



الملاح التطريزية في القصيدة العربية المغناة  
(قصيدة التلبية لأبي نواس أنموذجاً)  
*Prosodic features in the Arabic singing poem  
(Talbiyah poem by Abi\_Nawas as a model)*

د. عبد الصمد لميش

Abdessedmed.lamiche@univ-  
msila.dz

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة - الجزائر

المعلومات المقال	الملخص:
تاريخ الإرسال: 2021/11/03	<p>تكتسي مقارنة الملاح التطريزية للخطاب الشعري المغنى، وفق مناهج التحليل الألسني أهمية خاصة، كونها تجمع بين المستوى الفونولوجي ومختلف الخصائص التي تحكم الإيقاع الشعري وموسيقاه. وقد تم اختيار واحدة من القصائد المغناة تعود لشاعر عباسي مشهور، وهو أبو نواس، وهي قصيدة التلبية، لتكون بمثابة أنموذج نسعى من خلاله الكشف عن نوع من النزوع إلى تغليب فئة من الملاح التطريزية على أخرى، حيث كان التركيز بصفة خاصة على كل من النبر والتنغيم والوقف والطول، علماً أن الصوتيات الحديثة قد أفردت كل تلك الوحدات بتنميط وشرح كافيين كمعطى عام لفهم النسق اللغوي، لكنها تفقر إلى جملة من الأدوات الإجرائية التي تمكننا من تطبيقها على القصيدة المغناة، ولأجل ملء هذا الفراغ حاول المقال تقديم مقارنة تحليلية لتلافي ذلك النقص الواضح الذي يظهر جلياً أثناء عملية النقل الإجرائي السابق ذكرها من خلال إستحضار مختلف الأدوات اللازمة لإبراز الملاح التطريزية في تفاعلها مع مختلف الخصائص الموسيقية للقصيدة المغناة.</p>
تاريخ القبول: 2022 /06/20	
تاريخ النشر: 2023/03/26	
الكلمات المفتاحية:	
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ الملاح التطريزية</li> <li>✓ أبو نواس، شعر</li> <li>✓ المقاربة اللسانية</li> <li>✓ النبر والتنغيم</li> <li>✓ الوقف والطول</li> </ul>	
Article info	Abstract :
Received 03/11/2021	<p>The linguistic approach to prosodic features in Arabic singing poem has a specific importance, Because, It combines the phonological level and the various characteristics that govern the poetic rhythm and its music.</p>
Accepted 20/06/2022	<p>A sung poem belonging to a famous Abbasid poet, (Abu_Nawas), was chosen, which is the (Talbiyah) poem. to serve as a model through which we seek to reveal a kind of tendency to give priority to one category of prosodic features over another. The focus was on stress, intonation, pause, and duration. Note that modern phonetics have singled out all these units with sufficient scientific theorizing and explanation as a theoretical guide to understanding the linguistic pattern, but they lack a set of procedural tools that enable us to apply them to the sung poem. In order to fill this void, the article tried to present an analytical approach to avoid that obvious deficiency that appears evident during the aforementioned procedural transfer process by evoking the various tools necessary to highlight the prosodic features in their interaction with the various musical characteristics of the sung poem.</p>
Keywords:	
<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ prosodic features</li> <li>✓ Abu_Nawas poem</li> <li>✓ linguistic approach</li> <li>✓ stress, intonation,</li> <li>✓ pause, duration</li> </ul>	

## 1. مقدمة

تكتسي مقارنة الملامح التطريزية للخطاب الشعري المغنى وفق مناهج التحليل الألسني أهمية خاصة، كونها تجمع بين المستوى الفونولوجي ومختلف الخصائص التي تحكم الإيقاع الشعري وموسيقاه. وقد تم اختيار واحدة من القصائد المغناة تعود لشاعر عباسي مشهور، وهو أبو نواس، وهي قصيدة التلبية، لتكون بمثابة نموذج نسعى من خلاله الكشف عن نوع من النزوع إلى تغليب فئة من الملامح التطريزية على أخرى، حيث كان التركيز بصفة خاصة على كل من النبر والتنغيم والوقف والطول، علما أن الصوتيات الحديثة قد أفردت كل تلك الوحدات بتنميط وشرح كافيين كمعطى عام لفهم النسق اللغوي، لكنها تفتقر إلى جملة من الأدوات الإجرائية التي تمكننا من تطبيقها على القصيدة المغناة، ولأجل ملء هذا الفراغ حاول المقال تقديم مقارنة تحليلية لتلافي ذلك النقص الواضح الذي يظهر جليا أثناء عملية النقل الإجرائي السابق ذكرها من خلال إستحضار مختلف الأدوات اللازمة لإبراز الملامح التطريزية في تفاعلها مع مختلف الخصائص الموسيقية للقصيدة المغناة.

## 2. الملامح التطريزية في القصيدة المغناة:

القصيدة المغناة هي نزوع قديم لدى الشاعر نحو إكساب نصه بعداً إضافياً وتأثيراً مضاعفاً، وانتشاراً اجتماعياً، إذ هي محصلة مزج بين فنيين؛ الشعر والغناء، وهي عند أحمد فرحات، «نص شعري توافرت فيه عناصر الغناء، منها سهولة اللفظ، وانسيابه، ورشاقته، وطبيعة القالب الموسيقي المختار. حيث يتجاوز هذا النص الذوق الخاص إلى الذوق العام، بغية إحداث حالة نفسية قوامها الإمتاع والإقناع، وليس بالضرورة أن يكتب النص لغرض الغناء، بل يمكن للمغني أو المغنية إجراء بعض التعديلات في النص الأصلي؛ لأسباب فنية أو دينية أو أخلاقية، أو ذوقية، أو سياسية، أو اجتماعية، حسب رؤية المؤدي نفسه، لا حسب الشاعر المبدع الأصلي للنص، وفي بعض الأحيان يكون برضا الشاعر نفسه، أو بغير رضاه». (فرحات، أحمد (2014)، ص7).

لقد عرف العرب طريقهم إلى غناء القصيدة منذ جاهليتهم، وعرف منهم شعراء، أبرزهم الأعشى الذي كان يتغنى بشعره، حتى عرف بلقب "صنّاجة العرب"، إن المزية التي يمنحها الغناء للشعر أنه يمتد لشرائح اجتماعية أكبر، فميل النفوس إلى الطرب أكثر من ميلها إلى الشعر؛ لأن الشعر يظل فن النخبة، كما لم يكن الشعر العاطفي أو الوجداني وحده فرس الرهان الوحيد، إذ ظهر ارتباط الشعر الوطني والسياسي في العصر الحديث، منذ دخول المجتمعات العربية معترك السياسة في مرحلة الهيمنة الاستعمارية حتى يومنا هذا. ولا تزال الأجيال الستينية والخمسينية تتحرق شوقاً لسماح تلك النماذج الشعرية الوطنية التي تغنى بها مطربون عرب، أمثال: محمد عبد الوهاب، وأم كلثوم، وعبدالحليم حافظ، وسعاد محمد وسواهم. (المرجع نفسه، ص 9)

## 3. أبو نواس وقصيدة التلبية:

يعرف أبو نواس\* (العباسي - ابن المعتز. (1976). ص208). بأنها الشاعر الذي تغنى بالخمرة وأطال في مدحها حتى بات يلقب بها، فقليل فيه بأنه شاعر الخمرة، لكن مسيرة هذا الشاعر الفنية، التي ملأت الأفاق، قد ختمها بمجموعة من القصائد الزهدية التي تركت وقعا جميلا عند من تلقاها، ومن تلك القصائد الزهدية قصيدة لا زالت تردد حتى يومنا هذا، حتى أخرجها البعض من المنشدين في حلة صوتية بهية في شكل مديح ديني، مما يدل على قوة إيقاعها، وموهبة الشاعر التي ما إن دخلت مجالا إلا أبدعت وأبعت.

في هذا المقال نحاول أن تطرق إلى واحدة من قصائده الشهيرة، والتي عرفت "بقصيدة التلبية" محاولين تقديم إضاءة في الموضوع بما يخدم الهدف من هذا المقال الذي يجمع بين الجانب الفني باعتبار قصيدته التي تم تأديتها في شكل يشبه الموشح المغنى، والدراسات الصوتية والتطريزية التي انبثقت عن الدراسات الفولولوجية.

### 3.1. أبو نواس من شاعر الخمرة إلى شاعر الزهد

لقد تاب أو نواس في آخر حياته، وقدم في هذه الفترة أبياتا وقصائدا عبرت تعبيراً بليغاً عن الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر، وأفضل نموذج على ذلك هذه الأبيات التي صارت كالمثل السائر الذي تنتقله الألسن: (أبو نواس، الحسن ابن هاني، (2009) ص631):

يَا رَبِّ، إِنَّ عَظَمْتَ دُنُوبِي كَثْرَةً ... فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوَكَ أَعْظَمُ  
إِنْ كَانَ لَا يَرْجُوكَ إِلَّا مُحْسِنٌ ... فَيَمَنْ يُلُودُ، وَيَسْتَجِيرُ الْمُجْرِمُ  
أَدْعُوكَ رَبِّ كَمَا أَمَرْتَ تَضَرُّعًا ... فَإِذَا رَدَدْتَ يَدِي فَمَنْ ذَا يَرْحَمُ  
مَا لِي إِلَيْكَ وَسِيلَةٌ إِلَّا الرَّجَا ... وَجَمِيلُ عَفْوِكَ ... ثُمَّ أَنِّي مُسْلِمٌ

هذه الأبيات عبرت تعبيراً صادقاً عن التحول الكبير في حياة الشاعر، الذي كان في يوم من الأيام يجاهر بفكره الماجن، ويرد بشعره على من يعضه وينصحه، وليس أقل شهرة في هذا الصدد من قصيدته التي مطلعها:

دَعْ عَنكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءٌ ... وداوني بالتّي كانت هي الداء

وهي قصيدة تروي في ما يمكن الإطلاع عليه من سياقها التي قيلت فيه، ومناسبتها حياة أبي نواس، الذي تحول من طالب للعلم والفقهاء إلى الغواية والمجون، حيث كان في أول أمره طالب علم، ألحقته أمه بحلقات العلم الشرعي في المسجد، أين درس الفقه على مذهب أهل السنة والجماعة وتعلم الأدب وأتقن الشعر. (البهبهتي، محمد نجيب (1950)، ص: 464).

ويروى أنه أصغى يوماً لحديث واصل بن عطاء رأس المعتزلة، الذي كان متكلماً بارعاً، فتأثر بمنطقه وطريقة احتجاجه، فتكونت له قناعة بخطأ أساتذته وصحة منهج واصل، فترك جماعته ولزم واصلًا فترة من الزمن، ولكنه وبعد فترة أصغى لأحد خطباء الخوارج، فدهش لمنطقه واحتجاجه بالأثر الذي حدث له مع واصل بن عطاء من قبل. وهنا ارتد على قناعاته الأولى والثانية، وأيقن أن لا أحد من هؤلاء على الحق، وأن كلا منهم يستعين بالقرآن الكريم ليخدم توجهه وموقفه من الآخر؛ فأهل السنة ينقضون مذهب الشيعة بالحجج والشيعة ينقضون مذهب الخوارج بالحجج، والمعتزلة تنقض مذهب أهل السنة ويحتجون لذلك، والخوارج يكفرون كل الفرق وكل الفرق تجمع على تكفيرهم. قاتر هذا الصراع الفكري في أبي نواس تأثيراً بالغا، وترك بسببه العلم والفقه وانصرف للهو وأكب على شرب الخمر. حتى بلغ واصل بن عطاء من أمره ما بلغ، فأرسل إليه يعاتبه على انحرافه عن مذهبه وانصرافه عن جماعته، مذكرا إياه بقناعاته السابقة، وما اتفق بينهما من توجه فكري.

\*أبو نواس (الحسن بن هاني ت: 200هـ) من الشعراء المفلّحين في العصر العباسي، وقد خلف ديواناً ضخماً؛ ورغم ما عُرف عن الشاعر من شعر المجون، وشعر الخمر؛ فإنه تاب ورجع عن فحشه، وقد كان أبو نواس - في صغره - يُقبل على مجالس الفقه والحديث، والمنطق وغيرها من العلوم، يقول عبدالله بن المعتز (قُتل 296هـ): "كان عالماً فقيهاً عارفاً بالأحكام والفتيا، بصيراً بالاختلاف، صاحب نظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه"

فرد عليه أبو نواس بقصيدته التي ذكرنا مطلعها آنفاً، وخص واصلاً فيها بالبيت الشهير (البهيتي، محمد نجيب (1950)، ص: 464).

فَقُلْ لِمَنْ يَدَّعِي فِي الْعِلْمِ فَلْيَسْفَهْ... عَرَفْتَ شَيْئًا وَغَابَتْ عَنْكَ أَشْيَاءُ

وهكذا عاش الشاعر أبو نواس دهرًا من حياته في المجون وشرب الخمر والتغني بها وبما يناله من لذات، حتى كتب الله له في أواخر حياته أن يلج باب التوبة والزهد، وتلك التوبة قصة لها صلة وثيقة بعلاقته بالخليفة العباسي الأمين أخ الخليفة المأمون، حيث لما ثار الخلاف بين الأمين والمأمون، شاع بين الناس بأن الأمين مكب على شرب الخمر واللهو وأنه يتخذ من الشاعر الفاسق الماجن الزنديق أبا نواس نديماً له. وما إلى ذلك من إشاعات كان هدفها فض الناس من حول الأمين وتبرير انقلاب المأمون عليه وانتزاع الخلافة منه، بعد أن كان المأمون هو ولي عهده، هذا ما دفع بالأمين إلى سجن أبي نواس حتى يسكت ألسنة الناس ويبين لهم في المقابل كذب أخيه عليه.

ووقع أبو نواس ضحية صراع الأخوين، فسجن بلا محاكمة ومن غير جريرة. ورغم المحاولات التي بذلها في استعطاف الأمين من خلال أشعار كان يرسلها إليه، يرجو فيها الإفراج عنه، إلا أنها باءت بالفشل ووجد الشاعر نفسه في حالة يأس، وهكذا ضاقت الحلقات واستحكمت، واستبد بالشاعر اليأس من الرجوع إلى حياة الخمر واللهو ومجالس الندماء، وحتى الناس أجمعين، فكان سجنه فسحة لمراجعة الصفحات وإعادة الحسابات، واستسلم في الأخير مصيره المحتوم، وهو الرجوع إلى المولى عز وجل كاشف الهم ومفرج الكرب. فرفع رأسه إلى السماء معلناً إيمانه ومد كفيه بالسؤال مقراً بقدرة الله وقوته فوق عجز الإنسان وضعفه، فقال:

يَا رَبِّ إِنَّ الْقَوْمَ قَدْ ظَلَمُونِي ... وَيَا اقْتِرَافِ مُعْطَلٍ حَبَسُونِي

أَمَّا الْآمِينَ فَلَاسَتْ أَرْجُو دَفْعَهُ ... عَتَى فَمَنْ لِي الْيَوْمَ بِالْمَأْمُونِ.

ولما قتل المأمون أخاه وآل الحكم إليه، خرج أبو نواس من السجن منهك القوى ضعيفاً، مختلف القناعات جديد الإيمان. فلزم توبته وأمضى ما بقي من عمره يستغفر لما مضى من ذنوبه، حتى إنه كتب هذه الأبيات في رقعة وأوصى أن تدرج في أكفانه:

إِلَهِي لَا تَعَذِّبْنِي فَإِنِّي ... مُقِرٌّ بِالذَّنْبِ قَدْ كَانَ مِنِّي

وَمَا لِي حِيلَةٌ إِلَّا رَجَائِي ... وَعَفْوُكَ إِنِّ عَفَوْتَ وَحُسْنَ ظَنِّي

ورغم ما قيل في شأن توبة أبي نواس، واختلاف النقاد في حقيقتها، فإن قسطاً من شعره يعبر تعبيراً صادقاً عن هذه الحقيقة، أي أن أبا نواس عاش حالة من التوبة والإيمان والرجوع إلى الله عز وجل. (البهيتي، محمد نجيب (1950)، ص: 489).

يقول أحد النقاد في حق أبي نواس: "إن أبا نواس يجتمع فيه النور والظلمة، والخير والشر، والإيمان الغامر، والفسوق المستهتر، وإذا كان أبو نواس قد قال ما قال في الخمر والمجون، وأبدى من نفسه ذلك الجانب العاري، فإنه أيضاً قد جد فأحسن الجِدِّ، وتعبَّد فأحسن العبادة، وتاب فأحسن التوبة". (المرجع نفسه، ص: 464). فلماذا نَسُّكَ في توبة أبي نواس، إن كان قد قال زهدياته قبيل وفاته، كما يذهب بعض المؤرخين والكتّاب، ولماذا نَسُّكَ في صدق إيمان أبي نواس؟". (المرجع نفسه، ص: 341).

### 3. 2. التلبية في الحج والعمرة و"تلبية أبو نواس":

لقد حجَّ أبو نواس سنة 190 للهجرة، وحين جنَّ الليل وأرعى سدوله، سمعه الناس وهو بملابس الاحرام، يلبي بشعره ويحدو به ويضطرب، فعنَى بهذه المناجاة الرائعة والتلبية الخاشعة، وتغنَى معه كلمن سمعه، وهو يقول: (أبو نواس، 2009) ديوان أبي نواس. ص 525)

إلهنا ، ما أعدناك ... ما ليك كل من ملك  
 لبيك ، قد لبيت لك ... لبيك ، إن الحمد لك  
 والملك ، لا شريك لك  
 ما خاب عبد أملاك ... أنت له حيث سلك  
 لولاك يارب هلك ... لبيك ، إن الحمد لك  
 والملك ، لا شريك لك  
 كل نبي . وملاك ... وكل من أهل لك  
 وكل عبد سألك ... سبح ، أو لبي فللك  
 لبيك ، قد لبيت لك ... لبيك إن الحمد لك  
 والملك ، لا شريك لك  
 والليل لما أن حلك ... والسباحات في الفلك  
 على مجاري المنسلك ... لبيك ، إن الحمد لك  
 والملك ، لا شريك لك  
 يا خاطئاً ما أغفلك ... عجل ، وبأذن أجلك  
 واختم بخير عمالك ... لبيك ، إن الحمد لك  
 والملك ، لا شريك لك

وإذا كان أبو نواس قد لهج لسانه بالتلبية منظومة، فإن التلبية في حقيقتها شعيرة من الشعائر المرتبطة بالحج، منذ أن نادى سيدنا إبراهيم عليه السلام في الناس داعياً إياهم لحج بيت الله تعالى، امتثالاً للنداء الذي ذكره المولى عز وجل في كتابه الكريم: (وَأَذِّنْ فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِنْ كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ) (سورة: الحج ، الآية: 27)

أما عبارات التلبية التي قام أبو نواس بمحاكاتها فترجع إلى ما قبل الإسلام؛ فلقد كان العرب يحجون في الجاهلية ويلبون، ولكنهم يلبسون حجهم وتلبيتهم بما كانوا عليه من الشرك بالله فيرددون هذه العبارات: (اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب. 1960) ج 1 ص 296)

"لبيك اللهم لبيك،

لبيك لا شريك لك،

إلا شريكاً هو لك

تملكه وما ملك".

لكن الغريب في الأمر أن السواد الأعظم من الناس لا يعلمون من الذي نظم هذا النداء بهذه الصورة أول الأمر. ولما جاء النبي الخاتم صلى الله عليه وسلم، حافظ على جزء من التلبية الذي لا يتنافى مع مطلب التوحيد، ونزع ما كان يدل على الشرك واستبدله بما أثر عنه صلى الله عليه وسلم، وهي التلبية المعروفة:

"لبيك اللهم لبيك،

لبيك لا شريك لك لبيك،

إن الحمد والنعمة لك

والملك لا شريك لك".

فالتلبية إذن، من شعائر الحج العظيمة، وقد وردت بها النصوص الكثيرة من الكتاب والسنة، فروى الإمام أحمد في مسنده من حديث زيد بن خالد الجهني رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (جَاءَنِي جَبْرِيْلُ، فَقَالَ: يَا مُحَمَّدُ مُرْ أَصْحَابَكَ فَلْيَرْفَعُوا أَصْوَاتَهُمْ بِالتَّلْبِيَةِ؛ فَإِنَّهَا مِنْ شِعَائِرِ الْحَجِّ). وكان بعض الناس يزيد على تلبية رسول الله صلى الله عليه وسلم فلم ينكر عليهم ماداموا على التوحيد، ولكنه صلى الله عليه وسلم التزم بالعبارات الواردة في التلبية المذكورة آنفا ولم يزد عليها، ففيها توحيد الله عز وجل ونفي الشريك عنه، وإثبات الحمد والنعمة والملك لله وحده لا شريك له، (ابن كثير، الحافظ (1976). ص 599).

إن تلبية أبي نواس، بلا شك، تلبية مشتقة من تلبية الحجاج وهي أبيات ألقاها بتلقائية ممزوجة بحالة إيمانية، لم يلتفت فيها الشاعر إلى الصور الفنية البلاغية وإنما انطلق فيها يردد التلبية كما يرددتها وفود الحجاج؛ لكنه كان متميزا بعفويته التي تعبر عن موهبة شاعر ينثر الشعر نثرا.

بعد هذه الإلمامة بالجانب الموضوعي للقصيدة موضوع الدرس، حتى يأخذ القارئ لهذه الدراسة فكرة واسعة عن الدلالات والعامّة للقصيدة ومناسبتها وقيمتها في حياة الشاعر، وأثرها النفسي، والديني على من تلقاها منه يجدر بنا الانتقال إلى الدراسة التطريزية للقصيدة، والتي سنتناولها فيما يلي.

#### 4. الملامح التطريزية في القصيدة

من الأهمية بمكان التذكير بأن استجلاء الملامح التطريزية للقصيدة موضوع الدرس يقتضي التطرق إلى الوحدات الفونولوجية، من خلال البحث في الجانب الفونيمي، والبحث في ابتداء في البنية الفونولوجية للقصيدة.

#### 4.1. الفونيمات المقطعية وإيقاعية التكرار

يتميز التوزيع الفونيمي على مستوى المقاطع بخاصة التتالي الذي يجمع بين الصامت والصائت، أو كما قال القدماء من علماء العربية، الساكن، وحرف المد أو اللين. (النعيمي حسام سعيد. (2003). ص 82) إن النظر في التوزيع الفونيمي للقصيدة، نجد أن أبا نواس قد عمد في قصيدته إلى جملة من الاختيارات الفونيمية. اتسمت بالتكرار الملحوظ، وفي هذا السياق يجدر بنا وصف هذا التوزيع الفونيمي داخل القصيدة، من خلال العملية الوصفية الإحصائية الآتية:

بالنسبة للبنيات غير المكررة، فهي تشمل المقاطع الآتية:

إِلَهِنَا ، مَا أَعْدَلِكُ // مَلِيكَ كَلِّ مِنْ مَلِكُ // مَا خَابَ عَبْدُ أَمَلِكُ // أَنْتَ لَهُ حَيْثُ سَلَكَ //  
لَوْلَاكَ يَا رَبُّ هَلْكَ ...

كُلُّ نَبِيٍّ . وَمَلِكُ // وَكُلُّ مَنْ أَهَلَ لَكَ // وَكُلُّ عَبْدٍ سَأَلَكَ // سَبَّحَ ، أَوْ لَبَّى فَلَكَ ،  
وَاللَّيْلُ لَمَّا أَنْ حَلَّكَ // وَالسَّابِحَاتُ فِي الْفَلَكَ // عَلَى مَجَارِي الْمُنْسَلِكُ  
يَا خَاطِئًا مَا أَغْفَلُكَ // عَجَّلْ ، وَبَادِرْ أَجَلَكَ // وَاخْتِمِ بِخَيْرِ عَمَلِكَ

أما البنيات المكررة فهي :

لَبِيكَ ، قَدْ لَبَيْتُ لَكَ ، (وقد تكررت مرتان)

لَبِيكَ ، إِنَّ الْحَمْدَ لَكَ ، (وقد تكررت 6 مرات)

وَالْمَلِكُ ، لَا شَرِيكَ لَكَ ، (وقد تكررت 5 مرات)

ومن تتبع للتكرار الفونيمي داخل البني الصغرى على المستوى المورفولوجي، نجد أن الشاعر قد زواج بين بنيات غير مكررة هو جوهر القصيدة، وبنيات مكررة هي جوهر التلبية. كما أنه وللحصول على انسجام بين الجزء الجديد في العمل الشعري غير المكرر، قام بالنسج على التوزيع الفونيمي الموجود في ألفاظ التلبية، وخاصة الفونيمات الآتية:

الكاف، اللام، اللذان تكررا بدرجة أولى، ثم اللام ، حيث جاءت هذه الفونيمات مسيطرة في القصيدة، وطبعت الجو العام، إذ إن أبا نواس اختارها كفاصلة صوتية، وخاتمة لمختلف المقاطع، الواردة فيها.

تواجد الكاف واللام بغض النظر عن الترتيب في الكلمات أو المركبات ، (52 مرة)

تكرار تجاور اللام والكاف، بهذا الترتيب في الكلمات (تكرر 39 مرة)

تكرار تجاور الكاف واللام، بهذا الترتيب (تكرر 4 مرات)

تكرار الاختتام للمقاطع أو الأشر الشعرية بكلمات تنتهي باللام والكاف (ورد 28 مرة)

لقد فرض هذا التكرار إيقاعاً مميزاً على القصيدة، وأبرز في المقابل كل الألفاظ والعبارات التي وردت دون تكرار، مما جعل الإيقاع يبرز موطناً في القصيدة تلفت الإنتباه وتبقى ذهن المتلقي مستيقظاً ومنتبهاً لورودها، ومتأثراً بمعانيها، من مثل: عبد، نبي، سبح، السابحات، خاطئاً، عجل، اختم، ... وغيرها، وهو ما أبرز معها قائمة فونيمية مفارقة للتكرار الحاصل في باقي الألفاظ

#### 4. 2. الملاحح التطريزية للفونيمات فوق-المقطعية (النبر والتنغيم):

##### 4. 2. 1. النبر:

يعد النبر في اللغة متوافقاً معناه الاصطلاحي، فهو إن دل معجمياً على البروز والظهور، حيث اشتق منه المنبر في المسجد بما يتوافق مع بروز الخطيب، وارتفاعه للرئين، تمهيداً لبروز خطابه، إذ سيصدر منها من مكان بارز منبر، فإن حقيقة هذه الدلالة متساوقة مع المعنى الاصطلاحي، إذ إنه يدل على ظاهرة صوتية أدائية، تتمثل في نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح و أجلى نسبياً من بقية المقاطع التي تجاوره .

كما يسميه بعض العلماء بالضغط علي الحرف حتى تكمل حركته، ويتميز عما قبله و بعده بارتفاع الصوت وهذا الشيء قديم وهو تميز المعنى بطريقة الأداء .

وعلى الرغم من صعوبة تحديد العلاقة بين النبر والدلالة لما للفونيمات المقطعية من أهمية في دخول الوحدات الصرفية في تحديد المعاني، فإن الدارسين يؤكدون على أهمية هذه العلاقة خاصة في مجال القراءات القرآنية، ومن الأمثلة في القرآن الكريم قوله تعالى "واستبقا الباب" فيحسن النبر على "قا" لتفريق "استبقا" عن "استبق"، التي تدل على المفرد لا المثني. (أحمد البايبي. (2012). ج01، ص 181)

وينبغي التنبيه إلى أن مواضع النبر التي يذكرها عدد من علماء التجويد المعاصرين، ليست من جنس القواعد العامة التي يقرها اللسانيون المعاصرون، والتي تنسب النبر إلى كل صيغة عربية على حدة، بل مواضع النبر عند علماء التجويد مختصة بإزالة اللبس وتمييز ما كان أصلاً في الكلمة عما كان زائداً فيها وحسب(المرجع نفسه، ص187).

أما في سياق دراستنا هذه فإننا نستحضر أهمية النبر عند علماء العروض، وذلك لأنه يحدد أحياناً وزن البيت، إلى جانب معايير أخرى تساهم في ذلك في ما يعرف بعلم البحور الشعرية، أو علم العروض. يمكن تقسيم ظواهر النبر الواردة في القصيدة إلى نمطين من النبر كما سيأتي:

##### أولاً: النبر الجملي الإيقاعي:

وهو: ضغط نسبي على كلمة من كلمات الجملة أو على ما كان في حكم الكلمة الواحدة ليكون ذلك الجزء المضغوط أبرز من غيره من أجزاء الجملة.(مفتاح محمد. (2005) ص49)

ويلاحظ ذلك جليا، من خلال النبر على المقطع الأخير من الأشرطة الشعرية المغناة بالتوافق مع الإيقاع وطول المقطع الغنائي، بحيث يحصل فاصل زمني بالتوقف عند نهايات هذه المقاطع.

إِهْنَا ، مَا أَعْدَلِكُ // مَلِيكَ كَلِّ مِنْ مَلِكُ // مَا خَابَ عَبْدٌ أَمَلِكُ // أَنْتَ لَهُ حَيْثُ سَلِكُ //  
لَوْلَاكَ يَا رَبُّ هَلِكُ

### ثانيا: النبر الكلمي، وينقسم على:

أ - نبر الشدة، وهو: ضغط نسبي يستلزم علوا سمعيا لمقطع على غيره من المقاطع، ويسمي باحثون آخرون هذا النوع من النبر (النبر الزفيري) و(نبر التوتر) أو (النبر الديناميكي)، وهي تسميات تشترك في دلالتها على قوة النفس عند النطق بالمقطع المنبور. (حنون مبارك. (2003) ص 37)

ويلاحظ أن هذا النبر قد تركز في القصيدة لإحداث بروز للكلمات التي وردت مرة واحدة، وعلى سبيل المثال نجد كلمات من مثل:

(الخاء) خَطِطًا \_\_\_\_\_ (الغين) أَغْمَطًا \_\_\_\_\_ (الجيم) عَجَّطًا \_\_\_\_\_  
(الباء) وَبِأَيِّزٍ \_\_\_\_\_ (الخاء) وَأَخِطُّمًا \_\_\_\_\_ (الياء) بِخَيْرٍ \_\_\_\_\_

وموضع نبر الشدة من الكلمة هو المقطع، ويقع عند كثير من الباحثين تساهل بنسبة هذا النوع من النبر إلى صامت المقطع لا إلى المقطع كله، حيث ينبغي التركيز على القيمة التمييزية، التي تحدث عنها رومان جاكسون. (ياكسون رومان. (1994) ص 59)

ثالثا: النبر الانفعالي، وهو: ضغط على جزء من الكلمة يصاحب انفعالات المتكلم وتعبيره عن عواطفه. وأبرز مجال لملاحظة هذا النبر ما ارتبط من الكلام بالعاطفة وقصد إبرازها؛ مثل إلقاء الخطب الحماسية والقصائد الشعرية، ويخضع هذا النبر للطبيعة الفردية وقصدها التعبير عن غرض خاص .

ونجد هذا النبر متوافقا مع نبر كلمات (لبيك )، لتوافقها مع عاطفة الإقبال على الله في مناسك الحج مع التعبير على معنى الاستجابة لنداء الله تعالى لأداء مناسك الحج وتحقيق ركن من أركان الإسلام، المتميز بمناسك خاصة.

كما نجده أيضا متوافقا مع النبر الحاصل مع كلمتي (عجل)، و(بادر) وهما كلمتان، متساوئتان مع معنى النصح والإرشاد الوارد بصيغة الأمر، مما يعطي انطبعا متوافقا مع خطورة الموقف، عظم الفرصة وأهمية المناسبة.

### 4. 2. 2. التنغيم:

يعد التنغيم فونيميا فوق\_قطعي، وهو من حيث موقعه التطريزي، يحتل قمة الظواهر الصوتية التي تكسو المنطوق كله.



**والتنغيم في الاصطلاح**، هو موسيقى الكلام الذي ينتظم في أثناءه جملة الظواهر الصوتية الأخرى مثل النبر والطول أو المطل. فتظهر موسيقى الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنوعات صوتية وتسمى نغمات الكلام. (حنون مبارك. (2003) ص152)

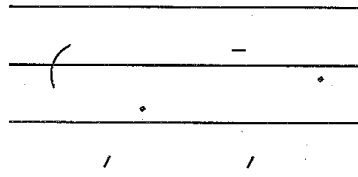
والتنغيم يعد من الفونيمات الصوتية فوق مقطعية أو الفونيمات فوق التركيبية وهو أكثر الظواهر تطريزية بروزاً في الكلام. (أحمد مختار، عمر (1997). ص 357).

وله أهمية كبيرة في إبراز حالة المتكلم النفسية، كما يعد عاملاً من عوامل توضيح الكلام وتفسيره، إلى جانب ما يلعبه من دور في التمييز بين أنماط الكلام المختلفة، حيث للتنغيم أن ينقل الكلام من الخبر إلى الإنشاء، مع ثبات العبارة وعدم تغير وحداتها. ولكي يؤدي هذه المهمة، يجب التنبيه على أن المتكلم يرفق عملية النطق بالعبارة عدة أنماط من الأصوات وهي في الغالب ثلاثة أنماط:

### أولاً: التنغيم الصاعد، أو المرتفع **Risingtone**:

ويتمثل في الصعود بنغمة الصوت أثناء النطق بالعبارة خاصة مع نهايته، (الأنطاكي محمد. (1971). ص 26)، ويساهم في بناء بعض الجمل الاستفهامية التي تستوجب الجواب بنعم أو لا، نحو:

محمود في البيت ؟



وكذلك بعض العبارات الشرطية، تواجهون، نواجه. وعلى نمط من أنماط الجمل المسماة بالمعلقة.

وللرسم البياني السابق توظيفه أهمية في محاولة نقل موسيقى الكلام إلى التمثيل البصري للأداء الصوتي، (كمال بشر محمد. (1971) ص533) حيث يتبع فيها الدارسون عادة ضوابط معينة وهي :

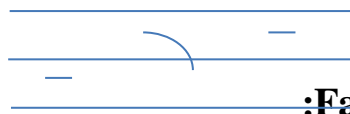
رسم ثلاثة خطوط متوازية متساوية المدى فيما بينها

الإشارة إلى المقطع المنبور ب ( - ) فترسم إما مستوية أو صاعدة أو هابطة وفقاً للنغمة المعينة

بالإشارة إلى المقطع غير المنبور ب ( 0 ) فترسم إما في مدى مستوي أو صاعد أو هابط

ومن أمثلة التنغيم الصاعد في القصيدة قيد الدراسة، المرافق للتعجب، حيث يتصاعد الصوت في وسط العبارة وتحديداً مع النطق بماء التعجبية:

إلهنَا، مأعدلك

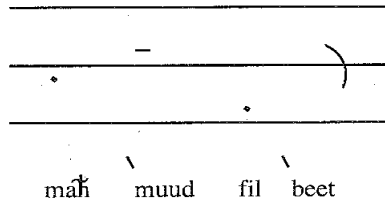


### ثانياً: تنغيم منخفض **Fallingtone**:

تنغيم هابط : وسميت كذلك لاتصافها بالهبوط في نهايتها على الرغم مما تتضمنه من تلوينات جزئية داخلية .

1- الجمل التقريرية :

محمود في البيت



2- الجمل الاستفهامية بالأدوات الخاصة مثل (متى .. فين)

3- الجمل الطلبية مثل ( اخرج من هنا )

وفي قصيدة التلبية نجد بعضا من العبارات التي تم تنعيمها بالتوافق مع لحن لازمة القصيدة، وبالتحديد في العبارة الأخيرة:

لبيك ، قد لبَّيتُ لكُ،  
 لبيك ، إنَّ الحمدَ لكُ،  
 والملكُ ، لا شريكَ لكُ،



4. 3. الملامح التطريزية للفونيمات فوق المقطعية (الوقف، الطول)

أولاً: الوقف:

يعتبر الوقف صمتاً، أو توقفاً عن الكلام، ويلعب دوراً كبيراً في البنية التطريزية في الخطاب في نمطه العادي، فهو يضطلع بتحديد نهايات العبارات، ويؤشر لنهاية الخطاب، أو لاستئنافه مرة أخرى، ولكننا إذا جئنا إلى القصيدة المغناة، فإنه يعق دوراً مهماً في بناء الإيقاع، حيث عمل في قصيدة التلبية على وضع محطات بين طبقة التلحين الخطابي، وبين محطات الأيقاع واللحن الموسيقي.

حيث كان الوقف مؤشراً تطريزياً للعبارات التي توالى في النقلات المتوافقة في المعنى. (مصطفى بوعناني 2010، ص 127).

إِلْهَنَّا ، مَا أَعْدَيْكَ (وقف) مَلِيكَ كَلِّ مِنْ مَلِكْ (وقف) مَا خَابَ عَبْدٌ أُمَّلِكَ (وقف) أَنْتَ لَهُ  
 حَيْثُ سَأَلْكَ (وقف) لَوْلَاكَ يَا رَبُّ هَلْكَ (وقف)

لقد ساهم الوقف في ترتيب الإيقاع وتوزيع المقاطع الموسيقية على المقاطع اللحنية بشكل متناظر، فهو إيدان بإدراج مقاطع صمت كلامي، يسمع للمتلقى بالاستماع إلى الإيقاع المرافق لعملية التلحين. على شكل مقاطع عنائية تليها مقاطع لحنة فمقاطع غنائية. (أبو ديب كمال. 1974). ص 176 )

ثانياً: الطول:

يتمثل الطول في إطالة زمن النطق بالصوت، ويسمي بعض الباحثين هذا النوع من النبر (نبر الزمن) و(النبر الزمني)، و(نبر المدة)، و(النبر المدي) و(النبر الطولي).

وإنما يندرج في مفهوم النبر تطويل الصوت لا طوله، ومعنى ذلك أننا نَعْنَى -في سياق الحديث عن النبر- بالتفريق بين الطول الأصلي للصوت والطول المكتسب الناتج عن نبر الطول، وبذلك يتضح الفرق بين مفهومي (الخصائص الأصلية) و(الخصائص الطارئة) للمقطع أو الصوت (أحمد مختار عمر. (1997) ص233). وينقسم نبر الطول على قسمين:

أ - **نبر الطول في الصوائت**، وهو: إطالة زمن النطق بالصائت، مثل تطويل الألف في (رائع) أو الواو في (هدوء) تعبيراً عن غرض كلامي ما.

وللقدماء عناية ببيان هذا النبر، وإن لم يكونوا أبانوا عنه بمسمى (النبر)، فقد وردت تسمية إطالة زمن الصائت بـ(الإشباع) و(المد) و(المطل)، وقد تطور ذلك عند التجويديين وتعددت أنواع مدود القرآن وألقابها، وتعددت طرق قياس الصوائت عندهم، فذكروا لقياس زمن الصائت طرقاً عدة.

ب - **نبر الطول في الصوامت**، وهو: إطالة زمن النطق بالصامت، مثل تطويل الحاء في (تُحفة) أو الدال في (مُدْهَش) تعبيراً عن غرض كلامي ما.

وقد دعا إلى إثبات (نبر الطول في الصوامت) قسماً من أنواع النبر أمور: انطباق عموم مفهوم نبر الطول عليه، أن إثباته تتكافأ به التقسيمات وتتناظر به أنواع النبر، أن في كلام عدد من المعاصرين إشارة إليه وإن لم ينصوا عليه صراحة.

وفي القصيدة التي بين أيدينا لعب الطول دوراً كبيراً في صياغة اللحن، وفيما يلي أكثر العبارات استيعاباً للطول الذي طبق القصيدة:

\_\_\_\_\_ وَاللَّيْلُ لَمَّ أَنْ خَلَّكَ //

وَالسَّائِلَاتُ فِي الْفَلَائِكِ، // عَلَى مَجْرِي \_\_\_\_\_ الْمُنْسَلِكِ

حيث يلاحظ تركيز النطق أثناء التغمي على التوافق بين العملية النطقية الخاتمة للصوائت، لتوفر إمكانية التمثيط، أو المطل، بحث يستوعب دفعتين إيقاعيتين، أو ثلاث، حيث استوعب نبر الطول مع (السابحات) ثلاث دفعات إيقاعية مقارنة مع نظيرها في كلمتي (لم) و (مجاري) في المقطعين السابق واللاحق.

## 5. خاتمة:

لقد استعان هذا المقال ببعض الأدوات الإجرائية من أجل الوصول إلى الأهداف المعلنة عنها في ديباجته، وقد تسنى لنا أن نصل إلى بعض النتائج المؤقتة التي نطرحها للنقاش لدى الباحثين، حيث نسردها فيما يلي:

أولاً: بالنسبة للكشف عن ظواهر النبر والتنغيم في القصيدة المغناة، فإننا نرى أن الانتقال من البنية التطريزية للأداء العادي للخطاب إلى بنية تطريزية مغناة، أي تدخل طبقات صوتية مضافة على الطبقة الفونولوجية ينقل الظواهر الصوتية من مستوى ذو وجهة تسترعي انتباه المخاطب، إلى وجهة تحاوب تحريك قوالب تتعلق بتلقي الملفوظ الفني، ومن هنا وجب التنبيه إلى أن وظائف الخطاب التداولية تستدعي ملكات إضافية ضمن تواصل ما وراء لغوي والمقصود به التواصل الإبداعي الفني.

ثانياً: بالنسبة لتحليل ظواهر الوقف والطول، فإن الدراسة توصلت إلى إن الوقف لم يلتزم بقواعد الوقف الخطابي المعهودة، بل تعتمد أن يضيف عناصر إضافية تمثلت في التمطيط الحاصل بين الوقت على مستوى النقلات، التي هي بنيات حملية تخدم قضية فحوى الخطاب، ولكن بطريقة مختلفة، حيث تسنى لنا التوصل إلى إدراج مقاطع لحنية وإيقاعية غير لغوية، ساهمت في إحداث توازي بين البنية الحملية السابق ذكرها، وبنيات إيقاعية ولحنية موسيقية، وهو ما يعد مظهراً من مظاهر القصيدة المغناة، التي لا تكتفي بتوزيع الوقوف (جمع وقف) على نهايات النقلات بل توظف إليها بنية إيقاعية ولحنية موسيقية، قد تتساوى من حيث المدة أو تطول أو تقصر حسب الإيقاع العام الموسيقي المختار من المخرج والمنتج معاً.

وكخلاصة لهذه الدراسة، لا بد من وضع هذا المنتج الشعري الغنائي ضمن مشاريع أوسع قد تشمل دراسات معمقة في رسائل علمية، حتى يتسنى لنا الوصول إلى معايير شاملة قد تنسحب على عدد واسع من الخطابات الفنية المغناة، بغية تثبيت أدوات إجرائية بعينها تعين على تشريح هذا النمط من الأعمال الإبداعية ومن ثم فتح المجال لتعليميتها لدى طلبة الفنون والآداب ومختلف الباحثين.

### قائمة المراجع:

- ـ القرآن الكريم ، (رواية حفص عن عاصم)
- ـ ابن المعتز، العباسي. (1976). طبقات الشعراء المحدثين، القاهرة: دار المعارف
- ـ ابن كثير، الحافظ. (1976)، السيرة النبوية، ط3، بيروت: دار الكتب العلمية
- ـ أبو ديب كمال. (1974) في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، بيروت، لبنان: دار العلم للملايين
- ـ أبو نواس. (2009) ديوان أبي نواس. ط1 سوريا: دار مهارات للعلوم
- ـ أحمد البايبي. (2012) القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، دراسة لسانية في الصوتية الإيقاعية، ج01، الأردن: عالم الكتب الحديث
- ـ أحمد مختار عمر. (1997) دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، مصر : عالم الكتب
- ـ بنقدور عبد الفتاح. (2012) اللغة دراسة تشريحية -إكلينيكية، ، الرباط، المغرب: دار أبي قراق للطباعة والنشر
- ـ بوعناني مصطفى. (2009) في الصوتيات العربية والغربية، أبعاد التصنيف الفونتيقي ونماذج التنظير، إربد الأردن: عالم الكتب الحديث
- ـ جورج إلياسرفاتي. (2012) النظريات اللسانية الكبرى، من النحو المقارن إلى الذرائعية، ترجمة محمد الراضي، ط1 ، بيروت، لبنان: المنظمة العربية للترجمة
- ـ حنون مبارك. (2013) الصوتية المعرفية، والمسارات الذهنية للإنجاز اللغوية، إربد، الأردن: عالم الكتب
- ـ // . (1987) مدخل إلى لسانيات سوسير، ط01، دار البيضاء: دار توبقال للنشر، المغرب
- ـ // . (2003) في الصوتية الزمنية، الوقف في اللسانيات الكلاسيكية، ط1، الرباط: دار الأمان
- ـ فرحات، أحمد. (2014). القصيدة المغناة في الشعر العربي - دراسة فنية أسلوبية. ط1، لبنان: مؤسسة الانتشار العربي
- ـ كمال بشر محمد. (1971) علم اللغة العام، قسم الأصوات، القاهرة: دار المعارف
- ـ مارتيني أندريه ، وماري آن بافو. (2010) مبادئ في اللسانيات العامة، المغرب: دار الافاق
- ـ المسدي عبد السلام. (1986) التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس: الدار العربية للكتاب
- ـ مفتاح محمد. (2005) تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي

- \_ محمد نجيب البهيتي. (1950) تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مصر : مطبعة دار الكتب المصرية
- النعيمي حسام سعيد. (2003) جهود القدماء في دراسة المقطع الصوتي، دبي: (مجلة آفاق الثقافة والتراث، ص ص 65\_ 87)
- الأنطاكي محمد. (1971) المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ط3، بيروت، لبنان: دار الشرق العربي
- ياكبسون رومان. (1994) محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي
- \_ اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب. (1960). تاريخ اليعقوبيج1. بيروت: دار صادر ودار بيروت