسالة تسمح للأخذ في الحساب الوضعية و السياق المرجعي الذي غالبا ما كان مبعدا عن التحليل اللساني. إن إدماج هذه العوامل تحدد ما يعالج لسانيا كعنصر إخباري. أو كحامل لمعلومة جديدة . إن الخبر (RHEME) هو الذي يعالج كعنصر غير إخباري و كركيزة معروفة مسبقا باسم الموضوع (THEME). إن هذين العنصرين هما المركبان المباشران للرسالة و التي تحدد عملية

[1] Perrot, J (1978), « Fonctions syntaxiques, énonciation, information », Bull. Société linguistique de Paris. LXXIII

تركيب الرسالة و عملية تركيب العرض. إن الأخذ في الحسبان لهذا التركيب يسمح لإدماج عناصر النطق و التي تضع في الإعتبار شيئا آخر غير نحو العرض وتوجهنا بهذا الحدث إلى تحقيق دراسة أكثر تكاملا للتواصل اللساني.

المبحث الرابع : تحليل الوظائف اللسانية للتنغيم

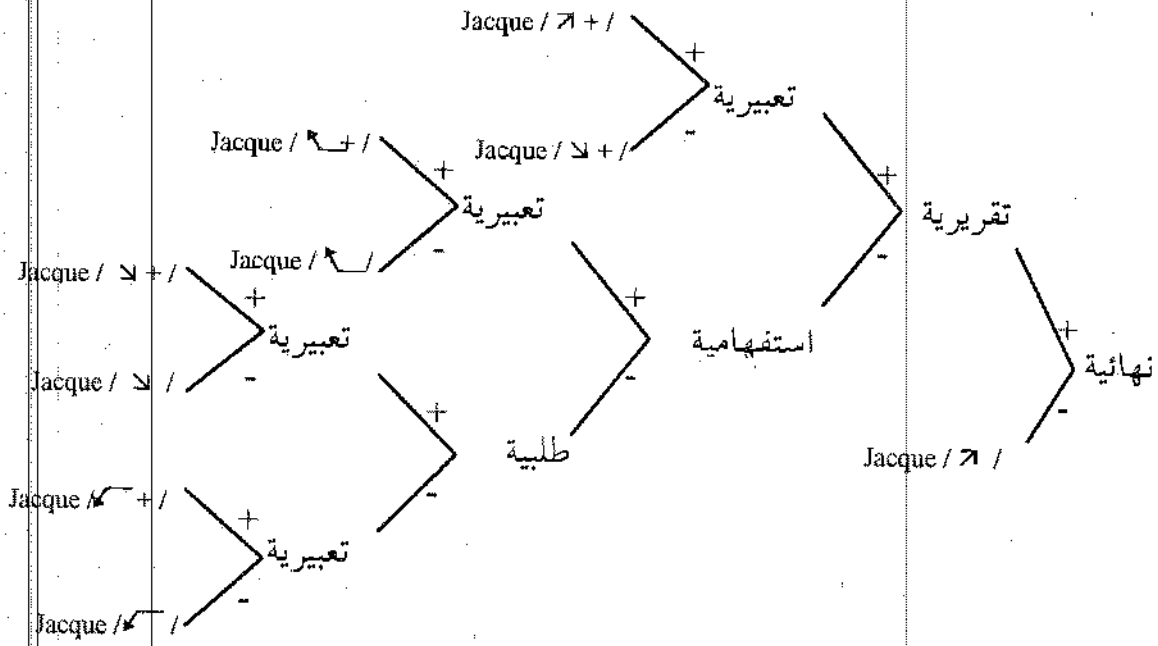
1- وظائف التنغيم على المستوى الموضوعي

أ- تعتبروظيفة التكامل أو الوظيفة التكاملية (روسي1977) إحدى الوظائف التركيبية الأساسية للتنغيم والتي تمنح العلامة أو مجموع العلامات هيكلا متينا للجملة. و تعتبر كذلك الشرط الأساسي و الكافي لترقى كلمة مثل: (paul) إلى رتبة الجملة. هي علامة تنغيم تنازلي/↘/ والذي يسمح لهذه الوحدة من النطق الأول لتركب جوابا كاملا لسؤال مثل :

qui partira avec marie ?

هذه الوظيفة التكاملية للتنغيم موضوعة بوجه خاص و بداهة إذا أعدنا أخذ الأمثلة التي ذكرها (غروس، 1975) Max travaille d'une façon على أنه غير مرغوب فيها لما طبقنا معايير النحو التقليدي المقبولة من طرف إستعمال التنغيم التفضيلي هيكل العرض النحوي التنغيمي Into-syntaxiquement مشكل جيدا. فمسموح لنا أن نجزم مع (روسي، 1977)، أن التنغيم منسق بين وحدات النطق الأول (التمفصل الأول)Premiere Articulation (الكلمة، الجملة) التي بدورها لا يكون لها أصل.

ب- تتضاعف الوظيفة التكاملية إلى وظيفة صياغية في حالة إختيار تنغيم نهائي يعلن لها غالبا وحدها الرتبة القاعدية التي تنتسب لها الجملة (الإثبات، الإستفهام، الأمر،...إلخ). و من الأنسب و اللائق أن نميز بين مستويين للنمط. والتي نأهلها هنا بالنمط الأول(غير التعبيري) والنمط الثانوي (التعبيري). الوظيفة النمطية للتنغيم، بالمفهوم العام للمصطلح (و الذي يمارس على مجموع الأنماط التبيينية) و الذي يهم المستوى الموضوعي الذي هو اشكالية هذه الفقرة و المستوى الذاتي الذي يعالج فيما بعد. يمكننا إذن، أن نمثل من الآن مجموع الوظائف النمطية للتنغيم باستعانة رسم بسيط مركب ثنائيا (الشكل رقم)

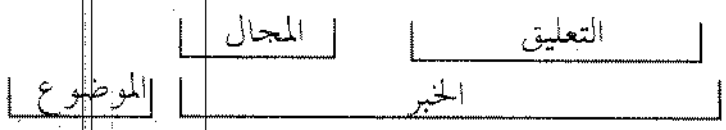


(الشكل- 6-) رسم بياني لمختلف الطبوع المعطياتية الأساسية والثانوية المحققة بالتنغيم

ج- الوظيفة التركيبية لرسالة التنغيم (الوظيفة الإخبارية) هي في مجموعها ثلاث : الوظيفة الجذرية، الوظيفة الخبرية (Rhematique) و الوظيفة التباينية. و يساهم التنغيم في التراكيب الدلالي للرسالة و قابلا التعريف من الموضوع إلى آخر (دان، 1967 مارتين، بالتير 1977. مارتين، 1977. روسي و آل، 1981) و كذلك للتعليل و التفسير (كريستي 1977-1979) و مشيرين إلى التنظيم التركيبي لهذه العناصر.

يوافق الموضوع (Thème) المتعارف داخل الحدث التواصلي. والذي أعطاه السياق المرجعي أو المتمثل في سؤال جلي، ظاهر أو ضمني و أن الخبر Rhème له مساهمة الإخبار (دان، 1964). يمكننا أن نعتبر، بنفس الطريقة أن الحجة و التعليق يتبينان على التوالي في موضوع الجزم (أي على أي شيء يقع الحكم) وعلى فكرة الجزم (على من نجزم النمطية. وكذلك في الجملة.

Marie / ↗ / son fils / ↗ / est toujours malade



(الشكل- 6-)

حسب (روسي، 1981)، تعيين الموضوع مشـرح في اللغـة الفرنسـية بثـلاث وحـدات تنغيمية (Intonèmes) أو مورفيمات تنغيمية.

التواصل المؤهل.(Continuation Majeur)

التواصل المؤهل المتنادي (Continuation Majeur Appelative

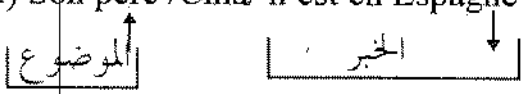
العارضتين / Par/

مثال: السؤال : Et son père?

الأجوبة :

(1) Son père /CM/ est en Espagne /TERM/

2) Son père /Cma/ il est en Espagne /TERM/



(3) il est en Espagne /TERM/ Son père /PAR/

(الشكل- 8-)

المتابعة المؤهلة المتنادية / Cma/ و التي تمثل تساؤلا غير مباشر حـول هويـة الموضـوع، والتـي تظهـر خاصـة لما يكـون موضوعـا داخليـا (Anteposé) مـع أو دون أصـل نحـوي وبالمقابل/Par/ تصف دائما الموضوع المنطوق آخرا.(ديلاتر،1966. يوندرلي،1979).

/CMa/,/CM/,/Par/

هذه العناصر تؤسس المواضيع التي تسمح بتعريف مواضيع الرسالة وتبين زيادة عن هذا تسلسلها لما يحتمل هذا كثيرا. ويمكننا أن نوضح الوظيفة التسلسلية الموضوعية بالمثال التالي:

Le samedi Ma femme Elle joue au tennis

Thème 1	Thème 2	Rhème - S.V -
الموضوع 1	الموضوع 2	الخبر (ت.ف)

(الشكل – 9-)

Advp. (تسيطر على) S.N

1- Le samedi / CMa /ma femme /CM / elle joue au Tennis /Term/
2- Le samedi /CM / elle joue au Tennis /Term/ ma femme /Par/

S.N (تسيطر على) Advp.

3- Ma femme /CMa/ le samedi /CM/ elle joue au Temis /Term/
4- Ma femme /CMa/ elle joue au Tennis /Term/ le samedi /Par/

إن الأمثلة التي اقترحناها تبين حتمية أن التنغيم يضمن كذلك وظيفة خبرية (Rhématique) في حالة كون الخبر (Rhème) مسجل دائما بوجود وحدة تنغيمية نهائية/Term/

وظيفة التنغيم الإخبارية الثالثة هي الوظيفة التباينية وهي محققة بالوحدة التنغيمية/+Term/ الذي يظهر (enphrisation) غير التعبيرية للخبر(rhème) الموضوع داخليا أو خارجيا.

La voiture /Term +/Jai vendu /Par/

Jai vendu

االوحدة التنغيمية/+term/ ذات قيمة تباينية في هذا الموضع . لإنها علامة عاجزة و ملغاة مثلما هو موضح كذلك في المثال التالي: (Cest La Voiture Que J'ai Vendu , Pas La Maison وبنفس القيمة المساعدة للتعبر "C'est...Que"

(Cest La Voiture /Term +/ Que J'ai Vendu /Par/

د- إذا كان التنغيم يؤدي وظيفة أصلية في بنى الرسالة؛ فهو يشارك كذلك في بنية التعبير بفضل وظائفه النحوية (دي كريستو، 1975، 1978. مارتين، 1979). و من هذا

المنظور يمكننا إعتبار أن الوظيفة الأساسية للتنغيم هي وظيفة المماثلة المحققة للوحدات النحوية و التي تسمح لنا بإثبات الحدود بين المكونات المشكلة جيدا. و فعلا (وحسب دي كريستو، 1978) فإن المكونات المباشرة للجملة هي منفصلة بمنهجية و بحد تنغيمي ما فتئ يكبر/CM/.

françois/cm/ à tèlèphoné à Marie/CM/ De Paris /Term/.

و يمكننا أن نعتقد أن (فرانسوا) يمثل هنا موضوع الرسالة، وأننا نخلط بين ترتيبين للتركيب الدلالي و النحوي. يكفي المثال التالي لتوضيح أنه إذا كان /CM/ هو حقيقة مسجل موضوعي مركب كذلك لعلامة(SN) المكونة للجملة (P).

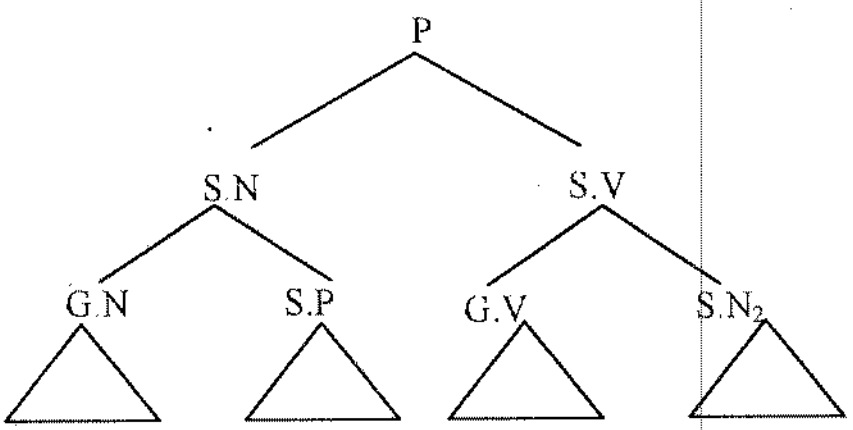
Que se passe t-il ?

La Voiture /CM/ a grille La feu Rouge/Term/

S.N (ت. أ)	S.V (ت.ف)
Rhème (الخبر)	

(الشكل-١٥)

المكونات المسيطرة من لدن رموز الرتب SN, SV, SP عبارة عن شطب لصياغة حدود تنغيمية غير نهائية و قاصرة/CM/مثلما تتعلق بالمثال التالي:



Le président /CM/ De l'assemblée /CM a repris /CM la parole /Term/

(الشكل- ١٦-)

يظهر إذا أن الوظيفة التبيينية للمكونات النحوية تتضاعف بوظيفة تسلسلية. و أن مستوى الحدود التنغيمية تنفذ إلى عمق العقد في البنية التشجيرية لكونها نسبية.

أما في حالة كون التنغيم مسجلا للبنية النحوية القاعدية يظهر مثل الحدث المرئي (روسي، 1977 [1]) و مثل الكاشف للبنية العميقة. بهذا العنوان يسمح لرفع الغموض في حالة وجود بنيتين عميقتين تتحققان على البنيتين السطحيتين المتجانستين. وكذلك في المثال المقترح من لدن (مالمبرغ، 1967) :

1- La belle/CM/ Ferme Le Voile.(La jolie fille tire le rideaux)

2- La belle/CM/ Ferme Le Voile. (La Jolie Maison Le Cache)

يجب إذا أن نضيف إلى الوظيفتين النحويتين للتنغيم أنه قد عرضنا (وظيفة التبيين للمكونات النحوية و الوظيفة التسلسلية) وظيفة فك الغموض.

2- وظائف التنغيم على المستوى الذاتي

إن الظواهر اللسانية المنكشفة عن الكيفية محددة غالبا بعبارة العلاقة بين الملقي (المتكلم)، و المعبر عنه (المسافة) أي عما نريد التعبير عنه. (الوضع) بالعلاقة مع ما يقول، درجة (التكلف) بالغرض من لدن الملقي...إلخ) (غرنبش،1979).

إن الصيغ التعبيرية للمعطيات تظهر شبه محصورة قليلا من طرف التنغيم، لأنه لايوجد صراحة علامات نحوية تعبيرية. إن أول وظيفة تعبيرية للتنغيم هي التي تتألف لتسجل حالة يضبطها المتكلم إتجاه الرسالة التي يبعثها أو يرسلها(شك،مفاجأة...إلخ). ونحن نلعتها بالوظيفة الحالية أو الموقفية. هذه الوظيفة تعبر بالإستعمال المقنع و من الحدود السطحية المكونة لقاعدة النظام المركب (ليون،1971).

هذه الوحدات التنغيمية و التي هي المورفيمات التعبيرية أو الوحدات النبرية EXPRESSEME تكون –من وجهة نظر المحتوى– وحدات متعددة القيم. إن هذا المفهوم الذي نواصل إدراك داله Signifie و التي يحمل حتى بعد ترشيح الأصوات من الكلام. (و هذا حسب روسي، 1977)، هذه الوحدات ذات القيم المتعددة يمكنها أن تدرج في التقسيم المرجعي للنحو، مثل الأسماء، الأفعال، و الضمائر لإن الوحدات التعبيرية

[1] Rossi, M, « Intonation et la troisième articulation », Bulletin de la société linguistique de Paris, LXXIII.

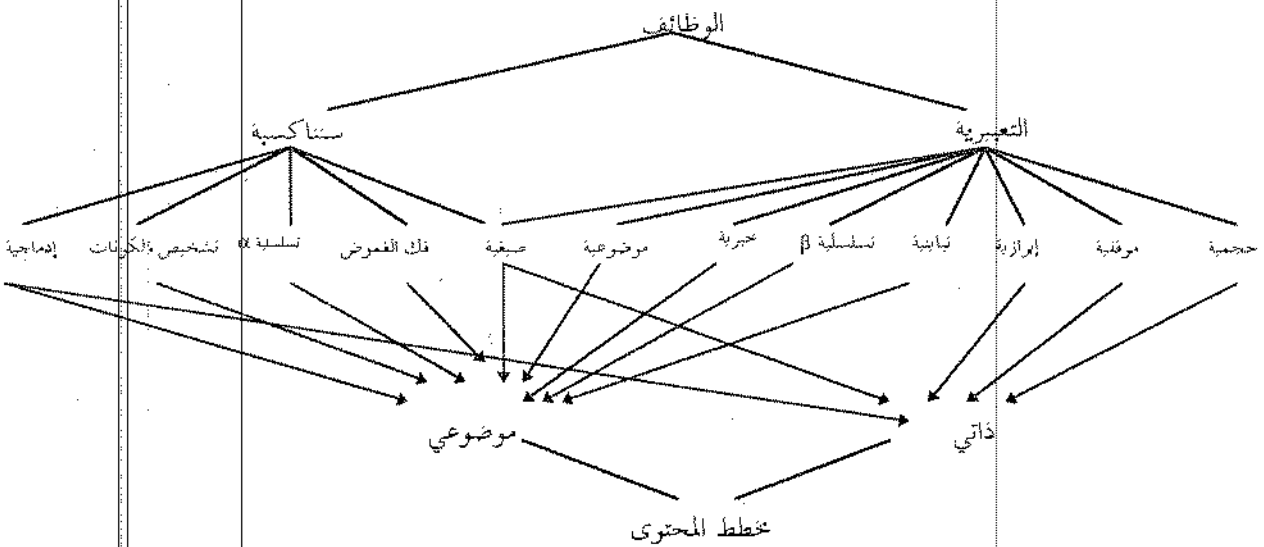
(Expressemes) تنسب للوحدات المرجعية بالوظيفة الدالة التي توفرها و تحققها. وقد رأينا من جهة أخرى في فقرة سابقة أنها تتضمن زيادة عن الوظيفة النحوية، الوظيفة التكاملية.

و في حالة كون التنغيم يدل كذلك على مختلف الدرجات التي يمكن بها تحقيق مختلف الأنماط التعبيرية (مفاجأة، أكبر أو أقل ، الترتيب، أقل أوأكثر حسما) نقول إنه يضمن وظيفة الكمية و وظيفة الشدة أوبالأحرى الوظيفة التحجيمية و الوظيفة التأكيدية.

و أخيرا يمكننا أن نظهر وظيفة ثالثة تعبيرية للتنغيم و هي الإبراز (التعظيم) Enphatisation والتي تسمح بفك ما تبقى من أجزاء الكلمة مثلما هو الحال في المثال التالي :

la Jolie Patite Fille De Mon Voisin

فإذا أعدنا تجميع الوظائف الإخبارية و التعبيرية في نفس الرتبة عامة، والوظائف العرضية، يمكننا تمثيل مجموع الوظائف اللسانية للتنغيم بالرسم البياني التالي:



(الشكل–12) الوظائف المعجمية و التبيينية للتنغيم على المستويين: الموضوعي و الذاتي

المبحث الخامس : جوهر التنغيم.

نوضح ثلاث مستويات لجوهر التنغيم، الجوهر السمعي، الجوهر الفزيائي و الذي يتحقق به التنغيم. وهو مركب فقط من تغيرات التردد الأساسي (FO) بينما دريسات حديثة تظهر حتمية أن هذا الجوهر مشكل من تركيب لكميات ثابتة يمكن من خلالها ان يتضمن على الشدة، المدة، الفاصلة، و الطابع. في جوهره السمعي. فالتنغيم إذن فونيم متعدد المعايير Pluriparametrique إن تغيرات التردد الأساسي (FO) مرتبطة بقاعدة عامة في تطور الضغط على منطقة ما تحت لسان المزمار Sous Glottique، إلى تغيرات شدة الأوتار الصوتية والتباعد المعتدل للغضروف الحنجري (الطرجهالي) Cartilages Arytenoides. إن تقاطع منطقة ما تحت لسان المزمار يثير زيادة في مجرى تدفق الهواء من خلال Glotte. و نتيجة لهذا يقع تذبذب في إيقاع الأوتار الصوتية. الحدث نفسه يمكن أن يتحقق بزيادة شدة الأوتار الصوتية وتخفيض كتلتها، والتي هي مراقبة تسويات الحنجرة/التردد الأساسي.

(حسب كولي، 1975)، إن الإنخفاضات المنتظمة للتردد الأساسي (FO) المراقبة أثناء بعث معلومة بالهولندية (خط الميل) Ligne D'inclinaison تكون ملازمة للتوقف المنتظم للضغط على منطقة ما تحت لسان المزمار Sous-Glottique، بينما التغيرات الإيجابية و السلبية للتردد الأساسي (FO) من جهة، و من أخرى. و هذا المنهج يتعلق خاصة بعمل عضلة Crico-Thyroide أين التقلص والارتخاء يكون لأحداث مختصة تجعلها تنمو وتنقص حسب تغيرات التردد الأساسي (FO). لكن خط الميل غير مصرح في جميع اللغات من جهة أخرى كونه أعطينا الأهمية لإختلافات الضغط على منطقة ما تحت لسان المزمار Sous-Glottique، والتي سجلت في إرسال الكلام. و إنه من المحتمل أن مراقبة التردد الأساسي (FO) مضمون أساسا بتعديلات الحنجرة. و بالمقابل فإن إختلافات الشدة متلازمة لإختلافات الضغط على منطقة ما تحت لسان المزمار Sous-Glottique، (كرتون و مارشال 1972، ليبرمان و آل1970). وإذا كانت مسؤولية Crico-Thyroide في زيادة التردد الأساسي (FO) مسلم بها من لدن معظم المختصين. و من الصعب، في المقابل أن نخص انخفاض التردد الأساسي

(FO) إلى عضلة محددة. من بين المترشحين المحتملين لانتاج هذا الحدث، نذكر في أغلب الأحيان Sterno-Thyroide. إن في هذا التباين يثير النغم إرتخاء شدة الرباط الصوتي Ligament Vocal (فيجيمورا، 1979) و Thyro-Arythenoide Lateral (لندكفست، 1972) الذي عليه أن يختصر طول الأوتار الصوتية و يقلل من شدتها الطولية (سوندبرغ، 1979) مع فرضية أن تطورات التردد الأساسي(FO) تتعدل بمجموعتين من العضلات المعاكسة: المسرعة و المبطأة. وبدون ذلك لا يمكن إعطاء معلومات أكثر دقة على حقيقة هؤلاء. يظهر في ضوء الدراسات الحديثة أن تغيرات التردد الأساسي (FO) مرهونة بعضلات عديدة و متنوعة، مثل Genio-Hyoide الذي يمكنه أن يبعد كثيرا عن الحنجرة(فيجيمورا، 1979). و من الممكن إذن وفي وضع معرفي أن نقترح نموذجا فزيولوجيا لمراقبة التردد الأساسي (FO).

إن اختلافات المدة تقلل من المشاكل خاصة إذا علمنا أنها تتصل جيدا مسرعة التحرك عند الناطقين.

إن ميزة تعدد المعايير للتنغيم يتعلق بوضوح من الدراسة بجوهره السمعي. إن مختلف المعلومات التي تظهر على المستوى النغمي مشحونة أثناء حالة الإستقبال بالمجرى النسقي الذي يركب الجوهر الإدراكي للتنغيم.

في الفرنسية الوحدة التنغيمية Intonème النهائية تتحقق في أغلب الحالات بنغمة ساكنة داخل سجل مهم، لكن الإنخفاض المنتظم للشدة و الذي يصاحبها تحريك الإدراك للسقوط النسقي الذي له قيمة نهائية. و نجد في الدراسات الحديثة التي قام بها روسي (1979-1981) رؤية مهمة على النمطية التفاعلية بين قيمها. كما نجد كذلك بعض التشريفات في الشكل (12).

و أثبت كذلك أن السعة الذاتية مرهونة بقسط وافر بالمدة (مينسون، 1977) و أن المقاطع التي تحمل تغير نسقي تمتد حتى تظهر أكثر طولا من المقاطع الملونة بنغم ثابت (لهيست، 1976).

و لا يجب أن يغيب عن أذهاننا-من جهة أخرى- أنه من اللازم أن نميز مستويين للإدراك: المستوى المحيطي، أو مستوى الإصغاء و المستوى الثاني، المتعلق بالتكامل الوظيفي. إن التمييز في لغة يجب أن يفهم كفعل مركب و يتم على مستويات مختلفة. إن القرارت اللسانية التي تنبعث من المراكز العليا، خاضعة لتطورات رجعية التي وظيفتها المراقبة، وبالطبع تصحيح المعلومات القادمة من مراكز الإدراك النهائية. هذه الأحداث الرجعية تطبق أساسا لما تصبح المعلومات التي تظمر على المستويات الداخلية غامضة. يظهر كذلك أن القرارات اللسانية تقنع بالأحكام السمعية و أن التكامل الوظيفي ينبثق من اللهجة بين هذه و تلك.

و بوجه عام إن دراسة البنى التنغيمية تحتمل مستويات عديدة للتحليل و التي تمثل درجات التجريد المختلفة (هارت[1] و كولي 1975)، إن البحث التجريبي و الذي يحمل على الجوهر السمعي يؤسس الكيفية الأقل تجريدا و الأكثر استقامة لملاحظة المظاهر الملموسة و المتماسكة للتنغيم، في حين إن أبسط تحويل للمظاهر الموضوعية للتردد الأساسي، الشدة، المدة تثمل المستوى الأول للتجريد. و من جهة أخرى التحليل السمعي الدقيق لم يكن منذ القدم حياديا، لأن نتائجه ارتبطت بالجانب المنهجي و بالوسائل المستعملة.

و قد بلغنا المستوى التجريدي الثاني لما استعمل المجرد أذنه أو أذن المخبر كوسيلة تحليل لاستخراج من الرمز السمعي بعض المعلومات. نتعدى درجة جديدة للتجريد إذا حاولنا تحويل هذه العلامة بتشغيل معرفتنا بالمتباينات الإدراكية و اللسانية.

أخيرا إن المستوى التجريدي العالي ارتكز على اعتبار العناصر العروضية (النبر، النغم، التنغيم) أشكالا حقيقية مثل أنظمة الوحدات المجردة تركيبيا منظمة و لدراسة العلاقات التي تصونها هذه الوحدات داخل كل نظام، و كذلك مختلف الوظائف اللسانية.

إن تحليل جوهر السمعي للتنغيم يمكنه أن يحقيق على العموم مناهج عديدة، منها ما يطلب تشغيل تقنيات و فنيات محضرة جيدا و أوجزناها هنا بـ Faute de place لفحص المسائل المثارة من طرف قياس التردد الأساسي و من الممكن أن نعيد صياغة المناهج التي تسمح بتحجيم الإختلافات لهذه الكمية في مجموعتين كبيرتين، و نعتبر الأمر محصور في

[1] Hart, J. and Collier, R (1975), « Integrating Different levels of Intonation analysis », J. off Phonotics

تغيرات الحنجرة و استخراج التردد الأساسي (FO) من العلامة السمعية للكلام. في الحالة الأولى كنا نستعمل غالبا un laryngographe أو laryngophone حسب (فابر 1957 وفورسان و أبرتون 1971) هذه الأجهزة التي تقيس تغيرات الممانعة الكهربائية Impédance électrique من جهة و من جهة أخرى الحنجرة un laryngographe نظري نقيس به تغيرات الشدة من خلال الضوء الذي يمر عبر لسان المزمار la Glotte هذه التغيرات ملتقطة من طرف خلية الصورة الكهربائية Photo électrique و عن طريق المجرى الأنفي. عندئذ تضاء قاعدة الحنجرة على مستوى fosse susternale عن طريق جسم مضيء. غير أن تشغيل أو عمل هذه الأجهزة يظل مثقلبا كثيرا و أن العلامات التي تصدرها بات من الصعب تفسيرها.

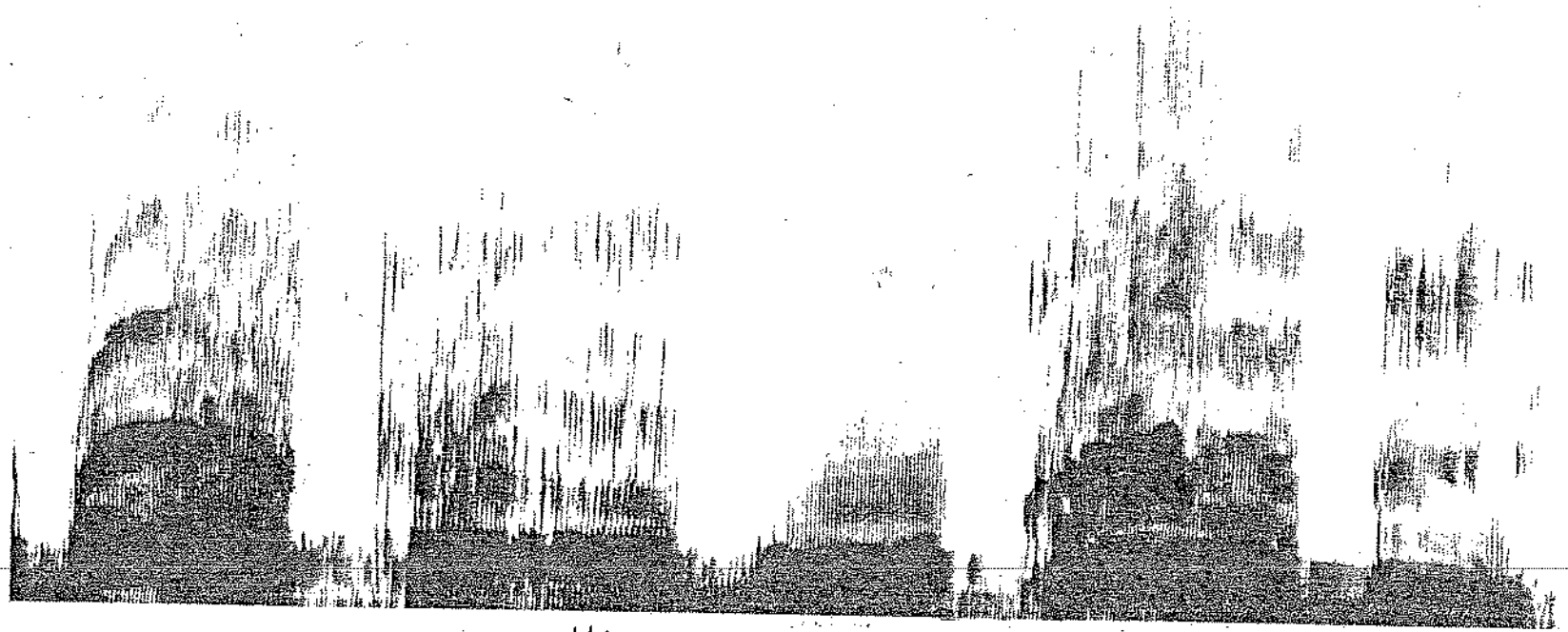
يمكن كذلك استعمال un laryngographe أو un accéléromètre و هما حساسان للتغيرات الميكانيكية (بيكال و ريزو 1965) و هي مؤهلة لكشف تغيرات الحنجرة. و لما كان un laryngographe موضوع على مستوى الحنجرة بمساعدة حزام و un accéléromètre تحت تفاحة آدم فإن قيمة تشغيل هذه الأجهزة خاضعة لوضعيتها الحسنة.

طريقة أخرى أكثر قدما ترتكز على التقاط الموجات الصوتية في مخرج المجرى الصوتي في متوسط الميكروفون Microphone هذه العلامة يمكن أن تسجل بيانيا بمساعدة Oscillographe أو عن طريق استعمال الأشعة ما فوق البنفسجية التي تسمح برؤية الإهتزازات على الورق، هذه الإهتزازات التي تصاحب إنتاج الأصوات المجهورة. و إنطلاقا كذلك من Oscillogramme المتحصل و كذلك متعلق بسهولة أن نقيس مدة كل فترة أو مرحلة (T) و أن نحسب التردد (F) التردد الأساسي (Fo) بفضل الوظيفة التي تربط قيمتها.

$$F = \frac{1}{T}$$

يمكننا أن نقوم بنفس العملية بالنسبة للعلامات الصادرة من laryngophone هذه التقنية التي أصبحت غير دقيقة، أما في يخص الجهاز الطيفي Spectographe أو Sonagraphe يسمح بمرونة أكبر و معالجة أوسع من l'Oscillographe. بينما le Sonagramme ذو الشريط العرضي (الشكل-13-) يجعل بالضرورة التردد الأساسي للمتكلم أقل من عرض شريط الترشيح

TYPE S/65 SONAGRAM © KAY ELEMETRICS CO. PINE BROOK, N. J.



أباك أبوك أبيك aaba:ka aabu:ka aabi:k

الشكل -83-

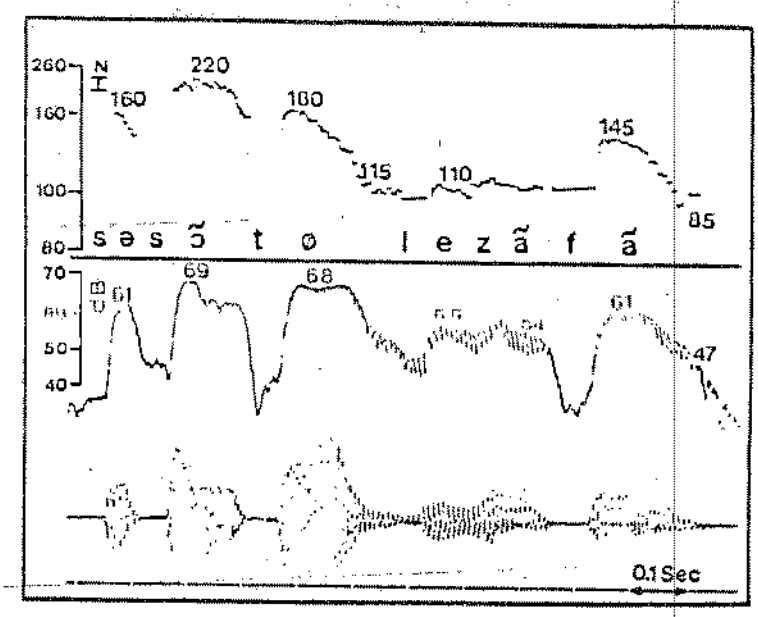
رسم طيفي بالحزام الواسع للكلمات (أباك، أبوك، أبيك) مرتبة في الرسم من اليسار إلى اليمين

(300 Hz) و البنية المتكررة للأجزاء المجهورة و التي تظهر تحت شكل أثلام عرضية تناسب التحريكات المزمارية (Glottales) و كونه مسلم به أن كل واحد من هذه الأثلام يبين بداية فترة، فمن الممكن أن نقيس هذه، و نذهب لتعريف قيمة التردد الأساسي (Fo). إلا أن هذه المنهجية لايمكن أن تطبق على الصوت النسائي ولا على صوت الأطفال لإن ترديدهما الأساسي (Fo) هو غالبا أعلى من شريط الترشيح. هذا العيب يمكن التخلص منه إذا أجرينا حسابات التردد الأساسي (Fo) على sonagramme ذي شريط ضيق يتميز بتحديد جيد للتردد الأساسي (Fo) هذا النوع من sonagramme يعطي صورة حول بنية النسقية التي تركب الأصوات الحلقية. مثل التوافقات هي اجتماع كامل للتردد الأساسي ، والذي يفرق انسجامين متجاورين. نعين غالبا تردد التوافق الخامس أو العاشر ونقسم الأعداد المتحصلة على خمسة أو عشرة وهذا ما يسمح بتخفيض القياس بنسبة:5/1 أو 10/1 (ميتا، 1971).

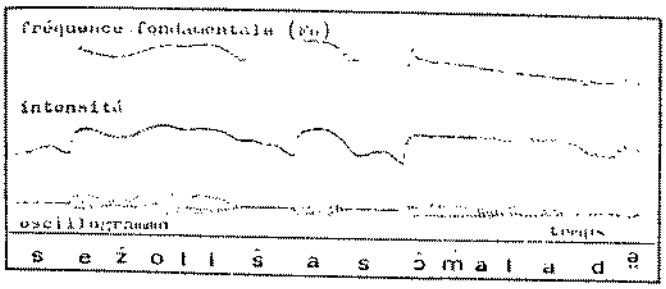
إن التردد الأساسي (Fo) يمكنه كذلك أن يستخرج من علامة الكلام بفضل استعمال جهاز محمول خصيصا لهذا العمل، و يتعلق الأمر بكاشف للتنسيق (إذ من الواجب أن نسميه كاشف للتردد) . والذي رأى النور سنة 1937 من قبل (غريتزماشر و لوترموزر) و الذي لم يتوقف عن التكامل في خضم العشريات الأخيرة.

إن مبادئ تشغيل الأشكال المختلفة للكشف قد فسرت بكثرة من قبل (مارتين، 1970) و (تاستون 1972) و إليهما نبعث القارئ الراغب في تعميق معارفه في هذا الموضوع.

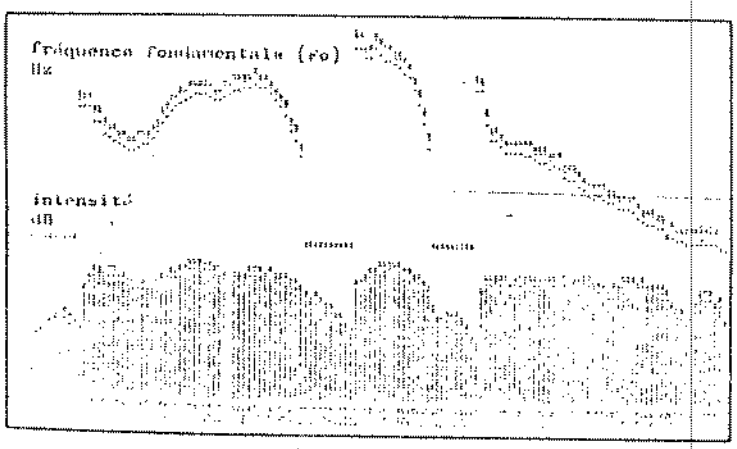
إن الكواشف المألوفة تسمح بقياس تردد العلامة فترة بعد فترة (الشكل-١٤-) و متابعة التغيرات الزمنية لـ التردد الأساسي (Fo) في أدق تفصيلاته. يمكننا أن نزاوج بين الكاشف التوافقي و المسجل Galvanométrique و نقطف حينئذ شكل المنحنى لـ التردد الأساسي (Fo) على الورق (الشكل ١٥) نرفق عادة بهذا Oscillogramme الأخير (الذي يفيد في تقطيع الوحدات الصوتية) و خط الشدة، تحليل هذه القيمة كونها تحصل معا بمساعدة كاشف للشدة. في بعض الحالات يكون ظهور منحنى التردد الأساسي (Fo) للعيان محقق على Oscilloscope أو على شاشة التلفاز (مارتين 1972).



a



b

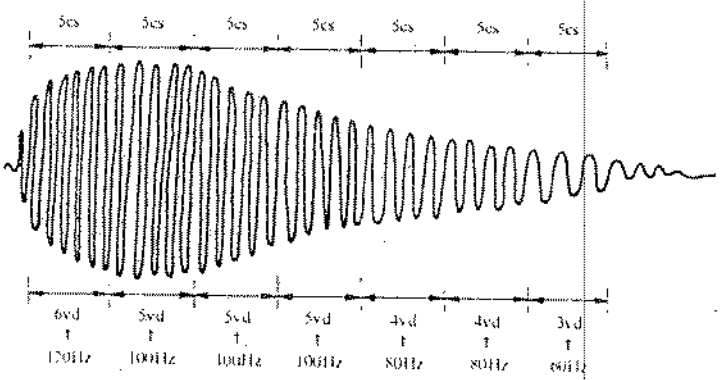


الشكل- 14-

شكل بين مختلف التغيرات الزمنية للتردد الأساسي (Fo)

أنظمة أخرى للمعالجة، و التي تحتم استعمال الجهاز الإعلام الآلي سمحت بالحصول على المنحنيات الرقمية للـ التردد الأساسي (Fo) مباشرة و للشدة و التي عليها قيم الكميات مسجلة بـ (هرتز) و (دسبال) (تاستون و روسي 1977) ينظر الشكل (٨٨) و في بعض مجالات تعليم اللغات لغير الناطقين بها و إعادة تدريب العسر اللغوي و هي صالحة بوجه خاص لتهيئة نظام الكشف الآلي و هو قادر على التأقلم فورا لمختلف الشروط المجربة و إلى مختلف أنماط الصوت. إن نوع كاشف النسق مرهون بقابليته لحل بعض المسائل الشائكة و بالخصوص مثل دقة التحليل، تتابع التغيرات السريعة و القفزات (Octave). إنحراف المرحلة، مقاومة الصوت، إدراك التردد الأساسي (Fo) و توافقات عليا و تأطير الترددات المختارة لتحاليل حسب وظيفة سجل المتكلم.

يجب أن نختص من جهة أخرى بحركية أكبر، حتى نتمكن من دراسة الصوت النسائي و صوت الطفل. إنها مناهج الكشف للجيل الجديد و التي تستعمل المناهج الرياضية المبرمجة داخل جهاز الإعلام الآلي و الذي يتأسس على معالجة زمنية (Autocorrelation) أو طيفي للعلامة و نستطيع كذلك رفع هذه الصعوبات و نركب وسائل أخرى موثوقة و ناجحة Fiables et performentes.



$$F = \frac{1}{T} = \frac{100}{0,83} = 120 \text{ (هرتز)}$$

حسب (ليبوف ومارتيني . (1970)

الخاتمة

اللغة كائن حي. تتجدد وتتغير ككل الأحياء، ولا يمكن أن تثبت على حال لأنها لا تكتسي بصفة الثبات كالدين. فالتعامل معها يكون من وحي طبيعتها المرنة، التي تأثّر و تتأثر بغيرها من الظواهر الإجتماعية.

و لما كان التطور ناموس وسنّة كل الأمم و الشعوب، انعكس ذلك على لغاتها فكثير من اللغات تغيرت بتغير مواطن وجودها، وكم من اللغات إندثرت باندثار أممها.

و اللغة العربية إحدى اللغات التي واجهت و صارعت، فبقيت. وحصلت على شرف احتواء و تضمين لفظ القرآن الكريم. ولم تنل هذه القيمة من لفظها إنما من جوهر كامن في طبيعتها بالذات. لا من حيث الشكل و الموضوع فحسب إنما مما يفوق كل هذا ويتجاوزه.

و لم يبق الدرس الصوتي بمعزل عن الظواهر اللغوية الأخرى، بل كيف يكون له ذلك و هو في مجال ممارسة اللغة بشكل مباشر. فاللغة المنطوقة أبلغ في المفاهيم من اللغة المكتوبة. وهذا التفضيل الذي عقدناه في هذا المجال صادر من قيمة و جوهر الصوت اللغوي.

و إذا تناولنا بالتحليل ظاهرتي النبر و التنغيم في اللغة العربية فنحن لا ننفي النقص عن هذا العمل. وكيف يكون لنا و طبيعة الموضوع لم تختمر في الدراسات العربية الحديثة. فالمادة اللغوية متشعبة الرؤى و المفاهيم ومحاولة معالجتها تفرض علينا ألا نفرق بين التخصصات وأن نعيد الدرس الصوتي إلى ما كان عليه من حيث المعالجة الموسوعية و الموضوعية.

و عند معالجتنا لهذا الموضوع وقفنا على مجموعة ملاحظات ختامية لا نزعم لأنفسنا سبق الحديث عنها وهي:

1- إن دراسة اللغة لا يجب أن تكون بمعزل عن الظواهر الأخرى . الإجتماعية منها خاصة، وإذا قلنا الظواهر نقصد بها نتاج البشرية ،منذ الأزل.

2- لم يتعامل القدامى - بالخصوص ـ مع ظاهرتي النبر و التنغيم تعامل الشارحين المفسرين لأسبابها ونتائجها إنما تعملوا معها، من حيث وظيفتها في المعنى. فكانوا يتحسسون وجود الظاهرتين في كلامهم اليومي لكنهم لم يقفوا عند تعليله لأن الظاهرتين تحتلان موقعا

وسطا بين مجموعة من العلوم و كل طرف يبرّئُ عمله منهما في الوقت الذي كان يجب أن يحتضنها الجميع.

3- إن نظام المقاطع في اللغة العربية أساس لفهم كثير من الظواهر اللغوية و التي تبنى عليها الأعمال الأدبية الكبرى، فالقراءات المتعددة لا يجب أن تهمل جانبا معينا من العلم فالكل وحدة متكاملة متلاحمة.

4- إن محاولة نفي وجود ظاهرة التنغيم عند المحدثين لم ينفيها و كان الأولى على الباحثين العرب أن يجتهدوا في تعاملهم مع الظاهرة لأن الإستعمال هو المبين والكاشف الحقيقي لوجود الظاهرة فعدم معالجتهم للظاهرة لا يلغي وجودها.

5- لقد بقي القدامى عاجزين في تعالمهم مع كثير من الظواهر اللغوية، و ما كان لهذا أن يكون لو ضبطوا معجم مصطلحاتهم العلمية فتتوحد دراستهم و أهدافهم.

6- يختلف النبر الموسيقي عن النبر العروضي فلكل واحد مجال و قوانينه الخاصة به فلا تداخل و لا تناوب في المهام.

7- يعتبر الجانب النفسي الأثر البالغ في عملية الإبداع الشعري، فليست عملية الإبداع مجرد جمع لمصطلحات و تراكيب جميلة الصياغة إنما هي إحساس و شعور قبل كل شيء.

8- إن الدرس النحوي باب واسع المجال و كثيرة هي المواضيع التي يجب أن نعيد قراءتها وفق المنهج الصوتي التنغيمي. فالجملة المكتوبة تتعدد مفاهيمها و دلالاتها بمجرد نطقها، فمن الإجحاف بحق أن نلزم جملة أو كلاما معاني لا نقصدها.

9- إن تراثنا العربي زاخر بجواهر لم نعرف كنهها إلى يومنا و لعل هذا راجع إلى اعتمادنا المنهج الوصفي في تعاملنا مع هذه المادة الغزيرة، و لا نكون مخطئين إذا طالبنا بإعادة قراءة التراث العربي عامة فقد نقف فيه على معاني جديدة و جديرة بفتح أسس جديدة في مجال الدراسات الأدبية عامة و النقدية خاصة.

و في الأخير نسأل الله الإخلاص في القول و العمل.

الفهارس العامة

- فهرس الآيات الكريمة

- فهرس الأحاديث النبوية.

- فهرس الأبيات الشعرية.

- فهرس المراجع.

* باللغة العربية

* المراجع المترجمة عن اللغة العربية

* المراجع باللغة الأجنبية

- فهرس المواضيع.

فهرس الآيات الكريمة

- حسب ترتيب المصحف الشريف -

الآيـــــــــــة	السورة	رقمها	الصفحة
﴿ ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم... ﴾	البقرة	85	80
﴿ فهل أنتم منتهون... ﴾	المائدة	91	85
﴿ هل وجدتم ما وعد ربكم حقا... ﴾	الأعراف	44	85
﴿ يحلفون بالله لكم ليُرْضُوكُم... ﴾	التوبة		86
﴿ للذين أحسنوا الحسنى و زيادة... ﴾	يونس	26	84
﴿ يوسف أعرض عن هذا... ﴾	يوسف		80
﴿ فهل على الرسل إلا البلاغ المبين... ﴾	النحل	35	85
﴿ فلا تقل لهما أفٍ... ﴾	الإسراء	23	93
﴿ أما السفينة فكانت لمساكين... ﴾	الكهف	78	29
﴿ و أسروا النجوى الذين ظلموا... ﴾	الأنبياء	3	96
﴿ يسبح له فيها بالغدو و الآصال... ﴾	النور	36	97
﴿ و تلك نعمة تمنّها عليّ... ﴾	الشعراء	22	86
﴿ هل جزاء الإحسان إلا الإحسان... ﴾	الرحمان	60	84
﴿ من يتوكل على الله فهو حسبه ... ﴾	الطلاق	3	67
﴿ يا أيها النبي لما تحرم ما أحلّ الله ...﴾	التحريم	1	88
﴿ هل أتى على الإنسان حين من الدهر... ﴾	الإنسان	1	84
﴿ كلا سيعلمون ثم كلا سيعلمون... ﴾	النبأ	03	74

فهرس الأحاديث النبوية

-حسب الظهور في البحث-

الحديث	الصفحة
﴿لا تنبر باسمي﴾	01
﴿يتعاقبون فيكم ملائكة﴾	97

فهرس الأبيات الشعرية

- أ -

البيت الشعري			الصفحة
تسلى بأخر غيرها فإذا التي	❖	تسلى بها تغرى بليلى و لا تسلى	72
نصروك قومي فاعتززت بنصرهم	❖	و لو أنهم خدلوك كنت ذليلا	97
إن إن الكريم يحلم ما لم	❖	يرين من ايجاره قد أضيما	76
أما القطاة فإني سوف أنعتها	❖	نعتا يوافق عندي بعض مفيها	29

- ب -

أبرزوها مثل المهاة تهادى	❖	بين خمس كواعب أتراب	89
ثم قالوا : تحبها قلت بهرا	❖	عدد النجم و الحصى و التراب	89
لظل صدى صوتي وإن كنت رمة	❖	لصوت هوى ليل يهش و يطرب	72
و لو تلتقي أصداؤنا بعد موتنا	❖	و من رمسينا من الأرض سبسب	71
. . . .	❖	و إن أنت فالقول أضمر تضب	65

- د -

و رب أسيلة الخذين بكر	❖	مهفهفة لها فرع وجيد	67

- ر -

تغن في كل شعر أنت قائله	❖	إن الغناء لهذا الشعر مضمار	54
رأين الغواني الشيب لاح بعارضي	❖	فأعرضن عني بالخدود النواضر	97
ألا يا أسلمي يا دارمي على البلا	❖	و لازالت منهلا بجر عائك القطر	83
لا يكون العير مهرًا	❖	لا يكون المهرُ مهرُ	64

- ز -

خليلي ما بال المطايا كأنما	❖	نراها على الأدبار بالقوم تنكص	81

- ط -

حتى إذا جن الظلام و اختلط	❖	جاءوا بمذق هل رأيت الذئب قط	65

- ل -

ألا يا أسقيان قبل غارة سنحال	❖	و قبل منايا قد حضرت و آجال	83
و لو أن ما أسعى لأدنى معيشة	❖	كفاني و لم أطلب قليل من المال	72
و ما من المنعوت و النعت عقل	❖	يجوز حذفه و في النعت يقِل	67
و لما أبى إلا جماحا فؤاده	❖	و لم يسل عن ليلي بمال و لا أهل	72

- ن -

قالت بنات العم يا سلمى و إن	❖	كان فقيرا معدما. قالت : و إن	71
أحفظ لسانك أيها الإنسان	❖	لا يلدغنك إنه ثعبان	91
كم في المقابر من قتيل لسانه	❖	كانت تهابه الأقران	91
إلى الله أشكو بالمدينة حاجة	❖	و بالشام الأخرى كيف يلتقيان	79

- م -

فطلقها فلست لها بكفء	❖	و إلا يعل مرفقك الحسام	71
لو قلت ما في قومها لم تِيثم	❖	يفضلها في حسب و ميسم	67
تولى قتال المارقين بنفسه	❖	و قد أسلماه مبعد و حميم	97

- ي -

غير مجد في ملتي و اعتقادي	❖	نوح باك و لا ترغم شادي	24
خليلي فما عشتما هل رأيتما	❖	قتيلا بكى من حب قاتله قبلي	81

فهرس المراجع

المراجع و المصادر باللغة العربية

- القرآن الكريم

ابن الأنباري

- الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين و الكوفيين. الشيخ الإمام كمال الدين أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبي سعيد، الأنباري، الطبعة الرابعة، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، أبريل 1961.

ابن جني أبو الفتح عثمان

- الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، (د.ت).

ابن خلدون

- المقدمة، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الثالثة، 1967.

ابن الكثير

- تفسير القرآن الكريم. دار مصر للطباعة،1988.

ابن منظور أبو الفضل جمال الدين

- لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان.

الأشموني

- منهج السالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة، 1970.

ابن طباطبا

- عيار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980.

ابن عقيل

- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: الد/ هادي حسن حمودي، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، 1991.

ـ شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، الطبعة الخامسة، 1997.

ابن يعيش

ـ شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت.

إبراهيم أنيس

ـ الأصوات اللغوية، المطبعة الفنية الحديثة، الطبعة الثالثة.

أبو الفرج الأصفهاني

ـ الأغاني، منصور عن مطبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و الطباعة و النشر.

أبو بشر عمرو بن قنبر ـ سيبويه

ـ الكتاب، منشورات مؤسسة الإعلام للمطبوعات،بيروت.لبنان، 1967

أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي

ـ مختصر تفسير القرطبي، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية. 1406هـ ـ 1986م

أحمد كشك

ـ من وظائف الصوت اللغوي.

أحمد مختار عمر

ـ دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، الطبعة الثالثة، 1985.

إلفت كامل الروبي

ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983م.

أدونيس

ـ الشعرية العربية، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1985م.

توفيق محمد شاهين

ـ علم اللغة العام، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، ماي 1980.

تمام حسان

ـ مناهج البحث اللغوي، مطبعة النجاة الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء. المغرب، 1979.

ـ اللغة العربية، معناها و مبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء. المغرب، د.ت.

جابر أحمد عصفور

ـ مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي. المركز العربي للثقافة والعلوم، الطبعة الثانية، 1982م.

جمال الدين أبو عمرو عثمان بن عمر، المعروف، بابن الحاجب

– الكافية في النحو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1402هـ ـ1982م.

حازم القرطاجني

ـ منهاج البلغاء.

رمضان عبد التواب
ـ المدخل إلى علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، مطبعة المتنبي، دار الرفاعي بالرياض. مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982.

السيوطي
ـ الأشباه و النظائر، مراجعة و تقديم للد/فايز ترجيني، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، بيروت. لبنان، 1404هـ -1984م.

شكري محمد عياد
ـ موسيقى الشعر العربي. دار المعرفة، القاهرة. الطبعة الثانية، 1972م.

صلاح عبد الصبور
ـ حياتي في الشعر. دار إقرأ، بيروت. 1981م.

عاطف مذكور
ـ علم اللغة العام (مقدمة للقارئ العربي).

عبد الصبور شاهين
ـ القراءات القرءانية في ضوء علم اللغة الحديث، القاهرة مكتبة الخانجي، د.ط، د.ت.

عبد الكريم النهشلي
ـ الممتع في علم الشعر و عمله. تحقيق: المنهجي الكعبي. دار العربية للكتاب، تونس، 1977م.

عبد المالك مرتاض
ـ بنية الخطاب الشعري. دراسة تشريحية لقصيدة، أحزان يمينة. دار الحداثة، بيروت. الطبعة الأولى، 1986.

علي الجندي
ـ الشعراء و انشاد الشعر. دار المعارف، مصر. 1967

قدامة بن جعفر
ـ نقد الشعر، تحقيق، عبد المنعم خفاجي. مكتب الكليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1978.

كمال أبو ديب
ـ في البنية الإيقاعية للشعر العربي، (نحو بديل جذري لعروض الخليل) ومقدمة في علم الإيقاع المقارن. مطبعة، دار العلم للملايين، بيروت. الطبعة، الثانية. 1981

كمال محمد بشر
ـ علم اللغة العام (الأصوات).

مازن الوعر
ـ نحو نظرية لسانية عربية حديثة، طالاس للدراسات و الترجمة و النشر، الطبعة الأولى 1987.

محمد الأنطاكي
- الوجيز في فقه اللغة.
- المحيط في أصوات العربية و نحوها و صرفها، دار الشرق العربي، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان، د.ت.

محمدحمادة عبد اللطيف
- الجملة في الشعر العربي.

محمد النويهي
- دار الطراز في عمل الموشحات.

مصطفى حركات
- الصوتيات و الفونولوجيا، دار الآفاق، الجزائر- الجزائر د.ت.

ميشال زكرياء
- الألسنية (علم اللغة الحديث)، المبادئ و الأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، الطبعة الثانية، 1403هـ-1983م.

المراجع المترجمة عن اللغة الأجنبية

أرسطو
- فن الشعر، ترجمة و تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

برجستراسر
- التطور النحوي مظاهره و علله و قوانينه - تحقيق، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي (القاهرة) و دار الرفاعي - الرياض، الطبعة الثانية. القاهرة 1410هـ -1990م.

كارل بروكلمان
- تاريخ الأدب العربي، ترجمة الد/عبد الحليم النجار، الطبعة الثانية، دار المعارف، مصر.

ماريوباي
- أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، مطابع سجل العرب، عالم الكتب، الطبعة الثالثة، 1987.

ولتر ستيس
- فلسفة هيجل. ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام. دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة. 1975م.

وليام، ك.و يمزات كيلينت بروكس
- النقد الأدبي، تاريخ موجز للنقد الكلاسيكي، ترجمة: حسام الخطيب و محي الدين صبحي، مطبعة، جامعة دمشق، 1974م.

المجلات و الدوريات

آمنة بن مالك

ـ مصطلحات الدراسة الصوتية في التراث العربي. رسالة ماجستير، معهد اللغة و الأدب العربي– الجزائر 1987.

خالد سليمان

ـ الإيقاع في شعر خليل حاوي، مجلة، أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب و اللغويات المجلد السابع، العدد:02.

سعد مصلوح

ـ في مسألة البديل لعروض الخليل.دفاعا عن "فايل" مجلة: فصول، العدد:02، يناير، فبراير، مارس 1986.

عبد الرحمن الحاج صالح

ـ مدخل إلى علم اللسان الحديث. اللسانيات. المجلة في علم اللسان البشري، جامعة الجزائر معهد العلوم اللسانية و الصوتية. المجلد الأول، 1971م.

مناف مهدي محمد الموسوي

ـ مجلة اللسان العربي. العدد:35 السنة 1991.

ميخائيل خليل الله ويردى

ـ العروض و موسيقى الشعر. مجلة المعرفة، المجلد:02. العدد:06، آب1962. وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، سوريا ـ ضمن البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، رشيد شعلال، رسالة: ماجستير،1993.

المراجع باللغة الأجنبية

Fernetani, E. and Korris, S.

- (1981), « Italien lexical stress in connected speech », Proc. of the 4 th F.A.S.E. Symposium, ed. Scientefiche Associate, Rome.

GALISSON, R. et COSTE, D.

- (1976), Dictionnaire de Didactique des Langues. Hachette.

Hart, J. and Collier, R

- (1975). « Integrating Different levels of Intonation analysis », J. off Phonetics.

JAKOBSON, R.

- (1963). « Essais de Lingustique Générale », 5eme ed. de Minuit, Paris.

Katwijk, A. Van

- (1975). « The role of Respiratory effort in Accentuation », Manuscript n° 279/11, inst. for perception Res, Eindhoven.

Marouzou, J.

- (1924). « Accent affectif et Accent intellectuel », Bull. société linguistique de Paris.

Martinet.A

- (1968). « Eléments de linguistique générale », 5éme ed.A, Colin, Paris.

MOUHOUCHE, A.

- (1988). « Lexique de vocabulaire de Physique : Français - Arabe. » O.P.U. - Algérie.

Perrot, J.

- (1978). « Fouctions Syntaxiques , énonciation, information », Bull.
Société de linguistiques de Paris. LXXIII

Rossi, M.

- « L'intonation et la troisième articulation », Bulletin de la société linguistique de Paris, IXXIII.
- (1980), « Le cadre accentuel et le mot en Italien et en Français », in Problemes of prosodie, Léon, P. et Rossi, M. éd. Studia Phonética, 17, Didier.

Troubetzkoy, N.S.

- (1957). « Principes de Phonologie, Klincksieck, Paris.

فهرس المواضيع

المقدمة

الفصل التمهيدي : المدخل ..... *I*

النبر عند القدامى 1

تعريف التنغيم 6

الفصل الأول : النبر *11*

المبحث الأول : تعريف النبر 11

النبر لغة 11

النبر اصطلاحا 12

المبحث الثاني : مواطن النبر عند المحدثين. 20

المبحث الثالث : وظائف النبر اللسانية. 31

1 ـ على المستوى الدلالي 35

2 ـ على المستوى الصوتي 35

المبحث الرابع : إتجاه بناء الأشعار في العربية. 37

المبحث الخامس : النبر في اللغات الأروبية. (نماذج)* 41

نبر الشدة 41

الإستعمال الصوتي لنبر الشدة 42

لغات دون نبر الكلمة 43

نبر التفخيم 44

النبر الموسيقي 45

المبحث السادس : كمية النبر **49**

الفصل الثاني : التنغيم. *53*

المبحث الأول : الإيقاع و البعد النفسي. **53**

مفهوم الإيقاع 53

الإيقاع و الوزن 55

البعد النفسي للإيقاع 58

المبحث الثاني : وظائف التنغيم. **62**

النعت و المنعوت 64

أسلوب الشرط 67

أسلوب التوكيد 72

البدل 77

أسلوب النداء 80

أسلوب الاستفهام 84

اسم الفعل 90

أ- اسم الفعل الماضي : 91

ب- إسم الفعل المضارع : 93

جـ- اسم الفعل الأمر : 94

المبحث الثالث : الوظائف اللسانية للتنغيم **100**

ملاحظات تمهيدية 100

المبحث الرابع : تحليل الوظائف اللسانية للتنغيم **107**

1- وظائف التنغيم على المستوى الموضوعي 107

2- وظائف التنغيم على المستوى الذاتي 112

المبحث الخامس : جوهر التنغيم. **114**

الخاتمة *120*

الفهارس العامة *122*

فهرس الآيات الكريمة 123

فهرس الأحاديث النبوية 124

فهرس الأبيات الشعرية 125

فهرس المراجع 127

المراجع و المصادر باللغة العربية 127

المراجع المترجمة عن اللغة الأجنبية 130

المجلات و الدوريات 131

المراجع باللغة الأجنبية 132

فهرس المواضيع *133*