



## التنغيم والسياق وأثرهما في فهم الخطاب الشعري الحديث

### قصيدة "منشورات فدائية" لنزار قباني أنموذجا

كادي نورة

قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات

جامعة يحي فارس، المدينة،

القطب الحضري المدينة . 26000 الجزائر

[mradjai@yayoo.com](mailto:mradjai@yayoo.com)

#### ملخص -

يحاول هذا البحث أن يطرق بعض الظواهر الصوتية التطريزية ممثلة في "التنغيم intonation" ويكشف عن استجابة الأداء الشعري لها من خلال تجسيدها في بعض المقاطع الشعرية من قصيدة نزار قباني، ولا يمكن الوصول إلى هذا الهدف إلا باستقصاء بعض المفاهيم التي حاولت أن تقدم تعريفات دقيقة له. كما يقدم نظرة تكاملية بين التنغيم كعامل صوتي مهم وانسجامة مع السياق الذي عدّ على قدر كبير من الأهمية في البلاغة العربية.

#### المصطلحات المفتاح -

التنغيم، الأداء الشعري، السياق، البلاغة.

**Toning and context and their impact on understanding the modern discourse of poetry  
(The poem "Redeeming Publications" by Nazar Qabbani is a mode)**

**Abstract -**

This paper attempts to study one of most important prosodic elements which is "intonation". It seeks to reveal how the poetic performance responds to intonation through some passages of Nizar Qabbani's poem. This objective can be reached only by investigating some of the concepts that tried to present specific definitions. The study also provides an integrative vision that reveals the coherence between intonation, and the context of the poem.

**Key Terms -**

intonation, poetic performance, context, rhetoric.

**تمهيد -**

اللغة ظاهرة إنسانية عامة في المجتمع البشري كله، وهي وسيلته للتواصل والتفاهم وهي إلى ذلك ناقل حقيقي للمعارف والأفكار والتجارب والخبرات. وعلى أساس هذه الأهمية والشأن العظيم، قدّم كثير من العلماء العرب والغربيين تعريفات لها لا مجال لحصرها هنا، ولكن يمكن أن نختصرها في التعريف الدقيق الذي قدّمه العالم العربي والنحوي الفذّ "ابن جني" حين أكد أنّها أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم.

إنّ اللغة في جوهرها إذن، ذات طبيعة صوتية ممّا يجعل استبعاد توهم أنّها ظاهرة مكتوبة أمراً محسوماً، فالتاريخ يشهد أنّ الإنسان نطق لغته أولاً ولم يدونها إلاّ بعد ظهور الكتابة، ومن هذا المنطلق اتّجهت همم علماء اللغة بالعباية والتركيز على الجانب الصوتي لها. والجدير بالذكر هنا أن نشير إلى أنّ الرّخم المعرفي الذي عرفته هذه الدّراسات لم تكن وليدة العصر الحديث، ولا بدعة ابتدعتها لغويون هذا العصر، بل هي دراسات سجّلت حضورها منذ القديم وضربت بجذورها منذ فجر التّاريخ.

لقد حاول علماء اللغة الإلمام بجميع جوانب الصوت الإنساني تحليلاً ووصفاً، تشريحاً وتطبيقاً، وقد سمح ذلك بميلاد علم خاص احتضن هذه الدراسات و انضرد بها سُمِّي ب "علم الأصوات"، وهو فرع من فروع اللسانيات التي اهتمت هي الأخرى من جانبها بالدراسة العلمية للغة، غير أن الفارق يتضح بين العلمين في أن الأول يهتم باللغة المنطوقة، والثاني يختص بالبحث في اللغتين المنطوقة والمكتوبة. إن علم الأصوات إذن لا يهتم إلا بالتعبير اللغوي، دون المضمون<sup>1</sup>.

ومن المنطقي جداً أن يُبرر توجه جهود علماء الأصوات أو الأصواتيين صوب هذا الاتجاه، لأن اللغة في أساسها أصوات وعليه تبنى هذا العلم منذ نشأته الجانب المنطوق منها دون الاعتبار للغة المكتوبة، لأن التحليل العلمي الدقيق والسليم يفرض وصف أصوات اللغة في حالتها الطبيعية، وهي مادة خام، أي في مرحلتها الأولى قبل أن تتحول إلى مرحلة ثانية هي الكتابة، و هي المرحلة التي تفقد فيها اللغة كثيراً من السمات النحوية التي تميزها كالتنغيمات وبعض الخصائص الصوتية فلا تظهر<sup>2</sup>.

لقد لاحظ هؤلاء الدارسون من خلال مقارنتهم بين اللغة المنطوقة والمكتوبة " أن ما يستطيع الكلام أن يعبر عنه لا من المعاني العامة فحسب، بل ومن الأحاسيس والمشاعر الشخصية ما تعجز عنه اللغة المكتوبة عجزاً جزئياً أو عجزاً كلياً<sup>3</sup>". وبتعبير آخر يمكن أن نقول إن "تحليل النطق الفعلي هو الذي يكشف عن تلك الوحدات التي تبني وتكوّن النظام اللغوي"<sup>4</sup>.

إن البحث في الوحدات الصوتية للغة الإنسانية إذن، فتح شهية العلماء أكثر لمعرفة النظام الذي تبنى عليه، ولذلك قدّم الأصواتيون في هذا المجال خدمات جلييلة لا يمكن أن ينكرها جاحد، فقد استطاعوا أن يقدموا وصفاً دقيقاً

<sup>1</sup> برثيل مالبرج: علم الأصوات، تع: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1985، ص06.

<sup>2</sup> ينظر محمود السّعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص225.

<sup>3</sup> نايف خرمة: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد9، الكويت، سبتمبر 1978، ص206.

<sup>4</sup> ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: محمد كمال بشر، مكتبة الشباب، ص31.

لها (الوحدات الصوتية)، ويحدّدوا وظائفها، كما لاحظوا التغيرات التي تطرأ عليها في الاستعمالات الفعلية لها أثناء عملية تركيب الوحدات اللغوية. كلّ هذه النتائج وغيرها كثير، ساهم مساهمة فعّالة وقدّم يد العون في حلّ مشكلات عويصة في مجال تعلم اللغات، إذ لا مناص لمن يريد أن يتعلّم لغة، أيّ لغة كانت، تعلّم سليماً من عدم إغفال الجانب الصوتي وذلك لما له من أهمية قد تحسم التعلّم الجيّد والصحيح من التعلّم الرديء والسقيم، وشتان بين الاثنين.

لم يكتف علماء الأصوات بهذه النتائج، فقد لاحظوا أن كثيراً من الظواهر الصوتية موجودة بالفعل في اللغة البشرية، وهي ظواهر تجمع بين العديد من اللغات على الرغم من البون الواضح في نظام كلّ لغة، ومن هذه الظواهر وجود ملامح غير تركيبية، وهي ظواهر ليست "أجزاءً من التركيب اللغوي في الجملة، ولكنها أحداث تطرأ على التركيب وتصاحبه"<sup>1</sup>. وهي إلى ذلك ظواهر ليست ثابتة، إذ يفرض عليها السياق في كثير من الأحيان التغير.

إنّ هذه الظواهر غير التركيبية التي تضطلع بها العديد من اللغات هي في واقع الأمر خصائص صوتية وملامح تميّز وتفرق بين العديد من الكلمات والعبارات من حيث المعنى، وإن اشتركت في الوحدات اللغوية التي تكوّنّها. ويمكن حصرها في ظواهر متنوّعة كالتنبر والوقف والمقطع والتنغيم. بيد أنّ المقام هنا لا يسمح بتفصيلها جميعاً، ولكن على الأقلّ يسمح لنا بتناول الظاهرة الأخيرة وهي التنغيم تنظيراً وتطبيقاً. إذ لا بد أن يتلازم التطبيق مع التنظير. والتطبيق هنا يقتضي البحث في مدى فاعلية هذه الظاهرة الصوتية وأهميتها في الأداء الشعري، بحيث يشكّل انسجامها (التنغيم) مع الظاهرة اللغوية ( قصيدة شعرية)، تحدياً للقارئ حتى يكتشف البنية الكبرى للخطاب الشعري وبالتالي فهمه مدعوماً طبعا بالإحاطة الكلية للسياق.

وقد كان الاختيار منصّباً على تطبيق الجانب النظري على الخطاب الشعري وتحديداً الشعر العربي المعاصر، لأنّ الشعر، كان ولم يزل، أرقى الفنون

<sup>1</sup> يوسف عبد الله الجوارنة: التنغيم ودلالته في العربية، مجلة الموقف الأدبي، صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 369، كانون الثاني، 2002، ص 02.

وأقربها إلى النفس البشرية، ثم إنَّ الشعر المعاصر تعبیر عن أحداث العصر وقضاياها وهو محاولة لاسْتِكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها<sup>1</sup>.

والشعر قبل أن يكون كذلك هو موسيقى ساحرة تأسر المشاعر وتدغدغ الوجدان وتحرر الأبدان، ولا شك أن تلوّن الخطاب الشعري بالظواهر الصوتية ممثلة في التّنغيم يحمل المتلقي على التأثّر والتوحد بينه وبين النصّ الأدبي الشعري، لأنّ الهدف من هذا التلون في النهاية هو فرض عملية تواصلية ناجحة يكون فيها المرسل والمرسل إليه شريكين فاعلين في صنع المعنى.

لقد أدرك اللغويون أن عملية التّواصل الناجحة لا تقف عند إنتاج وحدات لغوية منظّمة ومركبة تركيباً جيداً فحسب، بل بما تحقّقه من التّأثيرات المنشودة التي تمارسها اللغة المنطوقة على المتلقين والمشاركين، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال ممارسة تلك الظاهرة الصوتية، أي التّنغيم في الكلام، وممارسة ظواهر غير تركيبية أخرى لا يتسع الحديث عنها هنا.

### 1- ماهية التّنغيم:

#### أ- التعريف اللّغوي:

وقبل الخوض في التعريفات الكثيرة التي قدمها علماء اللغة للتّنغيم، حريّ بنا أن نعود أولاً إلى بعض المعاجم العربية التي جاءت على ذكر هذا المصطلح عودة خاطفة، ففي لسان العرب أورده ابن منظور قائلاً: "النّغمة جرس الكلمة، وحسن الصّوت في القراءة وغيرها، والنغمة: الكلام الحسن"<sup>2</sup>. أمّا المعجم الوسيط فقد أخذ عن ابن منظور التعريف نفسه دون إضافات أو حذف، وفي القاموس "التّنغيم: تغيير حدة الصوت"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية و المعنوية)، المكتبة الجامعية، ط5، ص13.

<sup>2</sup> ابن منظور: لسان العرب، ج3، دار صادر بيروت، ط2، 1412 هـ المجلد السادس، (باب النون)، ص449.

<sup>3</sup> المعجم الوسيط: تأليف جماعة من الباحثين إعداد مكتب الدراسات والبحوث (مجمع اللغة العربية)، ج3، دار الفكر، ص226.

وفي المعجم "الغني": تنغم الرجل: تكلمه بكلام خفي، وتنغم المغني: ترتّمه، تطريبه، وتنغم تنغمًا: طرب في الغناء. وفي معجم "الرائد": تنغم الملحن في الغناء: نغم، أذى نغمات موسيقية، طرب فيه.<sup>1</sup>

و إذا عدنا إلى تعريفات المعاجم الغربية، وجدنا أن روبنز يعرفه بقوله: "إنه عبارة عن تتابعات مطردة من الدرجات الصوتية المختلفة"<sup>2</sup>.

وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين هذه التعريفات، إلا أننا يمكن أن نجد قاسماً مشتركاً وجامعاً بينها، وهو إدراك هؤلاء المعجميين أن التنغم لا يمكن أن يدرك كنهه إلا مسموعاً، أي في الكلام المنطوق فقط، فالأذن هنا عضو وعنصر هام في إدراك هذه الظاهرة فهي التي تستطيع أن تميز بين التغيرات التي تطرأ عليه.

#### ب- التعريف الاصطلاحي:

إن هذا التوجه الذي نلمسه في هذه المعاجم هو نفسه عند علماء الأصوات، إذ لا يمكن عندهم تفسير هذه الظاهرة وشرحها في اللغة المكتوبة، غير أن الفرق الجوهرى بين التوجهين يكمن في المحاولات الجادة لعلماء الأصوات في وصف وتحليل هذه الظاهرة الصوتية وصفاً وتحليلاً دقيقاً.

إن مجهودات هؤلاء العلماء خبطت خطوات واسعة في مجال البحث العلمى القائم على الدقة والتنظيم والموضوعية، وقد اعتمدوا في كل ذلك منهجاً يقتضى فحص الظاهرة وتقديم النتائج بعد الملاحظات، واستقراء المادة اللغوية<sup>3</sup>. لقد استقرأ علماء الأصوات الكلام الإنسانى وحملهم ذلك إلى اكتشاف أمر جميل وهو أن الصوت الإنسانى لا يعرف الثبات ولا يقيم وزناً للرتابة، فهو يتغير ويتكيف حسب الحاجة، ورأوا أن أقرب تسمية لهذه الظاهرة "التنغم"، والمصطلح هنا كغيره من المصطلحات الكثيرة التي تُرجمت عن اللغات الأجنبية، حظى هو

<sup>1</sup> الرائد (معجم لغوي عصري)، تأ: جبران مسعود، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992، ص813.

<sup>2</sup> نقلا عن مزاحم مطر حسين: أثر التنغم في توجيه الأغراض، البلاغية لعلم المعاني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم، ص39.

<sup>3</sup> ينظر البدراوى زهران: محاضرات في علم اللغة العام، دار العربي، القاهرة، ط1، 2008، ص14، 15.

الأخر بتنوعات في التسمية، فلم يستقر على مصطلح واحد في كتبنا، فمنهم من سَمى هذا الملمح غير التركيبي موسيقى الكلام أو ميلوديا الكلام أو إيقاع الكلام أو النغمة الصوتية أو التلوين الصوتي.

التنغيم إذن من الخصائص الصوتية الموجودة في الكثير من اللغات، وقد عرفه علماء الصوت بأنه تغيير يطرأ على الصوت ارتفاعاً وانخفاضاً حسب الحاجة إلى ذلك. إن الإنسان الذي يعيش باللغة ويتواصل بها داخل مجتمع بشري، هو إنسان يتأثر بالمواقف الانفعالية التي يعايشها كل يوم وهي مواقف لا شك تختلف بين الغبطة والسرور والحزن والغضب والرضا والدهشة... وغيرها. وقد أثبتت الملاحظات أن هذا الكائن البشري له من القدرات اللغوية والصوتية ما يجعله يتكيف مع هذه التغيرات والتجارب المختلفة، وقد وجد علماء الأصوات أن التنغيم واحد من الظواهر الصوتية التي تبني علاقة وثيقة الصلة بين المتكلم وانفعالاته المتنوعة، فالتنغيم يعكس إرادة المتكلم في التعبير عن مختلف المواقف التي قد يقع فيها، فلا يجد الناطق لغة مندوحة عن تحقيق التنغيم في كلامه تعبيراً صادقاً منه عما يجيش بصدرة من مشاعر متضاربة ومتناقضة هي في مجملها تعكس أطياف الحياة التي تتلون بين الحين والآخر بألوان السعادة أو الملل أو الكآبة وغيرها من ألوان الفخر والتحقير والسخرية والتعجب والاستفهام... وغيرها كثير.

ولأن التنغيم لا يدرك جوهره إلا في اللغة المنطوقة، فقد عدّه علماء الأصوات من الظواهر التطريزية فوق التركيبية<sup>1</sup>، أو الفوقطعية<sup>2</sup>، على أنه تنوب عنه في الكتابة رموز هي ما يُعرف بعلامات الوقف كالاستفهام والتعجب والنقطة التي "تضي بتصوير المنطوق قدر المستطاع حتى يحفظ لها خواصها الأدائية"<sup>3</sup>. وكل هذه المصطلحات تؤكد أن التنغيم فونيم ثانوي، ما يحملنا على استنتاج وجود فونيمات أساسية، والحقيقة أن هذا التقسيم أوجده علماء

<sup>1</sup> ينظر كمال محمد بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 210.

<sup>2</sup> ينظر منصور بن محمد الغامدي: الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، ط 1، 2001، ص 79.

<sup>3</sup> كمال بشر: علم الأصوات، ص 27.

الأصوات المحدثون، فهم يرون أنّ الوحدات الصوتية تتشكل ضمن تقسيمين: فونيمات رئيسية وأخرى ثانوية، "ويعنون بالرئيسية تلك الوحدة الصوتية التي تكون جزءاً من أبسط صيغة لغوية ذات معنى منعزلةً عن السياق، أو هي ذلك العنصر الذي يكون جزءاً أساسياً من الكلمة المفردة، وذلك كالباء والتاء والشاء، أما الوحدات الثانوية فهي صفة صوتية تظهر في الكلام المتصل"<sup>1</sup>.

ولا شكّ في أنّ هذا التقسيم الذي أحدثه الأصواتيون والذي نتج عنه وجود فونيمات تركيبية وأخرى غير تركيبية، إنّما تلتقي في نقطة تقاطع ومماس لكليهما، وهو الدور التمييزي للمعنى الذي ما فتئت تضطلع به كل من الوحدات الرئيسية والوحدات الثانوية.

على أنه لا بدّ من التذكير هنا أنّ التّغيم في جزء كبير منه يعكس لهجات الأفراد المتباينة وعاداتهم النطقية المختلفة، مما يجعل تععيد هذه الظاهرة التّطريزية وضبطها وفق قوانين صارمة أمراً يكاد يكون مستحيلاً<sup>2</sup>، فاللغة وإن كانت تفرض قيوداً على مستعملها من خلال إتباع قواعدها في عمليات التركيب، فهي تفشل فشلاً ذريعاً في منع المتكلم من تلوين كلامه بألوان موسيقية تتباين وفق المقام وتختلف في أغراض التعبير، وهو الأمر نفسه الذي أكّد عليه ماريوباي حين قال: "ومن الأسلم ألاّ يحاول المرء وضع قانون صارم يحدّد النطق"<sup>3</sup>.

يمكن لنا بعد ذلك أن نقدم تعريفاً دقيقاً ومختصراً للتّغيم، وهو الذي اجتمع عليه معظم علماء الأصوات، إنّهُ "رفع الصّوت وخفضه في الكلام"<sup>4</sup>. وقد وُجِدَت بعض التعريفات المختلفة له، على الرّغم من أنّها تصبُّ في الأخير في التّعريف السابق، فبعض اللّغويين يوكّدون أنّهُ "الصورة العامة التي تتمثل في

<sup>1</sup> غانم قدور الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص232.

<sup>2</sup> ينظر أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص366.

<sup>3</sup> ماريوباي: أسس علم اللّغة، تر: أحمد مختار عمر، جامعة طرابلس، ليبيا، 1973، ص95.

<sup>4</sup> نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، 2001، ص136.



مجموعة النغمات التي يشملها نوع خاص من أنواع الحدث اللغوي".<sup>1</sup> أو هو من الظواهر التطريزية، أي الملامح الصوتية التي تصاحب الكلمات المتصلة أو الجمل، فتؤدي وظيفة دلالية.<sup>2</sup> وهو كذلك "الخاصة الصوتية الجامعة التي تلف المنطوق بأجمعه، وتتخلل عناصره المكوّنة له، وتكسبه تلويناً موسيقياً معيناً حسب مبناه ومعناه وحسب مقاصده التعبيرية، وفقاً لسياق الحال أو المقام"<sup>3</sup>.

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذه التعريفات الأخيرة تشير كلّها إلى وجود مجموعة من النغمات، ما يؤكد على وجود إشارة ضمنية بالتغيير الذي يطرأ على الكلام، فهو تغيير يشبه تغيير نغمات الموسيقى. لأنّ الموسيقى في جوهرها أصوات وهي تكتسي هذه الميزة فلا تحافظ أبداً على نغمة وإيقاع ولحن واحد، بل تتغير هي الأخرى تبعاً لآنفعالات صاحبها تغييراً يجعلها بعيدة عن الملل والرتابة. ولعل مصطلح التنغيم الذي يدل في ذاته على التنوع قد أخذ عن علم الموسيقى، ولكنه حمّل فيما بعد حمولة جديدة في علم الأصوات ليدلّ على التنوع في الأداء الكلامي للفرد صعوداً وهبوطاً، ومما لا شك فيها هنا أنّ الموسيقى كفن كان له سبق الظهور على علم الأصوات. إنّ كثيراً من المصطلحات ذات الدلالة الفنية المتواترة عند الموسيقيين والمغنيين كالنغمة واللحن والإيقاع، تُستخدم هي الأخرى في دراسة الأصوات اللغوية، ولكن بدلالات متواضع عليها من طرف الأصواتيين تتصل بعلم الأصوات وليس بالموسيقى.<sup>4</sup>

## 2- الفرق بين النغمة والتنغيم:

وتجدر الإشارة في هذا المقام أن نذكر أنّ كثيراً من التعريفات التي أتت على التنغيم حاولت أن تميّز بين هذا المصطلح الأخير و مصطلح النغمة، فالأول إنّما يقع على جملة كاملة أو أجزاء متتابعة، فهو وصف للجمل وأجزاء الجمل<sup>5</sup>،

<sup>1</sup> عبد الرحمن أيوب: أصوات اللّغة، مطبعة الكيلاني، ط2، 1968، ص155.

<sup>2</sup> كونغ إجو: نظرية علم اللسانيات الحديثة وتطبيقها على الأصوات العربية، ص130.

<sup>3</sup> كمال بشر: علم الأصوات، ص531.

<sup>4</sup> ينظر غانم قدوري الحمد: المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004، ص242.

<sup>5</sup> عبد العزيز سعيد الصبغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000، ص263.

والثاني فيقع ارتفاع الصّوت وخفضه على مستوى الكلمة المفردة<sup>1</sup>، على أن الاثنين يلتقيان في تغيير الصوت وتلويحه قصد الإبانة عن معان معينة. و النغمة كفونيم غير تركيبى تستعمله كثير من اللّغات النغمية، وقد سُميت كذلك، لأن النغمة فيها عامل مهم في بيان المعاني المتعددة للكلمة الواحدة، وعليه يتضح أن ارتفاع الصّوت وانخفاضه على مستوى الكلمة الواحدة يؤدّي دوراً بالغاً وخطيراً في منع اللبس الذي يعترها بسبب وجود معانٍ متنوعة، ولا سبيل إلى التفريق بين هذا المعنى أو ذاك سوى درجة الصوت، ففي اللّغة الصينية كلمة "فان" تؤدي ستّة معاني لا علاقة بينها هي: نوم، يحرق، شجاع، واجب، يقسم، مسحوق، وليس هناك من فرق سوى النغمة الموسيقية في كل حالة<sup>2</sup>.

واللّغة العربية كغيرها من اللّغات تتميز بوجود هذا العامل أي النغمة، ولكنّه لا يؤدّي دوراً تمييزياً للمعاني المتعددة في الكلمة الواحدة كما في اللّغة الصينية وبعض لغات إفريقيا وفي الشرق الأقصى، ولكنها تدل على معانٍ إضافية، ومن أمثلة ذلك من اللّغة العربية المعاصرة<sup>3</sup>:

**لا:** إذا نُطقت بنغمة هابطة تكون جملة تقريرية، بمعنى لا أوافق.

وإذا نُطقت بنغمة صاعدة هابطة تدل على دهشة واستنكار.

وإذا نُطقت بنغمة هابطة صاعدة تكون توكيديّة.

والشيء ينسحب كذلك على التّنغيم، إذ له دلالة مهمة في التمييز بين معاني الجملة الواحدة التي يقع فيها اللبس، ويبقى هو الفيصل الحاسم في منع ذلك. فالجملة الواحدة قد تحمل معنى التقرير، أو الإستفهام أو التعجب... أو غيرها، ومن الأمثلة الحسنة في هذا الباب قوله تعالى في ذكره الحكيم : **إِنَّ الَّذِينَ يُلْحِدُونَ فِي آيَاتِنَا لَا يَخْفُونَ عَلَيْنَا أَفَمَنْ يُلْقَى فِي النَّارِ خَيْرٌ أَمْ مَنْ يَأْتِي آمِنًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ اعْمَلُوا مَا شِئْتُمْ إِنَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ** (40)<sup>4</sup> وقوله عليه الصلاة

<sup>1</sup> نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث، ص138.

<sup>2</sup> إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية، مكتبة نهضة، مصر، ص103.

<sup>3</sup> أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997، ص366.

<sup>4</sup> فصلت: الآية 40.

والسلام في شأن من حضر بديراً " إعملوا ما شئتم"، فاتحاد العبارتين في نفس الوحدات اللغوية وفي ترتبيها وحتى في حركاتها الإعرابية لا يمنع من وجود اختلاف بين المعنيين، فالعبارة الأولى يكون فيها التنغيم صاعداً، وعليه يكون معنى الأمر في الآية تهديداً لأنه حديث مع الكفار، بينما في الحديث يكون التنغيم هابطاً، مما يستدعي أن يكون الأمر تليفاً مع أصحابه عليه الصلاة والسلام. وعلى الرغم من وحدة الصيغة إلا أن اختلاف التنغيم في العبارتين يقتضي انصراف الدلالة في التركيبين الأول والثاني مرة إلى التهديد ومرة إلى التلطف.

### 3- أهمية التنغيم وتأثيره في المعنى:

اللغة الإنسانية من الوسائل التي تمدّ جسور التواصل بين البشر، وهي تعتمد على الصوت بالدرجة الأولى، والتركيز على هذا الجانب بالذات مهم جداً في تغير معاني التعبيرات التي يُنشئها المتكلم تبعاً لتغير المواقف والسيّاقات. والكلام هو الآخر لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتبع نمط واحد في الصوت، فهو يتغير بتغير احتياجات المتكلم في توضيح مقاصده إما ارتفاعاً أو انخفاضاً، أو تسريعاً أو تبطيئاً. وعليه فإن "استيعاب الكلام لا بدّ أن يرجع لهذه الظاهرة التّطريزيّة"<sup>1</sup>. (أي التّغيم).

إنّ التعبير عن المعاني المختلفة لا بدّ أن يصحبه تغيير في درجة تذبذب الأوتار الصوتية، فالمتكلم الذي يرفع صوته في موقف معين تهتزّ أوتاره الصوتية بطريقة تختلف عن الذي يخفضه، وهكذا في تسريع الصوت أو تبطيئه. وكلّ هذه التغيرات يفرضها السيّاق ورغبة المتكلم في إيصال المعاني إلى المتلقي حتى وإن لم يصرح بها، ويبقى التّغيم هاهنا كفيلاً بمعرفة خفايا النفس البشرية وما يختلج فيها. إنّ العبارة التالية مثلاً: جاء رئيس الجامعة تحتتمل أن تكون ذات معان متباينة كاللّقرير ومجرد الإخبار، أو يمكن أن تحتتمل معنى التعجب عندما يُراد التعبير على أنّ مثل هذا الرئيس لا يأتي في ساعة مبكرة إلى الجامعة نظراً لمسكنه البعيد، كما يمكن لنفس العبارة أن تحمل في ثناياها معنى السّخرية عندما يُراد التلميح بأنّ حضور هذا الرئيس أو غيابة سواء، وأخيراً

<sup>1</sup> كونغ إجو: نظرية علم اللسانيات الحديثة وتطبيقها على أصوات العربية، ص122.

يمكن أن تكون كذلك استفهاماً، وعلى الرغم من أن هذه الجملة واحدة - كما نرى- إلا أن إمكانية ظهور معانٍ مختلفة عن طريق التنغيم أمرٌ واردٌ لا يمكن إنكاره.

وعلى غرار الجملة السابقة يمكن أن تؤدي الجملة الآتية: "نجحت في الامتحان" بنغمة صاعدة إلى الاستفهام، وبنغمة منخفضة إلى الإخبار والتقرير، أما تأديتها بنغمة هابطة صاعدة فتشير إلى تعجب السائل نظراً لثقتته بأن هذا الذي نجح في الامتحان، من المستحيل أن يتحصل على هذه النتيجة.

وفي القرآن أمثلة كثيرة قد يصعب على القارئ إلى الوصول إلى معنى معين من دون الاعتماد على التنغيم كأداة فاعلة في تحديده، ولعل قوله تعالى: "وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ (75) فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَأُحِبُّ الْأَفْلِينَ (76) فَلَمَّا رَأَى النُّجُومَ بَارِزًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَأُنَّ لِمَ يَهْدِينِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (77) فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَارِزَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ (78)"<sup>1</sup>. إن العبارة "هذا ربي" يحتم فيها المقام قراءة صاعدة لتدل على الاستفهام على الرغم من إضمار الحرف الذي يدل على هذا الغرض البلاغي، والأصل إذن أن تكون العبارة استفهاماً "أهذا ربي"، بنغمة صاعدة، مما يبعد تمام قراءة العبارة السابقة بنغمة هابطة، لأن في ذلك تقرير من إبراهيم أن الإله هو قمر أو شمس، والسياق هنا يؤكد حالة الاستفهامات الكثيرة التي يطرحها نبي الله، كان القصد من ورائها قطع الشك باليقين، ويأتي الجواب على لسان إبراهيم إنني لا أحب الأفلين تأكيداً على التأمل العميق في آيات الله في كونه وهي آيات كما رآها إبراهيم زائلة وآفلة، للوصول إلى حقيقة أن الله خالق لا يزول.

يفرض السياق في هذه الآية الكريمة نوعاً خاصاً من الأداء الموسيقي تأديةً تفرق بين الاستفهام وهو المقصود فيها وبين أسلوب التقرير الذي يستبعد كلياً، وبين النغمتين اختلافٌ واضحٌ بين المعنيين.

<sup>1</sup> الأنعام: الآية 75 - 78.

إنّ هذا التغيير في الدرجات الصوتية يفرضه السياق أولاً، كما يفرضه في حالات كثيرة حاجة المتكلم إلا ضرورة الإبانة عن مقاصده، وهذا ليصل المعنى إلى المتلقي من دون تشويه أو نقص خاصة عندما تتشابه البنية اللغوية وتتماثل مع غيرها.

والتشابه هذا قد يؤدي إلى اللبس وضياع المعنى المقصود، لذا نرى إلحاح الدكتور كمال بشر على ضرورة وجود "طلاء من ألوان مختلفة يفرق بينها (البنيات) ويميّزها بعضها من بعض، ويجعل لكل منها نوعاً من الاستقلال و الكيان الخاص بها"<sup>1</sup>.

إنّ التنغيم وعلى هذا الأساس ليأتي دالاً على المعنى الوظيفي للجمله، وسيكون تحديد نوعها إذا كانت استفهاماً أو إثباتاً أو تعجباً أمراً مقدوراً عليه من طرف المتلقي. إذن هو العنصر الوحيد الذي تسبّب عنه تباين هذه المعاني، لأنّ التركيب المنطوق لم يتعرض لتغيير في بنيته إضافة، أو حذفاً<sup>2</sup>.

وما يحملنا على إدراك القيمة الحقيقية للتنغيم، ما يظهر مثلاً في باب النداء، فهو باب له أدواته الخاصة به، ولكن أشهرها "يا" لأنّها دائرة في جمع وجوده، فهي تُستعمل للقريب والبعيد والمستيقظ والنائم والغافل والمقبل، وتكون في الاستغاثة والتعجب وقد تدخل في النُدبة بدلاً من "وا"<sup>3</sup>. ولكن ما السبيل إلى الفصل بين هذه المعاني؟ إنّ قول الشاعر: **فيالك من ليل كأنّ نجومه بكل مغار الفتل شدّت إلى يذبل**

بنية تركيبية عناصرها ياء النداء والمنادى، لا شك، أنها تختلف في معناها عندما ننادي شخصاً بعيداً نريد لفت انتباهه. وعليه يكون التعبير بالتنغيم قرينة هامة في تحديد المعنيين، إذ التنغيم يفرض في البيت الشعري نغمة هابطة تدل على التعجب وليس على النداء، أما التركيب الثاني بنغمة صاعدة تدل على لفت الانتباه وجلب استماع المنادى، وهذا الاختلاف إنّما يُدرك عن طريق التلوين الموسيقي صعوداً أو هبوطاً.

<sup>1</sup> كمال بشر: علم الأصوات، ص 547.

<sup>2</sup> ينظر تمام حسّان: اللغة العربية (معناها ومبناها)، دار الثقافة، المغرب، ص 228.

<sup>3</sup> ابن يعيش: شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2001، ج 05، ص 48.

ولأنّ الأمثلة في هذا المجال ممّا لا يمكن حصرها، فقد حاول الدكتور كمال بشر توضيح الجمل التي تنضوي ضمن النغمة الهابطة و الجمل التي تلونها النغمة الصاعدة، أما النغمة الهابطة falling tone، فهي تتصف بهبوط في نهايتها، وأمثلتها تظهر في الجمل التقريرية، وهي الجمل التامة التي تقدم معنى تاماً. وفي الجمل الاستفهامية التي تحتوي على أدوات خاصة مثل: متى، أين،... وغيرها. وأخيراً في الجمل الطلبية التي تحتوي على فعل أمر أو نحوه. أمّا النغمة الصاعدة rising tone فتتميّز بصعود في نهايتها و أمثلتها الجملة الاستفهامية التي يجاب عنها "بنعم" أو "لا"، و الجمل المعلقة التي لم يكتمل معناها إلا بذكر عناصر أخرى كالجملة الشرطية<sup>1</sup>.

وإضافة إلى أهمية التّغيم في توضيح المعاني فهو من الوسائل التي يمكن أن تكشف عن "هوية المتكلم، عن جنسه، عن سنّه وعن حالته النفسيّة أو الجسميّة"<sup>2</sup>. ولعلماء اللّغة الاجتماعيون كذلك نظرتهم إلى هذه الظاهرة التّطريزيّة، فهم يعدونها دليلاً يمكن الأخذ به في فهم الطبقات الاجتماعيّة، فهم يرون أنّ "هذه الطبقات تختلف فيما بينها في طرائق أداء الكلام وأنّ إطار موسيقى الكلام عندهم يختلف إلى حد ما من طبقة إلى أخرى وفقاً لمواقع كل طبقة في المجتمع ومحصولها الثقافي"<sup>3</sup>.

بعد هذه الجولة السريعة في مفهوم التّغيم وبيان أهميته، يحسن بنا أن نحول هذا المسلك النظري إلى اتجاه أكثر فعالية وهو الجانب التطبيقي، بحيث نحاول الإجابة على الإشكالية التي مفادها كيف ينسجم التّغيم مع سياق الحال في كشف البنية الكبرى للظاهرة اللّغوية ممثلة في الخطاب الشعري الموسوم بـ "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" لنزار قباني<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> كمال بشر: علم الأصوات، ص535 - 536 - 537.

<sup>2</sup> خولة طالب الابراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006، ص82.

<sup>3</sup> كمال بشر: علم الأصوات، ص540.

## 4- التنغيم وفهم السياق في قصيدة "منشورات فدائية":

الشعر العربي في جوهره موسيقى، وهذا العنصر الغنائي في القصيدة العربية هو الذي مكن لها من البقاء منذ العصر الجاهلي، وصنع لها مكانتها التي تبوّأتها منذ القديم ولم تنزل إلى الحاضر، ولعل وجود هذا التلوين الموسيقي الجميل هو الذي يفرض أداءً متميزاً يفرقه بلا شك عن النثر.

والأداء الشعري هنا فنٌّ، والفن كما هو معلوم نشاط عملي لا ترتبط نجاعة ممارسته بجملة من القوانين المضبوطة<sup>1</sup>، وإنما في قدرة الشاعر على جعل النص الشعري يمتلك وجدان المتلقي ويؤثر فيه التأثير المقصود، ولا سبيل للوصول إلى هذه الغاية المنشودة إلا حين يضي الشاعر على إنتاجه مسحة من التلوين الموسيقي خاصة التنغيم الذي يفرض تغييراً في الصوت صعوداً وهبوطاً. هذا التغيير الذي يكسر حاجز الرتابة في موسيقى الكلام لدى المتلقي وقد يسمح ذلك، بلا شك، من جعل المتلقي قارئاً فاعلاً وصانعاً للمعنى، إذ لم يعد هدف الشاعر في كثير من خطابه أن ينقل أفكاره إلى المستمع أو يصف مشاعره، ولكن الأهم من ذلك هو التأثير في المرسل إليه تأثيراً فاعلاً، بحيث يصبح النص الشعري هنا قوة إنجازية هامة في تغيير السلوك الإنساني إلى الوجهة التي ترسم في ذهن الشاعر فترتد الفكرة عملاً فعلياً وأداءً حقيقياً.

إن الأداء الشعري الفاعل يفرض وجود تنغيمات خاصة تتوافق مع سياق الحال، ومع الظروف التي تحيط بالشاعر. كما تنسجم بالضرورة مع الجهة التي ستستقبل هذا الخطاب أو ذلك، ولأن الشعر في جوهره بناء لغوي أساسه الصوت، فهو يحتاج إلى إبراز هذه الخاصية عن طريق النطق والأداء، وإغفال هذا الجانب الأدائي للشعر وتحويله إلى كتابة، يقتل كثير من الخصائص التنغيمية التي تضي على القصيدة الشعرية رونقاً وجمالاً، وهي الخصائص التي حافظت على بقاء الشعر إلى هذا العصر. الأداء الشعري إذن له ميزة الحياة

<sup>1</sup> عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1،

والحركة<sup>1</sup>، وبه تحافظ اللغة على ديناميكيته وحيويتها بعيداً عن جمود الكتابة.

ومما يزيد من قوة الأداء الشعري وهيبته توظيف الشاعر لأعضاء الجسم توظيفاً يخدم السياق ويؤثر في المتلقي، كتلك الحركة التي تصحب الكلام أو الحركة من اليد أو الوجه<sup>2</sup>.

الشعر إذن، هو الحياة بكل ألوانها وهو بذلك يتجاوز رسم البناء بالكلمات إلى رسم عالم بأكمله يمقت الجمود، إنه (أي الشعر) مادةٌ وروح، وحسن الأداء هنا يعني تحويل اللغة إلى روح عذبة تمارس تأثيرها الساحر على المتلقي دون أن يدرك السحر الممارس عليه.

قلنا إنّ السياق من جملة العناصر المهمة التي لا بد أن يركز عليها الأداء الشعري، فالشاعر وهو يمارس هذا الفنّ، تحيطه ظروف خاصة تفرض عليه أداءً معيناً من خلال خطابه الشعري الذي يوجّه نحو مرسلٍ إليه. والسيّاق كما عرفه هاليداي هو "النص الآخر أو النصّ المصاحب للنصّ الظاهر، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته"<sup>3</sup>.

إنّ الخطاب الشعري إذن لا يخرج في إنتاجه عن ظروف وملابسات خارجية معينة، وهي التي تفرض على الذي يؤدّيه تنغيماً خاصاً يراعي فيه هذه الأمور. والسيّاق في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" عناصره كثيرة لا مجال للخوض فيها جميعاً، وإنّما نكتفي بالحديث عن عنصرين حديثاً مختصراً، حتى يتوضح للقارئ أهمية السيّاق في الأداء الشعري وكيف يؤثر في التنغيم، هما المرسل إليه، وزمان كتابة المنشورات.

1- المرسل إليه: وهو جوهر العملية التواصلية، إذ لا يمكن أن نتصور فعلاً تواصلياً في غياب الأطراف المساهمة في خلقه وتشكيله وبنائه<sup>4</sup>، وهو في "منشورات

<sup>1</sup> تمام حسّان: اللغة العربية، معناها ومبناها، ص227.

<sup>2</sup> البدراوي زهران: محاضرات في علم اللغة العام، ج1، ص84.

<sup>3</sup> يوسف نور عوض: علم النصّ ونظرية الترجمة، دار الثقة للنشر والتوزيع مكة المكرمة، ط1، 1990، ص29.

<sup>4</sup> علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص136.



فدائية على جدران إسرائيل" طرفاً ليس مجهولاً، فنزار(المرسل بضمير المتكلم نحن الدال على كل الفلسطينيين) لم يُخفِ الوجهة التي يتّجه إليها خطابه، وقد أعلن عنه في بداية القصيدة وحمل العنوان هذه المهمة، وهذا دليل على الجهر بعدم الخوف من هذا العدو الظالم وهو الكيان الصهيوني الذي مارس أبشع الجرائم ضد الإنسانية.

2- **زمان كتابة المنشورات:** المرحلة التي كُتبت فيها هي سنة 1970، وهو التاريخ الذي شكّل أزمة تاريخية مرّت بها الأمة العربية لأنّها كُتبت بعد هزيمة حزيران في 1967، إثر انهزام الجيوش العربية أمام المد الصهيوني الظالم، بحيث تم احتلال بقاع واسعة من الأرض العربية في سيناء والجولان، إضافةً إلى الضفة الغربية إلى نهر الأردن وقطاع غزة، واصلت إلى قناة السويس<sup>1</sup>. لقد بات هذا التوسّع يهدد كل الوجود العربي، بحيث لم يعد الصّراع صراع حدود وحسب، بل غدا صراع وجود.

لقد اعتُبرت هذه النكسة فيما بعد عاراً على كل عربي، خاصة عندما اتّضح تخاذل الأنظمة العربية وخيانة بعضها للقضية الفلسطينية، وقد نتج عن ذلك شعور بالإحباط والحزن والتمزق واليأس، بعدما تُركت فلسطين وحيدة تصارع قوى القهر والجور والتشريد، ولذلك كان لا بد للفلسطينيين أن يؤكّدوا للعدوّ، أنّ أيّ حلٍ يعتمد طردهم بالقوة من أريافهم التي تقوم فيها بيوتهم وأشجارهم وأضرحتهم ومقابرهم وجميع الذكريات والروابط العاطفية التي تواكب الحياة المستقرة على الأراضي، إنّ أيّ حل كهذا لا بدّ من أن يقاوم بالقوة<sup>2</sup>. هذه القوة التي كانت ردّة فعل منطقية على الهزائم والانكسارات في زمنٍ من الاختلاط العظيم بين الشهادة والخيانة والفتاء والتواطؤ والإقدام المتهور والتخاذل البليد<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> عماد علي سليم أحمد الخطيب: التراث في نقد الشعر العربي المعاصر، مؤتمر جامعة اليرموك النقدي، الأردن، 2004، ص25.

<sup>2</sup> جورج أنطونيوس: يقظة العرب (تاريخ حركة العرب القومية)، تر: ناصر الدين الأسد و إحسان عباس، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1974، ص515.

<sup>3</sup> زيد خليل القرالة: التشكيل اللغوي و أثره في بناء النّص، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السابع عشر، العدد الأول، يناير 2009، ص179.

إنّ هذه اللّحمة السّريّة، لبعض عناصر السّياق تمكّنا الآن من معرفة المحاور الأساسيّة التي تدور عليها قطب الرّحى في قصيدة منشورات، وبالتالي تفرض هذه العناصر أداء شعرياً متميّزاً ينسجم فيه التّغيم مع سياق الحال ومع السّياق النّفسي للشاعر، ذلك الشاعر الذي جاء مجسّداً في كل مقاطع النّص الشعري بضمير المتكلم "نحن".

يبدأ المقطع الأوّل من القصيدة بمخاطبة العدو الإسرائيلي بصيغة النّفي التي يؤكّد الشاعر من خلالها رفضه للإبادة، وهي تحمل من العناد والكبرياء ما يجعل السطر الأوّل منها للنغمة الصاعدة فيقول:

لن تجعلوا من شعبنا

شعب هنود حمر<sup>1</sup>

فالسّياق هنا يفرض على الشاعر علو الصوت، والجهر به توضيحاً وبياناً منه بعدم الخوف منه على الرّغم من ممارساتها التي تسعى إلى إبادة شعبه بأكمله، كما تفرضه طبيعة الجهة التي ستستقبل هذا الخطاب إنّه العدو الذي جعل الشاعر يعبر عن حقه عليه برفع الصوت وتسريعه، لأنّه لا سبيل إلى مخاطبة الظالم المستبد إلاّ بهذه الطريقة، ولكنّ التّغيير في موسيقى الكلام يأتي واضحاً عندما ترتد النغمة الصاعدة إلى الهبوط والانخفاض التدريجي، وهذا حين يقرّر الشاعر مجموعة من الحقائق والإثباتات في قوله:

في هذه الأرض التي تلبس في معصمها

إسورة من زهر

فهذه بلادنا

فيها وجدنا منذ فجر العمر

فيها لعبنا.. وعشقنا.. وكتبنا الشعر

مُشرّشون نحن في خلجانها

مثل حشيش البحر

مُشرّشون نحن في تاريخها

<sup>1</sup> نزار قباني: الأعمال السياسيّة الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج3، ط3، 1983،

في حُبزها المرفُوق... في زيتونها

في قمحها المُنْفَرِّ

مُشْرُشُون نحنُ في وجدانها

باقون في أذارها

باقون في نيسانها<sup>1</sup>

والانخفاض هنا ليس انخفاضاً كلياً، إذ تبقى بعض أسطر هذا المقطع ممّا يتلون بالنغمة الصاعدة خاصة في قوله فهذه بلادنا إذ يتضح أنّ التواتر الأساسي في اسم الإشارة "هذه" يكون متوسطاً يميل إلى الصعود، ثم يأخذ في الانخفاض السريع. غير أنّ المقارنة بين أداء هذه العبارة الأخيرة والسّطر الأوّل من منشورات فدائية يحملنا على إدراك أنّ في البداية أشد قوةً وصعوداً منها.

إنّ الأسطر الكثيرة التي جاءت في غالبيتها إخباراً وتقريراً، جاءت في العموم ذات تنغيم منخفض، يبدأ متوسطاً ويستمرّ كذلك ثم ينتهي ضعيفاً. وهذه النغمة المنخفضة أو الهابطة نلمسها أكثر في آخر سطرٍ ورد في المقطع الأوّل للقصيد في قول الشاعر: وفي الوصايا العشر.

وهذا الانتهاء يمثل هذا التنغيم الهابط في آخر المقطع الذي بدأ الشاعر به قصيدته، كأنما هي استراحة، ستهيئ لبداية جديدة ونغمة مرتفعة تظهر أكثر في المقطع الثاني برمته، يقول الشاعر فيه:

لا تسكروا بالنصر

إذا قتلتم خالداً

فسوف يأتي عمرو

وإن سحقتم وردةً

فسوف يبقى العطر<sup>2</sup>

وأوّل سطر فيه يبدأ بأسلوب النهي الذي يمتلك منحى نغمياً خاصاً به، إذ يبدأ متوسطاً ليبلغ قوته حتى الذروة ثم ينعطف ليصل إلى الانخفاض أخيراً.

<sup>1</sup> نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ص 168.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 169.

إن هذه التغيرات التي ندركها، هي بالدرجة الأولى "تغيرات في نسبة ذنبية الوترين الصوتيين، هذه الذنبية هي التي تحدث نغمة موسيقية"<sup>1</sup>، وهي النغمة التي نشعر بها حين نتحرك من مقطع لآخر في هذه القصيدة.

إن أسلوب النهي الذي يتلون بالنغمة الصاعدة، جاء معناه واضحاً وعليه يحدث الوقف هنا. ليستأنف بمجموعة كلامية هي أسلوب الشرط، يُنطق بنغمة صاعدة دليلاً على أن المعنى لم يتم، فتمامه بالشرط الثاني الذي ينتهي بنغمة هابطة دلت على تمام الكلام معنىً ومبنىً، وتمام المعنى هنا يكون في الجوابين اللذين قدمهما نزار: فسوف يأتي عمرو، فسوف يبقى العطر.

والشيء نفسه ينطبق على مقطع آخر، إذ يقدم الشاعر مجموعة من الأسباب ذات نغمة تصاعدية تشبه تماماً أسلوب الشرط، وهذه الأسباب لا يتم معناها إلا في آخر سطر من المقطع الذي يرتد بنغمة منخفضة دليلاً على الجواب، والجواب هنا يأتي ليكمل المعنى ويوضح الدلالة بحرف الفاء التي تربط بين الأسطر الأولى والأخيرة، يقول نزار:

لأن موسى قُطعت يداهُ

ولم يعد يُتقن فنَّ السِحْرِ

لأن موسى كُسرَتْ عصاهُ

ولم يعد بوسعه ..

شقَّ مياه البحر ..

لأنكم .. لسئتم كأمرِكا

ولسنا كالهنود الحمر

فسوف تهلكون عن آخركم ..

فوق صحاري مصر<sup>2</sup>

والجدير بالذكر هنا أن نلفت الانتباه أن هذه المقاطع التي تميزت في مجملها بالصعود والانخفاض من حين إلى آخر، كان للتنغيم فيها حضوراً متميزاً هو الذي خلق هذه الموسيقى، وهو التنغيم، لا شك، موجوداً كذلك في

<sup>1</sup> محمود السعران: علم اللغة، ص192.

<sup>2</sup> نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ص170.

نهاية كل سطر من أسطر المقاطع التي تم تحليلها. إن الانتقال إلى سطرين آخرين من مقطع مغاير، هما:

**وليست النار، وليس الحريق**

**سوى قناديل تضيء الطريق<sup>1</sup>**

يمكننا من احتمال قراءة هذين الأخيرين استفهاماً، وهو الأسلوب الذي يحتم ارتفاع الصوت، أي نغمة تصاعديّة عالية، وهذا إما بإضافة أداة الاستفهام "الهمزة"، أو بالاستغناء عنها، مع بقاء نغمة دالة على السؤال. إن تنعيم الاستفهام هنا يبدأ مرتفعاً جداً ثم يضعف أو ينخفض ليرتفع مرة أخرى، والانخفاض هنا ندركه في آخر السطر الثاني، أي في العبارة التالية "تضيء الطريق".

وإنصافاً للسياق هنا، فإنه لا بد أن يُقرأ هذان السطران الأخيران قراءة منخفضة، أو بطريقة النغمة الهابطة التي تدل على النفي الذي يُقصد من خلاله الإثبات والتقرير والإخبار على دلالة ماثلة أمامنا هي إيمان الشاعر بضرورة الصمود ضد كل أساليب القمع التي لن تكون إلا دافعاً ومحركاً يقوي عزائم الفلسطينيين ويشحن همهم ليتحقق وعد الله بالنصر.

وإذا انتقلنا إلى مقطع آخر تمثل لنا النداء في أول سطر منه في قول الشاعر:

**يا آل إسرائيل .. لا يأخذكم الغرور**

**عقاربُ الساعات إن توقفت**

**لا بد أن تدور<sup>2</sup>**

والنداء هنا يكتسي ميزة نغمية خاصة به، إذ تبدأ النغمة منخفضة في أول الكلام ثم ترتفع تدريجياً حتى يبلغ مستوى قياسياً عالياً. وهو هنا ليس لمجرد لفت انتباه السامع ولكنه يخرج لغرض التهديد والوعيد. ومن أساليب النداء كذلك قول الشاعر نزار:

<sup>1</sup> نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ص 171.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 176.

تسعون مليوناً ..

من الأعراب ، خلف الأفق غاضبون

يا ويلكم من ثأرهم ..

يوم من القمقم يطلعون

والسياق هنا يفرض نغمة تصاعديّة وصوتاً مرتفعاً، لأنّ الخطاب موجه إلى العدو، فالتنغيم في هذا المقام يلعب دوراً كبيراً في الوصول إلى الدلالة الحقيقية، كما يعدّ قرينة صوتية تعين على كشف ما يختلج الشاعر من حقدٍ وكراهيةٍ اتجاه من اغتصب البلاد وشرّد العباد، ويتضح ذلك أكثر في مد ألف النداء "يا" ليطول بها الصوت وليطول بها التهديد.

وتهديد الشاعر يستمر عبر مقاطع كثيرة مما يفرض تنغيماً متوسطاً ثم يقوى، يظهر في صيغة الأمر وهذا حين يقول الشاعر:

إنتبهوا .. !

إنتبهوا .. !

أعمدة النور لها أظافر

وللشبابيك عيونٌ عشر<sup>2</sup>

إنّ الأمر من الأفعال التي وظفها الشاعر خاصة عندما يخاطب اسرائيل، وهذه الصيغة تمتلك منحى نغيمياً خاصاً به، يجنح في عمومها إلى الارتفاع والصعود، وهذا في قول نزار:

تذكروا ..

تذكروا دائماً

بأنّ أمريكا - على شأنها -

ليست هي الله العزيز القدير

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 189.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 175.

وأنَّ أمريكا -على بأسها -

لن تمنع الطيور من أن تطير<sup>1</sup>

إنَّ القصيدة التي بين أيدينا مبنية على ثنائية الضمير نحن والأنتم، فالأول جاء ليدل على أبناء فلسطين والذي يعتبر الشاعر واحدا منهم والآخر وهو المغتصب، وعليه فإنَّ كثيرا من الحقائق التي يذكر الشاعر بها تأخذ في تنعيمها تلويها موسيقيا قائما على الانخفاض والهبوط. إنَّ تنعيم التقرير والإخبار يبدأ متوسطا ويستمر كذلك ثم ينتهي ضعيفا، وأمثلته كثيرة في المنشورات. يقول الشاعر:

طويلة معارك التحرير.. كالصيام

ونحنُ باقونَ على صدوركم

كالنقش في الرخام ...

باقونَ في صوت المزاريب ..

وفي أجنحة الحمام

باقونَ في ذاكرة الشمس ..

وفي دفاتر الأيام<sup>2</sup>

إنَّ التَّغْيِيمَ في الأداء الكلامي وخاصة في الشعر يزيد من قدرة التعبير ويبين المعنى المقصود الذي يتَّجه إلى قارئ هو في الحقيقة مشارك في صنعه (المعنى). وهو في هذه المقاطع أداة تعين القارئ أو المستمع على الوصول إلى البنية الكبرى للمنشورات الفدائية.

إنَّ الوصول إلى هذه البنية يعني تحقُّق الفهم وهو نتيجة لوجود وسائل كثيرة من أهمها التَّغْيِيم، إذ يعدُّ وسيلة هامة في الأداء الشعري الذي يقوم عليه بالدرجة الأولى، وهو بذلك يعكس الخطاب وموضوعه أو ما يقوله أو ما يقدمه. إنَّ قدرة القارئ تبدو كبيرة وهو يستعين بهذه الوسيلة التَّطْرِيْزِيَّة الجمالية في فهم كل القضايا التي يدور حولها الخطاب الشعري، والتي تتجسد في قضية

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 179.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 179.

كبرى هي: الإصرار على التّجذّر والبقاء على الرغم من سياسة الإبادة التي ينتهجها العدو ضد الفلسطينيين.

#### خاتمة -

بعد هذه الجولة السريعة في مفهوم التنغيم والسياق وعلاقتها بالأداء الشعري ودورها في فهم البنية الكبرى للخطاب، مكن لنا هذا البحث من الخروج بنقاط مهمة يمكن أن نختصرها فيما يلي:

1- التنغيم من الظواهر التطريزية التي تؤدي دوراً فاعلاً في الأداء الشعري، إذ يجعل النصّ الشعري يحيا به ويمكن للغة من إثبات قدرتها على تجسيد ديناميكيّتها وحيويتها.

2- علاوة على ذلك يوضّح التنغيم القدرات الصوتية لدى كل فرد، فالأصوات التي هي أساس اللغة وجوهرها تتكيّف مع التغيرات النفسية والانفعالات الشخصية.

3- التنغيم بتواتره التصاعدي والمنخفض يساعد على فهم السياق العام ويحمل المتلقي على استيعاب الخطاب الشعري وموضوعه، ومن ثمة الوصول إلى تحديد بنية كبرى له.

4- إنّه كذلك فيصل "حاسم" بين كثير من التراكيب التي يصعب تنميطها، وبالتالي يصعب الوصول إلى تحديد معناها الدقيق.

5- قصيدة نزار قباني تجنح في مجملها إلى التقرير والإخبار، وإثبات لحقائق كثيرة لا ينكرها التاريخ، عكست صورة العدو الصهيوني، فإذا هي صورة مشوهة تفاصيلها مليئة بالدم والظلم والقمع، فالإثبات هنا يفرض عموماً تلويحاً كلامياً هابطاً أو بعبارة أخرى نغمة منخفضة، لأنّها حقائق لا تقبل الشكّ والجدل ولا تحتاج إلى رفع الصوت، فالحقيقة كالشمس لا يمكن إخفاؤها.

6- الأداء الشعري الجميل الذي يترك أثراً في النفس فنّ يحتاج إلى الاستعانة بكثير من الظواهر الصوتية من أهمها التنغيم.

7. لا يمكن أن نفهم النسيج الشعري مالم نركز على كل العناصر التي تشكّل العملية التواصلية، كمعرفة المرسل أو المتكلم، المتلقي، الزمان والمكان



وبالتالي يسهل على المتكلم معرفة مواضع التّغيم لأنّ السّياق هو الذي يفرض تلويها موسيقيا في الخطاب الشعري إمّا ارتفاعاً أو هبوطاً.

وأخيراً، يمكن القول بأنّ الخطاب الشعري بنية معقدة تتضافر فيه مستويات كثيرة ومتنوّعة، والقارئ له لابدّ عليه هو الآخر أن يكون على قدر كبير من المعرفة والإدراك لهذه المستويات من خلال الاعتماد على وسائل يمكنها في النهاية أن توصل إلى فهم صحيح لهذا الخطاب أو ذاك.

والقارئ المحلل في كلّ ذلك يسعى إلى اكتشاف الدلالات الثاوية في أعماق النسيج اللغوي الشعري انطلاقاً من وسائل لغوية تسهم بقدر في رسم معالم بنيته في شكلها الظاهر، بيد أنّ الاعتماد على هذه الوسائل فحسب يبقى أمراً غير مقبول نظراً لقصور هذه الأخيرة في تقديم صورة كلية لموضوع الخطاب الشعري، وهو ما يفرض حضور الوسائل غير اللغوية كأداة فاعلة في الفهم والتحليل والتأويل.

وبما أنّ فهم الخطاب الشعري الحديث مرهون بوجود هذه الوسائل غير اللغوية، فمن الضروري أن نركّز على ثنائيتي التّغيم والسّياق، واللّتان عدّتا على قدر كبير من الأهمية في الوصول بالمتلقي إلى اكتشاف دلالات النّص الشعري خاصة عندما ندرك أنّ الشعر يستمد حيويته وفاعليته من عنصر التلويح الموسيقي ولحن الكلام للتعبير عن العواطف المتباينة إمّا ارتفاعاً أو صعوداً. ولعلّ السّياق كذلك من الوسائل التي تفرض نفسها في الإحاطة بعالم الخطاب الشعري، إذ لا يمكن أن نفهمه بعيداً عن الملابس والظروف الخارجية التي تحيط به.

إذن، فأى عملية ناجحة لفهم الخطابات الشعرية على تنوع مواضيعها، لا يمكن أن تكون ذات قيمة ما لم يُوظف التّغيم والسّياق.

## قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم .

### أولا : قائمة المعاجم العربية :

- 1- ابن منظور: لسان العرب، ج3، دار صادر بيروت، ط2، 1412هـ .
- 2- الرائد (معجم لغوي عصري)، تأ: جبران مسعود، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992.
- 3- المعجم الوسيط: تأليف جماعة من الباحثين (مجمع اللغة العربية)، ج3، دار الفكر.

### ثانيا: الدواوين الشعرية :

- 1- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج3، ط3، 1983

### ثالثا: المراجع العربية -

- 1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر.
- 2- يعيش: شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ج05.
- 3- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، 1997.
- 4- البدر اوي زهران: محاضرات في علم اللغة العام، دار العربي، القاهرة، ط1، 2008.
- 5- تمام حسان: اللغة العربية (معناها ومبناها)، دار الثقافة، المغرب .
- 6- خولة طالب الابراهيمي: مبادئ في اللسانيات، دار القصة للنشر، الجزائر، ط2، 2006.
- 7- رمضان عبد التواب: المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985.
- 8- موفّق الدين أبي البقاء: شرح المفصل للزمخشري، ج5، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 9- عبد الرحمن أيوب: أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، ط2، 1968
- 10- عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2010.
- 11- عبد العزيز سعيد الصيغ: المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2000.
- 12- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية و المعنوية)، المكتبة الجامعية، ط5.
- 13- على آيت أوشان: السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

- 14- غانم قدور الحمد: المدخل إلى علم الأصوات العربية، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.
- 15- كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- 16- كونغ إجو: نظرية علم اللسانيات الحديثة وتطبيقها على أصوات العربية.
- 17- محمود السَّعْران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.
- 18- منصور بن محمد الغامدي: الصوتيات العربية، مكتبة التوبة، ط1، 2001.
- 19- نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة و مناهج البحث اللغوي، المكتبة الجامعية، الإسكندرية، 2001.
- 20- يوسف نور عوض: علم النص ونظرية الترجمة، دار الثقة للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، ط1، 1990.

#### رابعا: المراجع المترجمة -

- 1- برثيل مالبرج، علم الأصوات، تع: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1985.
- 2- جورج أنطونيوس: يقظة العرب (تاريخ حركة العرب القومية)، تر: ناصر الدين الأسد وإحسان عباس، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1974.
- 3- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: محمد كمال بشر، مكتبة الشباب.
- 4- ماريو باي: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، جامعة طرابلس، ليبيا، 1973.

#### خامسا: المجالات والندوات :

- 1- زيد خليل القرالة: التشكيل اللغوي و أثره في بناء النص، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السابع عشر، العدد الأول، يناير 2009.
- 2- عماد علي سليم أحمد الخطيب: التراث في نقد الشعر العربي المعاصر، مؤتمر جامعة اليرموك النقدي، الأردن، 2004.
- 3- مزاحم مطر حسين: أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3- 4، المجلد 06، 2007.
- 4- يوسف عبد الله الجوارنة: التنغيم ودلالته في العربية، مجلة الموقف الأدبي، صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 369، كانون الثاني، 2002.
- 5- نايف خرمة: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 9، الكويت، سبتمبر 1978.