دلالة الفونيمات فوق مقطعية في الشعر القديم -التنغيم نموذجا-

The connotation of supra-syllabic phonemes in ancient poetry

منقور صلاح الدين*

جامعة تيارت (الجزائر)، salah.najib15@gmail.com

تاريخ الوصول 2022/01/12 تاريخ القبول 2022/03/08 تاريخ النشر 2022/03/31

ملخص:

لا يسير الكلام على وتيرة صوتية واحدة، إنما ترتفع نغمته وتنخفض وتستوي، ويمكن لدرجات الصوت أن تؤدي دورا مهما في توجيه نوع الدلالة، فتتضح معاني القصيدة وعواطفها من خلال تنغيم العبارة وأدائها الصوتي، ويدرس بحثنا الوظيفة الدلالية للفونيمات فوق مقطعية (التنغيم)، وبعض العلل الفاعلة في توجيه موسيقى الكلام، كالاستفهام والشرط وحركية السرد والوصف والحوار وغيرها، كما يحاول إثبات ذلك الترابط المتين بين ما يتم على مستوي الصور السمعية من تلوينات صوتية وبين ما يتبعها من أثر في توجيه الدلالة، من خلال نماذج شعرية مختارة.

الكلمات المفتاحية: الدلالة الصوتية، التنغيم، الفونيمات فوق مقطعية، أساليب الاستفهام والشرط، الإيقاع، الشعر القديم.

Abstract:

Speech does not follow one phonemic pace, but its tones rise and fall and become equal, and the pitch of the voice can play an important role in directing the type of connotation, so the meanings and emotions of the poem become clear through the intonation of the phrase and its vocal performance, and our research studies the semantic function of supra-syllabic phonemes (intonation), and some of the effective causes in directing the music of speech, such as the interrogation, the conditional, the dynamics of narration, description, dialogue, and others, It also tries to prove that strong interrelationship that takes place at the level of audio images from audio variations among the effects that follow in directing the connotation, through selected poetic models.

Keywords: phonetic indication, intonation, supra-syllabic phonemes, interrogative and conditional methods, rhythm, ancient poetry.

تمهيد:

عرف قدماؤنا اللغويون التنغيم كظاهرة لا كمصطلح، وارتبطت هذه الظاهرة بإلقاء الخطب وإنشاد الشعر، كما كان يستعمل بمعان مختلفة منها: التطريب، والترنم، والتفخيم، و التعظيم، مما نجده عند ابن جني[1]، وابن يعيش، ففي حديث ابن يعيش عن أسلوب الندبة يقول: "وأكثر ما يقع في كلام النساء، لضعف احتمالهن، وقلة صبرهن، ولما كان مدعوّا بحيث لا يسمع، أتوا في أوله بـ (أ) وَ (وا)، لمد الصوت، ولما كان يسلك في الندبة أو النوح مذهب التطريب، زادوا الألف آخرًا للترنُّم [2]. وفي رواية للجزري: "حسن الصوت يترنم بالقرآن، والترنّم هو التطريب والتغني وتحسين الصوت بالتلاوة"[3].

* المؤلف المرسل

أمّا حديثًا، فقد ارتبط التنغيم في كلّ تعريفاته، بارتفاع درجة الصوت وانخفاضها، ويمكن اختصار هذه التعاريف، في أن التنغيم هو: "رفع الصوت وخفضه أثناء الكلام، للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة"[4]. ولعل أشهر من نبَّه من المحدثين على دراسة التنغيم، هو الباحث إبراهيم أنيس، الذي يعتبر التنغيم هو موسيقى الكلام: "ذلك لأن الإنسان حين ينطق بلغته، لا يتبع درجة صوتية واحدة، في النطق لجميع النطق، فالأصوات التي يتكون منها المقطع الواحد، قد تختلف في درجة الصوت، وكذلك الكلمات قد تختلف فيها..ومن اللغات، ما يجعل لاختلاف درجة الصوت أهمية كبرى، إذ تختلف تبعًا لها معاني الكلمات"[5].

ويذهب تمام حسان إلى النفي الجازم لظاهرة التنغيم في العربية، ومن ثمة، فإن دراستنا إياه في الوقت الحاضر، تخضع إلى العادات النطقية في اللهجات العامة6، ثم يعتبره في مقام آخر"هو الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق"7، أما أحمد مختار عمر، فيرى أن التنغيم هو عادة نطقية عند الأفراد، لذا فإن تقعيده أمر يكاد مستحيلا، وإذ يفرّق بين النغمة والتنغيم، يجد أن النغمة تكون على مستوى الكلمة المفردة، في مثل (نَعَم، أَجَل...)، أما التنغيم فيكون على مستوى الجملة، وهو الذي يغيِّر الجملة من خبر إلى استفهام أو إلى توكيد.

وعند ماريو باي:"تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين"8، وهي في معظمها تعاريف تحاول ضبط ظاهرة التنغيم في شكلها الأدائي الصوتي، وتربطه بجهاز النطق وذبذبات النطق وتهدجات الصوت زمن التكلم، ولا شك أن ما ينبغي إدراكه هو أن هذه التهدجات الصوتية والتلوينات الصوتية تصحبها تلوينات أخرى تكون على مستوى الدلالة التي يحملها الكلام، فهذه القوة والضعف والارتيابات التي تصيب اللغة في وضعها المنطوق/المسموع، إنما هي نتيجة حشرجات نفسية وخلجات باطنية مصاحبة لعملية التكلم، وتحمل بدورها دلالات ومعان جزئية ومكملة للدلالة المركزية، فهي جزء من الدلالة لا يعبر عن نفسه خطيا (مقطعيا) إنما تظهره الفونيمات فوق مقطعية والتي تتزامن مع عملية التكلم. يقول كمال بشر:"التنغيم هو الخاصية الصوتية التي تلف المنطوق بأجمعه، وتتخلل عناصره المكونة له، وتكسبه تلوينا موسيقيا معينا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التعبيرية"9، فوظيفته دلالية مثل المورفيمات10، إلا أن الفرق أنها تثبت خطيا وسماعيا، أما التنغيم فيثبت فقط سماعيا (أدائيا).

وأشهر أنواع التنغيم كما يشير لها الدرس الصوتي العربي الحديث، هي النغمة الهابطة او الصاعدة أو المستوية أو العالية جدا، ومن أمثلتها نجد:

النغمة الهابطة(في الجمل التقريرية ذات المعنى التام والاستفهامية وكذا الجمل الطلبية)، والنغمة الصاعدة(الجمل الاستفهامية التي تستوجب الإجابة بنعم أو لا، والجمل المتعلقة بغيرها)، فتوصف نغمة الكلام بالشدة والحدة والخفوت وطول زمن النطق وقصره وقطع الصوت أو استمراره، وتتحدد درجتها حسب اتجاه الدلالة وحسب تمكن المتلقي من المعنى، فهو –المتلقي– مثلا يحتاج نغمة هابطة إذا كان متمكنا من المعنى أوالعكس، حسب ما يريد المتكلم تثبيته في ذهن سامعه، وربما جاز لنا تشبيه آلية التنغيم بضروب الخبر في اللغة العربية، فكلما كان المتلقي

جاهلا بالحكم كلما احتاج المتكلم إلى المؤكدات، وكلما كان السامع منكرا للمعنى احتاج المتكلم إلى رفع نغمته، فالتناسب طردي بين حدة النغمة وبين وضوح المعنى في ذهن المتلقي، ويؤكد سمير شريف إستيتية أن التنغيم له دور في التقرير والتوكيد والتعجب والاستفهام والنفي والإنكار والتهكم والزجر والموافقة والرفض والقبول وغيرها من أنواع الفعل الإنساني، كالغضب واليأس والأمل الفرح والحزن11.

ومهما تعددت الإشكالات التي أثارها الدرس الصوتي العربي الحديث وجدوى التأسيس لظاهرة التنغيم والتأصيل التراثي لها، فإنه يبقى مكونا أساسيا من مكونات اللغة، وحتى وإن لم يكن فونيما خطيا مقطعيا، إلا أنه مهم في توجيه الدلالة بل وتتحدد أحيانا بفضله المحذوفات في الكلام ويمكن تأويلها، ومعه أيضا تستقيم الوظائف البلاغية والنحوية للجمل، فيفهم من خلاله مثلا هل المقصود من الجملة الاستفهامية هو استفهام او إنكار أو نفي أو تعجب وغيرها من المعاني الجزئية التي لا يمكن فهمها إلا من خلال سياقات المعنى أوموسيقى الكلام وتنغيمه.

2- الوظيفة الدلالية للتنغيم :

يمكن لدرجات الصوت أن تؤديَ دورا مهمّا في توجيه نوع الدلالة، فتنغيم العبارة أو الكلمة، يختلف في أثره السمعي اختلافا ملحوظا، حسب المعنى والخطاب، وفي كثير من الأمثلة العربية التي وردت للنداء والاستفهام، بدون أداتيهما، كانت تعتمد التنغيم للدلالة على هذين المعنيين –النداء والاستفهام–ويكون وجود التنغيم هو المميز الوحيد7.

ويرتبط التنغيم في القصيدة العربية بالإيقاع، وهذا الإيقاع التنغيمي، إنما يتجدد من خلال العلاقة القائمة بين اللغة، بوصفها كلمات ومقاطع في القصيدة من جهة، وبين ما يوازيها من حركة النفس، داخل كيان المبدع8؛ وفي حديث الفارابي عن أحوال النغم، الدالة على انفعالات النفس، يقول: "النغم الانفعالية هي بالجملة ثلاثة أصناف: منها ما تُكسِب الانفعالات التي تُنسَب إلى قوة النفس، مثل العداوة والقساوة، والغضب والتهور، وما جانس ذلك، ومنها ما تكسب الانفعالات التي تنسب إلى ضعف النفس، مثل الخوف والرحمة، والجزع والجبن، وما أشبه ذلك، ومنها التي تكسب المخلوط من كل واحد من هذين الصنفين، وهو التوسط"9.

ونحن بهذا الوصف إنما اكتفينا من وظائف التنغيم، فقط بما يلبي حاجة بحثنا، دون أن نشير إلى الوظيفة الأدائية التي يقوم بها التنغيم، وما توجبه هذه الوظيفة على المتكلم، من ضرورة معرفته لطرق الأداء الصحيح، للنطق المتعارف عليه بين أهل اللغة، لأن أيَّ تنويع أو اضطراب في توزيع النغمات على سلم الدرجات الصوتية، قد يظهر لَكْنَةً غريبة[10] لدى السامع.

3- الإنشاد التنغيمي في القصيدة :

إن غرضنا من دراسة الإنشاد التنغيمي، هو تقديم محاولة عملية، لإجراءات التنغيم في النص الشعري، فننظر في مضمونه، ونحاول أن نزيده فهمًا، بإرهاف الاستماع إليه وتحليل عناصره الصوتية، وكمه الزمني وصفاته الموسيقية، كل ذلك، مؤتلفا في عنصر التنغيم، فننتقل –في هذه الإجراءات– بمدونتنا، من كونها نصا لغويا في

ذاته، إلى اعتبارها إيقاعا، وإنشادا، لنكتشف مقدار ما تضيفه الفونيمات فوق المقطعية، إلى معالم الدلالة المركزية لنص الخطاب.

إننا حين ننصت إلى كلام الناس— ممن حولنا- نراهم حين يشتد بهم الانفعال، يتخذ كلامهم أنماطا من الإيقاع والتنغيم، تتراوح بين الشدة والخفوت والطول والقصر، تراوحًا يساير تقلباتهم وانفعالاتهم، حتى وإن لم يكن هؤلاء الناس شعراء.

ومن هنا، تتضح الأهمية الكبرى للطريقة التنغيمية التي يجب أن تقرأ بها القصيدة، وكيف وجب على هذه القراءة -الإلقاء- أن تمثل دقائق الاهتزاز الفكري والعاطفي، الذي أصيب به الشاعر أثناء نظمه لقصيدته؛ وأول إشكال يواجهنا في ذلك هو :

- هل سننطلق من الأداء التنغيمي لنص المرثية، من أجل استنباط بعض الدلالات، أم أنه انطلاقا من المعاني والعواطف التي يحملها النص، نحاول أن نتمثل الإلقاء المناسب لهذه القصيدة أو تلك ونضبط نغماتها ؟ وإذا كان الأمر كذلك، ألَسنا بهذا الأداء المفترض؛ إنما نكون قد وجّهنا —مسبقا- دلالات القصيدة وعواطف الشاعر؟

لذلك فإننا لا نزال نذكر أنفسنا وقارئنا، أنّ مثل هذه القراءات الصوتية-الدراسات- في الفونيمات فوق المقطعية من نبر وتنغيم، إنما هو من سبيل المقاربة وليس مسموحا لبحثنا أن يتبنّي أحكاما نهائية، ترقى إلى مستوى النتائج والمسلَّمات، لأن التنوّع بين الأفراد في هذه الناحية، يحول بين الباحث و بين تعميم النتائج[11].

كثيرا ما كانت تستهوينا تلك الطريقة الخطابية الفجّة، في قراءة نصوص الشعر القديم وبخاصة في المرحلة الثانوية، وإذا هَمَّ الأستاذ بإلقاء القصيد، تتخذ سِحنته ملمح الجد، ويتعاظم موقفه، فإذا بإنشاده ثورة لفظ، تنثال على الأسماع انثيالا نظُنّ حينها، أنه بمثل هذا ينبغي أن يُقرأ الشعر الجاهلي.

والواقع أن مثل هذا الأداء والإلقاء، يشغلنا عن الهمس الحقيقي لأصوات القصيدة، وتنوّع نبراتها، وارتفاع نغماتها وانخفاضها، بل ويحوِّل القصيدة —أحيانا- إلى ضجيج وقعقعة، حتى وإن كان مناسبا لغرض من أغراض الفخر والحماسة، أما الذين يستهجنون هذه الطريقة الخطابية الجهرية، فينشدون القصيدة بطريقة أخرى، لا تقل تكلُّفا عن الأولى، ونعني بها تلك القراءة الرقيقة، المسرفة في الرقة والهمس، ويعلّلون ذلك بأن مثل هذه القراءات، إنما تناسب أجواء الحزن والضعف والاستعطاف.

وكما أسلفنا، فنحن لا نملك وسيلة مادية، تبين لنا كيف كان القدماء ينغمون عباراتهم وينشدون قصائدهم، ومع ذلك لا نعدِم بعض الآليات والإجراءات الفونولوجية، التي يقرِّها الدرس الصوتي الحديث من أجل الوصول إلى الأداء الصحيح لنص قصيدتنا —محل الدراسة- ومقاربة تنغيماتها، والمحافظة على تواتراتها الإيقاعية واختلاف نغماتها.

وفي خِضمّ الحديث عن هذه الآليات، يمكننا الاستفادة من نتائج الدرس الصوتي الحديث للفونيات المقطعية، فدراسة مخارج الحروف وصفاتها هو في الحقيقة سبيل للأداء النطقي السليم للعبارة، خاصة إذا تم ربط

هذا المعطى الصوتي بمختلف سياقات القصيدة ومختلف معانيها المتجددة، الفكرة عقب الفكرة، فيتبع التدفق في الأفكار وتهدج نفسية الشاعر أو المؤدي للقراءة الشعرية، تدفقا نغميا أخر وتهدجا صوتيا مصاحبا يكون على مستوى موسيقى الكلام، "فالتنغيم هو الخاصية الصوتية التي تلف المنطوق بأجمعه، وتتخلل عناصره المكونة له، وتكسبه تلوينا موسيقيا معينا حسب مبناه ومعناه، وحسب مقاصده التعبيرية"[12].

وقد اخترنا مجموعة من أبيات الشعر القديم لأبي ذؤيب الهذلي، من قصيدته التي يرثي فيها أبناءه الخمسة الذين قضوا في عام واحدة جراء الطاعون. وذلك لمحاولة إثبات هذا التواصل والترابط العضوي بين المضامين الفكرية والعاطفية التي تحتويها الأشعار، وبين الأداء اللفظي والتهدج الصوتي أثناء إلقائها، ونسعى كذلك من خلال هذه الأبيات الشعرية المختارة تبين بعض العلل الفاعلة في توجيه ظاهرة التنغيم، ومن بين هذه العلل الفاعلة نجد مثلا الاستفهام وحركية السرد والحوار وكذا أساليب الشرط والنداء مما اشتملت عليه أبيات القصيد،كما نستطيع من جهة أخرى أن نرتاح لكون الشاعر" في حالة اليأس والجزع، يتخير عادة وزنا طويلا، كثير المقاطع، يصبُّ فيه أشجانه، وينفِّس عن عواطفه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب ذلك بحرا قصيرا، يتلاءم وسرعة التنفّس، وازدياد الضربات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي ينظم ساعة الفزع والهلع، أما تلك المراثي الطويلة –مثل قصيدة أبي ذؤيب– فأغلب الظنّ، أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهمِّ"[13]. فلا ينبغي أن يزيد أو ينقص رنين اللفظ على معانيه، لان تلوينات الإيقاع واهتزازاته لا شك تساير تقلبات المزاج والعاطفة والدلالات التي يريدها الشاعر، حدة وخفوتا وطولا وقصرا وتواصلا وانقطاعا.

4 – المقاربة التنغيمية للأبيات الشعرية المختارة:

أ – المقطع الشعري الأول (أثر الاستفهام في ارتفاع الدرجة وانخفاضها):

يقول أبو ذؤيب الهذلي[14]:

1. أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجّـــــــعُ وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مَن يَجزَعُ.
2. قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِباً مُنذُ اِبتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ.
3. أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعاً إلاّ أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المِضجَعُ.

يبدأ المقطع الأول بنبرة متعجبة مستخزية، في صيغة الاستفهام الاستنكاري، فهذا الشيخ الذي رزئ في أبناءه، لم يجاوِز به الحزن والهلع وقار سنِّه، وبعد أن كان الشعراء قديما لا يذكرون الموت، إلا ساخطين أو متشائمين، يتعلّم أبو ذؤيب من عقيدة الإسلام، أن الموت قضاء وقدر، ولا يليق بالإنسان أن يجزع منه.

فاعتمد هذا المشهد في أبياته، على تراسل الاستفهامات، مبتدئة بأداة (الهمزة)، أو اسم الاستفهام (ما)؛ وهي ليست بالضرورية بحاجة إلى إجابات، إنما هي أقرب إلى الاستنكار والتعجب والاستعطاف.

وحضور الاستفهام في مشهد الافتتاح، يتماشى مع نفس الناطق عن حيرة واستغراب، فأميمة تتصنع اللوم والعتاب، لذا فإن نطقها بهذه الأبيات الأولى، لانتصوَّره بلهجة حادة قاطعة، مثلما هو الحال في العبارة الطلبية الإنشائية، وإنما هو أداء ليّن، وحِدَّة متراخية، أشبه بالجملة الخبرية ونغمتها[15]، كما أنّ نبرتها مزدوجة، تشتد وتلين.

وهناك عامل آخر، يجعل تنغيم البيت الأول، بمثل هذا الأداء الهادئ، وهو الموقع المكاني الذي تأخذه هذه الاستفهامات من جسد القصيدة، فهي في مطلعها، ولا يجوز لمثل شاعرنا، أن يستهلّ قصيدته، بحدة قوية ونبرة مرتفعة، تفسدان عليه حكمته وورعه.

ثم تتغير حدة الصوت، وتبدأ في التهدج، مع الاستفهام الثاني، وتزيد في نغمتها في الاستفهام الثالث، وهذا التغير في اللهجة يتبع طبيعة المعنى، لأن أميمه تريد أن تفسد على الشاعر صمته وخُلوته، وفي ذلك بعض عزائها له، فتزيد من لهجتها وإلحاحها، "وإذا كان الكلام تمنيا أو عتابًا، فالمستعمَل هو التنغيم السلبي الصاعد، المنتهي بنفحة ثابتة"[16].

ب – المقطع الشعري الثاني (إيقاع السرد وإيقاع الحوار):

يقول أبو ذؤيب[17]:

فَأَجَبتُها أَنْ ما لِجِسمِـــــيَ أَنَّهُ أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا.
أودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّـــــة بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ.
سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعنَقـــــوا لِهَواهُـمُ فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصرَعُ.
فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِـــــبٍ وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ.
وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنـهُمُ فَإِذا المَنِيَّةُ أَقْبَلَت لا تُدفَعُ.
وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَهـــــا أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ.

تتحرك أبيات هذه القصيدة باعتماد فن القصة، وتستلهم أدوات هذا الفن، من سرد وحوار ووصف، وقد فرض الحوار إيقاعه في المقطع الأول، واستغرق السرد والوصف في هذا المقطع الثاني، يحكي عن حاله ومآله بعد وفاة أبنائه، وتختلف نغمات هذه الإيقاعات الثلاثة (الحوار والسرد والوصف)، باختلاف الحركة المرافقة لكل منها، وهناك افتراض شائع يقول:" أن السرد ووصف الأمكنة، لابدّ أن يكون أكثر ميلا إلى الهدوء، من إيقاع الحوار الذي يميل إلى السرعة، لكونه يحمل أسئلة وإجابات"[18].

كما تجدر الإشارة أنه بإمكاننا اعتبار التنغيم، من ضمن المحدِّدات والقرائن الفاصلة بين مشاهد المقاطع، إذ يمكننا اكتشاف الفرق في درجة الصوت وحدته، بعد قراءة المقطع الأول، ومن ثمة الشعور بالتغير والانتقال إلى قراءة المقطع الثاني، الذي يبتدئ بهذه المجاميع الصوتية "فأجبتها"، ومعها وجب كَسْرُ نبرة الإيقاع السابق، بحكم أن الكلام الذي سيأتي بعد(أجبتها)، يختلف عن سابقه مَعنى وقائلًا.

وفيما نعتقد، أن لا سبيل إلى إدراك ملامح التهدّج أو الإجهاد، في تنغيمات أبيات هذا المقطع الثاني، لأن الوصف والجمل الخبرية يغلبان عليه، وهما لا يساعدان على الاختلاف والتمايز بين تموجات الصوت.

ويترنح إيقاع هذا المشهد، بين السرعة والثبات، لأن الشاعر فيه قد أعلن الخروج عن صمته، لكن ذلك قد تمّ بنبرة هادئة متزّنة، متباطئة مع إيقاع السرد والوصف وما يضفيه "زمن الأفعال في الماضي في مداه الدلالي، على تهدئة التنغيم، من خلال جعل الخطاب قائما على الاستذكار والتأمُّل والاستلهام"[19]، ليتشبّع هذا المشهد بمظاهر الحزن والألم في مثل: "أودى بنيّ..أعقبوني غصّة ..سبقوا هويَّ ..."، ومثل هذا التباطؤ في الإيقاع، والثقل في الأداء، يتحكم فيه كذلك تلك المقاطع المفتوحة الممتدة، التي نصادفها أثناء القراءة، "لأن انسجام الكلام في نغماته، يتطلب طول بعض الأصوات، وقصر البعض الآخر"[20] .

كذلك من الأدوات الفاعلة في توجيه منحنى التنغيم في هذا المشهد، ما يحتويه من الجمل الشرطية في البيتين الأخيرين ، "ففي إلقاء الجمل الشرطية يستطيع المرء أن يقسّم هذه الجملة على تنفسّين، يتكلّم في أولهما فعل الشرط، وفي الثاني جوابه وجزاءه، ويمكن أن يفعل ذلك في الجملة المصدَّرة بأمّا(البيت الرابع)[21]،فهذه الجمل تشكل مجموعات معنوية، ولابدّ للمجموعة المعنوية من أن تنتهيَ بنغمة هادئة[22].

وطبيعة هذه النغمة الهادئة التي ينتهي بها أسلوب الشرط، إنما هي تأدية لحكمتين يعزّي بهما الشاعر نفسَه بنفسه، ويكتم بصوت أجش، حُنقه ومرارة جرعته الأولى من الألم.

ج– المقطع الشعري الثالث(أثر الخبر والإنشاء، وأسلوب الشرط في تشكيل تنغيم العبارة):

يقول ابو ذؤيب الهذلي:

وَتَجَلّدي لِلشامِتينَ أُريهِـــمُ أَنّي لِرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعْضَعُ.

فَلَئِن بِهِم فَجَعَ الزَمانُ وَرَيْبُـهُ إِنّي بِأَهلِ مَوَدَّتي لَمُفَجَّعُ.

كَم مِن جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمُ الهَوى بَاتوا بِعَيشٍ ناعِمٍ فَتَصَدَّعوا.

تتواصل حدّة النغم في الانخفاض، وتقلّ في هذا المشهد حركة الإيقاع وتضعف، وذلك لطبيعة الجملة الاسمية المعتمدة فيه، فهي تتناسب مع التمعّن والثبات للوصف الداخلي. ويتطابق هذا التنغيم المستكين مع حالة الاستقرار والهدوء، التي يتشبّث بها الشاعر في البيتين الأول، فهو يريد أن يواسي نفسه ويخفي ضعفه وحزنه، ثم يفاجئنا إيقاع البيت الثاني الذي يرتفع معه الأداء، بفضل هاتين الأنَّتَيْن (فلئِنْ، إنِّي) في بداية جملتي الشرط والجواب، ثم يعود مُنحناه إلى النغمة المستوية لمجرد قراءة البيت الأخير:

كَم مِن جَميع الشّمل مُلتئِمُ الهوَى باتُوا بعيشٍ ناعمٍ فتصدَّعوا[23].

وهذا البيت يبتدئ بمقطع طويل "كَمْ"، وتكون (كم) استفهامية كما تكون خبرية، وفي ظنّنا أن الفرق بين دلالة الاستفهام ودلالة الخبر، "يتّضح في النغمة الصوتية المرتفعة مع الاستفهام، والنغمة الصوتية المستوية مع

الخبر"[24]، هذا إذا لم نعتدّ بالحركة الإعرابية للاسم بعد (كم)، كما "يستعمل التنغيم السلبي الهابط، في تعبيرات التسليم بالأمر، نحو لا حول ولا قوة إلا بالله، وعبارات الأسف والتحسر، وكل ذلك مع خفض الصوت"[25].

ونحن حين ننشد هذا البيت بأداء نطقي سليم، يتقاطع فيه التنغيم مع الحالة النفسية للشاعر، يمكننا أن نستشعر معاني التسليم، والاستعطاف ولفت الانتباه.

5- نتائج الدراسة :

قبل أن نبحث في حقيقة العلاقة بين التنغيم والدلالة، حاولنا في هذا العنصر، دراسة العلل الفاعلة في رسم التنغيم بهذه السمة أو تلك، فإذا الأمر-كما بدا لنا- نتاج عوامل شتّى نذكر منها :

1- نوعية الجمل المستخدمة، هل هي اسمية أم فعلية، وكذلك نوعية الجمل بلاغيا في كونها إنشائية أو خبرية، "فنجد مثلا، أن الجملة المثبتة تكون ثابتة التنغيم، في حين أنه يرتفع في الجملة الطلبية، ويرتفع أكثر بالنسبة للجملة التعجبية، وهذا تحصيل بالنسبة للكلام المنطوق الملفوظ"[26].

2- علاقة الذات الشاعرة بالمعنى الشعري، من حيث انخراطها في الخطاب، طرفا يرجو أشياء ويدافع عنها، ويرفض أشياء ويدفعها، ويقف عاجزا أمام أخرى ويستلطفها.

3- طبيعة المعنى في كونه يصور الواقع الكائن (الوصف والحوار)، أو يعبِّر ويرسم الواقع الذي كان (السرد).

4- كما يقتصر التنغيم على التراكيب المسموعة، لأن التراكيب المقروءة قد استعاضت عنه، ببعض علامات الترقيم لتدل عليه مثل: الاستفهام، التعجب، الاستغاثة، الدهشة..إلخ، فهذه التراكيب هي التي تختلف بها النغمة الموسيقية، أثناء النطق.

و في كل علة من هذه العلل، كانت فرضياتنا مرتبطة بتلك الانفعالات، التي أشار إليها الفارابي، يوسَم معها التنغيم بسمة العنف والشدة، أو اللين والأمل والاستعطاف.

وأهم ما يمكن استخلاصه من دراسة التنغيم، أنّ القوانين التي تحكمه لا يمكن صياغتها في نموذج واحد، بل يجب أن تشتقّ من المدونة المدروسة -ذاتها- وتبقى حكرًا عليها، ولا تجاوزها إلى مدونة أخرى؛ قد تُبدِي تنويعات جديدة على مستوى فونيماتها فوق المقطعية، كما لا يمكن الاحتكام إلى مقاييسَ ما قبلية، قد تعيقنا أثناء الإجراء، إلا في حدود ما تتفق عليه معظم الدراسات الفونولوجية الحديثة وتتوحّد.

الخاتمة :

يحدث مع الباحث -في كثير من الأحيان- أن يعد قائمة لأهداف بحثه، حتى قبل أن يخوض فيه، وفي أثناء الدراسة يلزم نفسه أن لا يحيد عن هذه الأهداف كثيرا، ومع ذلك فإن الباحث المبتدئ قد لا يحقق غايته التي يرتجي من بحثه، خاصة وأن مجال العلوم الإنسانية لايستقر على نتائج ثابتة، مثل تلك التي يستقر عليها مجال العلوم التطبيقية. وفي اعتقادنا أن خاتمة تحصر نتائج البحث، يمكن أن تَحُدَّ من أفق القراءة، وتجبر القارئ على رؤيا مُوَحَّدة، مع أنه قد لا يوافقنا الرأي في بعض ما قدّمنا من تبريرات وتفسيرات، أثناء الحديث عن المناسبة بين

معطيات الفونيمات فوق مقطعية (التنغيم) وموسيقى الأداء الذي تفرضه هذه الأبيات المختارة، وبين الدلالات والمعاني المتمايزة التي تؤدِّيها تلك الأبيات.

فقد يستسيغ منا القارئ هذه التخريجات التي قدّمنا عن ظاهرة التنغيم، فلا يجد غرابة فيها، بل ويترسّم بها صورة الحزن الشديد في خطاب الشاعر، وقد يجدها استنطاقا مبالغا فيه لدوالّ هذا المقطع الشعري في مستواها الصوتي. وفي كلٍّ حذِرنا جهدنا أن نقوِّل الأبيات ما ليست تستطيع، وحرصنا غايتنا على أن نزاوج بين الصور السمعية لدوالّ المقطع الأول وبين صورها الذهنية التي تستدعيها.

قائمة المصادر والمراجع:

1 ابن جني، الخصائص، تح. محمد علي النجار، المكتبة العلمية، بيروت لبنان، ط2/ 1952.

2 بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب بيروت، د.ت، ج 10.

3 أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الأثر، تح. طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، 1979.

4 رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997.

5 إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.4، .1971.

6 تمام حسان، مفاهيم ومواقف في اللغة والقرآن، عالم الكتب،القاهرة، ط2010/1.

7 تمام حسان، العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1973.

8 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

9 أبو نصر محمد الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح، غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

10 كمال بشر،علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/2000.

11 خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،ط2006،1.

12 أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، ط1986/3.

13 يوسف عبد الله الجوارنة، مجلة الموقف الأدبي، مقال بعنوان: التنغيم ودلالته في العربية، العدد 369، السنة2002.

14 خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ اللسانيات، دار القصبة، الجزائر 2000.

15 ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح.أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، 2003، ط.1.

16 حازم علي كمال، دراسة في علم الاصوات، مكتبة الآداب القاهرة 2005.

17 ماريو باي، أسس علم اللغة، تر أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة ط1996/3.

18 سمير شريف إستستية، علم اللسانيات الحديثة،دار الصفاء، الأردن، ط2002/1.

الهوامش:

1- ابن جني، الخصائص، ج 370/2.

2 -ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب بيروت، د.ت. ج.2 ، ص13.

3 – أبو السعادات المبارك بن محمد الجزري، النهاية في غريب الأثر، تح. طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية، بيروت، 1979، ج.2، ص271.

4 – رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997، ص106.

5 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 176.

6 – ينظر : تمام حسان، العربية معناها ومبناها، ص228.

7- ينظر : المرجع نفسه، ص376.

8 ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص29.

9- أبو نصر محمد الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق وشرح، غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت. ص1179.

10 – ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص155.

11- أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص366.

12 – كمال بشر،علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة/2000، ص226.

13 – خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج2، ص 178.

14 – ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح.أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، 2003، ط.1.

15- ينظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج2، ص341.

16 – تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص203.

17 – ديوان أبي ذؤيب الهذلي.

18 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص45.

19 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 47.

20 – إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص156.

21- تمام حسان، مناهج البحث في العربية، ص202.

22 – ينظر : المرجع نفسه، ص 202.

23 ديوان أبي ذؤيب الهذلي.

24 – ينظر: يوسف عبد الله الجوارنة، مجلة الموقف الأدبي، مقال بعنوان: التنغيم ودلالته في العربية، العدد 369، السنة2002، ص34.

25 – تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص203.

26 – خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ اللسانيات، دار القصبة، الجزائر 2000، ص 82.