الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيـة الشعبيــة

وزارة التعليــم العـالى والـبحث العلمـي

جامعة الجيلالى اليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الصوتيات

الموسومة بـــــــــ:

الظواهر الأدائية ودلالتها في الإنشاد الشعري

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ د/ رفاس سميرة..... جـامعة سيـــــــدي بلعباس.....رئيســـــــــــــا
- د/عروسي محمد مراد..... جـامعة ســـــــــيدي بلعباس..... مشرفا ومقررا
- أ.د/طيبي أمينـــــــة..... جـامعة سيـــــــــدي بلعباس.....عضوا مناقشـا
- أ.د/بوخاتم مولاي علي.....المركز الجامعي عين تموشنت.....عضوا مناقشا
- د/بلي عبد القادر.....المركز الجامعي عين تموشنت.....عضوا مناقشا
- د/خثير عيسى.....المركز الجامعي عين تموشنت.....عضوا مناقشـا

إعداد الطالب:

- بن شيحة الطيب

إشراف الدكتور:

- د. عروسي محمد مراد

السنة الجامعية 2018-2019

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى الوالدين العزيزين

فاللهم بارك لي في عمرهما وأعني على برهما و اجعل كتابهما في عليين واختم بالصالحات أعمالهما.

إلى زوجتي الكريمة، رفيقة الدرب التي كانت لي سندا كبيرا في إنجاز هذا البحث.

إلى كل الإخوة والأخوات، و كل الأقارب إلى الأصدقاء الأفاضل.

إلى كل من عرفناهم في درب الدراسة والعمل.

طيب بن شيحة

كلمة شكر وعرفان

قال تعالى: "و إِنْ تَأَذَنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُم لَأَزِيدَنَّكُم وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ"
[سورة إبراهيم الآية 07]

أحمد خالقي وأشكره عظيم الشكر لإنارته لي الطريق

ثم أتقدم بالشكر الخاص إلى **الأستاذة** : **"رفاس سميرة"**

إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم تحمل أعباء قراءة هذا البحث

وإلى كل القلوب الطيبة والوجوه النيرة التي لم تبخل بمساعدتي

من قريب أو بعيد ولو بابتسامة أو تمني بالتوفيق، وكم أنتم كثيرون

يصعب ذكرهم اسما اسما، لكن كلمتي موجهة لكم كلكم .

مقدمة

تسمو الظاهرة الأدائية على الملمح بشيوعها وتواترها في الكلام المنطوق وقدرتها على تصوير المعاني النفسية إلى جانب إسهامها الكبير في توجيه الدلالة من خلال تصويب الأداء وأمن اللبس في المعنى من جهة، وترك الأثر في المستمع من جهة أخرى ولن يحصل هذا الأثر إلا بمدى استعانة المتكلم بمؤثرات خاصة أهمها الصوت وكيفية تشكله، والإشارة وما يصاحبها من لغة الجسد.

ولعل هذا ما حدا ببعض البرامج التلفزيونية إلى بث حصص تهتم بتجارب الأداء في كافة الفنون التي تعتمد الصوت وسيلة والإلقاء طريقة، فعن طريق الصوت وأدائه حاز المشاهير ألقاب التميز والتفوق، فمنهم من برع في التجويد ومنهم من تفنن في التمثيل ومنهم من اشتهر في الغناء، ومنهم من كسب إمارة الشعر.

وكل هذا بفعل الأداء الصوتي الذي حظي في بداية القرن الماضي باهتمام واسع لدى علماء اللغة خاصة عند رومان ياكبسون ودوسويسر، فهذا الأخير الذي عُدَّ فاتح باب اللسانيات فإنه بشهادته لا يلتمس الفرق بين الطول، والقصر في الحركات ضمن دراساته الفونولوجية، إلا من خلال الشعراء وما جعله يمنح الأداء الصوتي أهمية بقوله:

مقدمة

"والنصوص الشعرية من الوثائق الثمينة لمعرفة صور النطق فهي توفر لنا معلومات عن مختلف الخصائص الصوتية واللسانية" بينما ارتكز عمل ياكبسون على دراسة ذلك التوازي الذي اهتدى إليه من خلال إلقاء المغنيين الروسيين والمسرحيين أيضا، ومن هنا عد إلقاء الشعر بمثابة الوجه الآخر الذي يزيد من بريق الخطاب الشعري وجماله، ويمنحه أكثر من رونقه المصبوغ عليه فمما يتفق عليه الألسنيون القدامى، والمحدثون أيضا هو أن براعة الشاعر وحذقه إنما تتحقق بإلقائه الشعري الجيد، ولن يكون تأثير الخطاب الشعري على المستمع بالغا ما لم تكن طريقة الإلقاء جيدة حتى وإن كان هذا الشعر مفرغا من جماله الفني.

فهل هذا الجمال الفني يتحقق عبر إمكانات الشاعر الإبداعية بما يستخدمه من أساليب فنية تحقق شعرية النص بوصفه أثرا مكتوبا فحسب ؟ أم أنه الإلقاء بما يتوافر عليه من خصائص صوتية ؟ وإلى أي مدى يساهم الإلقاء في تحقيق جمالية المنطوق وتشكيل صورته المسموعة التي ترفعه إلى المتلقي؟

إضافة إلى تساؤل آخر: وهو عندما تمتلك المعنى في قرارة نفسك، وتجد محموله من اللفظ ما يجعله لائقا به، بيّنا واضحا وملائما له تركيبا ودلالة فهنا لا يبقى لك سوى ما يرفعه إلى المستمعين لكن بأي أداء ؟

أما الإشكال الذي يتعلق بالقراءة والإنشاد فمعناه أن الشاعر حينما يلقي قصيدته وفق الحالة الشعورية لديه، فكل من تلك الملامح الصوتية من نبر وتنغيم ووقف يرد إليها بمعنى أن هذه الملامح الصوتية تتحقق بتوجيه من المعاني النفسية لكن هذا في حضور الصوت وبما أن هذا الصوت عرض زائل فكيف لنا كقراء أن تتمثله ونستحضره حينما يصير خطا مكتوبا مقروءا ؟ ومن هنا تنتقل القصيدة من مصطلح الإنشاد الشعري إلى مصطلح القراءة الشعرية، ولهذا سعينا إلى وصف الظاهرة الأدائية والتي لا تتعلق باللغة أو الأدب بقدر ما تتعلق بجماليات الإلقاء وممارسته وهذا بدوره ينفي ذلك الإنفصال عن الدراسات اللغوية أو الأدبية كونه موضوعا يمسها جميعا، فهو يمتد إلى الشعر باعتباره عملا أدبيا كما يتطرق إلى لغة الشعر بوصفها وسيلة من وسائل تلوين الصوت وتكييفه وتليينه ، وإلى كيفية إلقائه باعتبار الإلقاء طريقة خاصة من طرق استعمال الصوت أيضا، أما ما يحملنا على وصفه بالجمالية هو اعتبار هذا الموضوع عملا أكوستكيا يكتسي أهمية كبيرة في اختيار هام لدور المنطوق في استبانة وكشف الظواهر الأدائية ودلالتها في الإنشاد الشعري.

يعد مجال جماليات الإنشاد الشعري مجالا خصبا لدراسة تشكل الصوت الذي يعد هو الأخر نقطة التقاء بين موضوع بحثنا، ومجال تخصصنا فلئن كان هناك من رابط

يربط الصوتيات بهذا الموضوع – موضوع الرسالة – فإنه **الأداء الصوتي** بما يشتمل عليه من خصائص صوتية أدائية من نبر وتنغيم يرفعها المنطوق إلى المستمع حتى يحصل على مراده كون الأداء متبوعا بالصوت، ومقرونا بالدلالة وهذا جانب تختص به الصوتيات في شقها الوظيفي.

ونحن إذ نتحدث عن الإنشاد الشعري تجدنا ننوع في استخدام مصطلحات أخرى كالأداء والإلقاء وغيرها مماّ يمت إليها بصلة الصوت والمنطوق والسماع وهي كلها مرادفات استخدمناها بالنيابة عن بعضها البعض، ولقد فرضت طبيعة البحث الاستهداء بالوصف منهجا والتحليل إجراءً في الكشف عن الظاهرة الأدائية بما تحتويه على خصائص صوتية للمنطوق الشعري؛ ولذلك كان هذا البحث في مبحثه التطبيقي مركزا على استجلاء أهم الظواهر الأدائية، وما تعنيه في الإنشاد الشعري.

وفي سياق الحديث عن مقاربة الظاهرة الأدائية وما تعنيه في المنطوق الشعري جَسَّدتُ خطوات العمل كالأتي :

تطرقت في المدخل إلى الحديث عن الأسلوبية الصوتية حيث العلاقة بين الأداء وأسلوبية الصوت من جهة، وتواشج الصوت بالدلالة من جهة أخرى، ولماّ كانت

الأسلوبية طريقة في استعمال اللغة، وجب علينا إدراج الأداء الصوتي ضمنها باعتبار اللغة أصوات والأداء وسيلة إجرائية تنقل الأسلوب من بعده الخطي إلى بعده النطقي المسموع كون الأسلوب الذي ينتجه الصوت ليس هو نفسه الذي ينتج في الكتابة .

أما من جهة الدلالة فكان الحديث منصبا على الجانب الوظيفي للصوت؛ أين يندرج هذا الأخير في مستواه التركيبي مانحا بذلك قيمته الدلالية، والتي أوجدتها مقولات كالمحاكاة وإيحاء الأصوات، وغيرها مما يمت إلى الصوت بصلة الدلالة.

وقادنا الحديث عن أسلوبية الصوت باعتبارها طريقة في استعمال الصوت اللغوي منطوقا إلى أحد مباحثها –في الفصل الأول– وهو الإلقاء كونه مصطلحا مجاورا للأداء الصوتي، فعرضنا الفرق بينهما ما جعلنا نربط بين ما يخص المرسل والرسالة ويتعلق الأمر بالشاعرية بين بلاغة الكلام وفن الإلقاء الذي يحقق المادة اللغوية ويمنحها مسحة جمالية حتى ولو كانت هزيلة، بينما الفصل الثاني فخصصناه للظاهرة الأدائية وما تطرحه من دلالات وارتأينا اختيار مصطلح الظاهرة بدلا من الملمح لشيوعها وتواترها في الحدث الكلامي فكان النبر والتنغيم والمفصل ظواهر أدائية يختص بها الأداء الصوتي وجدت في الفصل الثالث نصيبها من الإجراء والتطبيق؛ بعدما اخترنا فنا أدائيا تتجلى فيه هذه

الظاهرة بشكل بارز ذلكم هو الإنشاد الشعري الذي رصدنا فيه طريقة تشكل الصوت عبر نماذج شعرية، وأضفنا إلى الصوت ما يصاحبه: كالإشارة ولغة الجسد كمحاولة منا لمقاربة الشاعر وحضوره كون المسافة التي كانت تفصل بين الشاعر والمتلقي لم تعد تُستهلك عن طريق الأذن فحسب، وإنما عن طريق إدراج البصر والجسد أيضا.

فالشاعر يدفع بجسده وحركاته وتعابير وجهه وقسماته إلى المستمع وكأني بالظاهرة الأدائية في الإنشاد الشعري تجد امتدادا في جسد الشاعر لكي يخرجها إخراجا فنيا منفردا ولهذا لا أجد مناصا من تناول ثلاث نماذج في إلقاء الشعر وهو إلقاء هويس الشعر، هشام الجخ لقصيدته التأشيرة، وإلقاء الشاعر تميم البرغوتي لقصيدته في القدس إضافة إلى إدراج الموهبة النسوية وتفننها في طبخ الشعر، وأعني بذلك شاعرة من السودان وهي مناهل فتحي حسن في قصيدتها الموسومة ثورة أنثى، ولقد اخترت هذه النماذج للأسباب الآتية.

1- أداؤهم مركز، وصارخ يساعد على اكتشاف الظواهر الأدائية

2- شعرهم تضمن مواضيع شعرية طبعت إلقاؤهم بطابع الكثافة

3- مساهمة الجمهور في التعرف على طبيعة إلقاء كل واحد من هؤلاء الشعراء، وتفاعله معهم إضافة إلى اندراج هذه النماذج ضمن فضاء إعلامي يهدف إلى إحياء الإنشاد الشعري، واختيار أمير الشعراء بوجود نخبة من القامات النقدية والأدبية التي سعت إلى انتقاء مجموعة من الشعراء ضمن لجنة تقييم تجارب الأداء والإلقاء الشعري.

وفي الأخير وإقرارا بالفضل أسجل جزيل الشكر للأستاذ المشرف على إشرافه على هذا الموضوع كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر، والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة الذين تحملوا عبء الاطلاع على هذه الرسالة وتقويمها وتقييمها، وتجشم بعضهم عناء السفر ليشرفنا بحضوره، وشكري موصول لكل من أعانني على إنجاز رسالتي هذه من أساتذة كرام، وزملاء أعزاء والحمد لله أولا وآخرا .

بن شيحة الطيب

سيدي بلعباس بـــ 20جوان 2018 م

الموافق لـــ: 6شوال 1439 هـ

مقدمة

مدخل:

في أسلوبية الصوت ودلالته

الفصل الأول:

فن الإلقاء في الثقافة العربية

الفصل الثاني:

الظاهرة الأدائية و دلالتها

الفصل الثالث:

إنشاد الشعر و فنيات الأداء المعبّر

خاتمة

ملحق

مكتبة البحث

فهرس
الموضوعات

الأسلوبية الصوتية :

ظهر مصطلح الأسلوبية (phonostylistik) عند نيكولاي تروبتسكوي الذي يعد واحدا من أبرز علماء اللغة في العصر الحديث وأحد رواد مدرسة براغ، ولقد ظهر هذا المصطلح في كتابه "أصول الفونولوجيا".

لم يقدم تروبتسكوي دراسات جمالية صوتية بعينها ولكنه بين أهميتها ودعا إلى الاهتمام بها في دراسة تسمى الأسلوبية الصوتية، حيث تتم فيها دراسة بعض القيم الجمالية في الكلام إنتاجا وسماعا ونصا يقول :" حين نسمع شخصا ما يقرأ فإننا نسمع من يتكلم؟، وفي أي نغمة يتكلم؟ وماذا يقول؟، إنه لا يوجد في الحقيقة إلا انطباع سمعي مفرد، إلا أننا نجزئه إلى مكوناته وذلك من جوانب وظائف بولر الثلاث للغة دائما: خواص محددة للصوت المدرك تفهم على أنها إخبار (التعبير لدى بولر) بوصفها ظاهرة للمتكلم (ارتفاع طبقة الصوت مثلا) وخواص محددة أخرى بوصفها وسائل لإثـــــارة أحاسيس معنية لدى السامع، وأخيرا خواص أخرى أيضا بوصفها سمات تعرف بها المفردات بدلالة معينة والجمل التي تتكون منها"[1].

[1]-بريجيته بارتشت : مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي، تر: سعيد حسن البحيري، المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2004،ص132.

نستنتج مما قاله تروبتسكوي وجود ثلاثة أطراف لها علاقة بالعملية التواصلية وهي : المتكلم (المرسل)/ الكلام (الرسالة) / المستمع (المرسل إليه) بيد أن السؤال الذي ينطرح في هذا السياق هو ما علاقة هذه الأطراف بما يسمى بالأسلوبية الصوتية .

إذا شئنا أن نحدد الفرع علينا أن نبدأ من الأصل أولا كون الأسلوبية بوصفها موضوعا للأسلوب والذي يفهم بأنه طريقة في الكتابة خطا ونطقا ولما كان الأسلوب هو صاحبه كما يقول "بوفون" فإن هذا الصاحب يقع في الطرف الأول من العملية التواصلية مهما كان نوع المبادئ اللغوية التي يستعملها (خطابة ، شعر ، تمثيل مسرحي، أداء غنائي) فإنه عبر هذه المواد اللغوية والتي يستعملها كرسائل تتجه إلى طرف آخر هو المستمع[1].

يقع الصوت بين طرفين متكلم ومستمع وللأول وظيفة إرسالية تتجلى من خلال التعبير، وللثاني وظيفة استقبالية يتحقق عبرها مهام أخرى كالتفسير والتأويل ولما كان عامل التأثير والاستجابة مطلبين هامين في أي استعمال جمالي للغة، كان المتكلم عنصرا هاما لا بل وظيفة لغوية طالما عُوِّلَ عليها كثيرا

[1]-ينظر: محمد بن يحي : محاضرات في الأسلوبية ، م :مزاور ، ط1، 2010، ص21.

في الدراسات الألسنية[1]، لأنه هو الذي يعبر ليبدع، وإذا تعلق الأمر بالإبداع فإنه وجب على المتكلم أن يتفنن في استخدام المادة الصوتية كلما أراد تحقيقا جماليا لإبداعه.

لقد غدا الصوت في دائرة اهتمام الدرس الأسلوبي من خلال تلك الخصائص الجمالية التي يرصدها المستمع في أثناء تعبير المتكلم بما يتوسله هذا الأخير من مؤثرات صوتية كالتنويع في نغمة الصوت وتجويد الأداء بوجه عام، وهذا ما أكده شارل بالي على أن " المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقاتها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة [2].

يركز بالي على الطاقة التعبيرية التي تحملها المادة الصوتية الصادرة عن ذات مرسلة ،وهنا يتضح الفرق بينه وبين تروبتسكوي الذي بدأ بالمستمع وصولا إلى المتكلم المرسل من خلال ذلك الانطباع السمعي الذي يختص به المستمع بوصفه متلقيا ذواقا، وهو إذ ينطلق -أي: تروبتسكوي- من المستمع يجيب عن سر ذلك الانطباع السمعي المفرد الذي يتسبب فيه المتكلم أساسا،

[1]- ينظر ، مازن الوعر ، دراسات لسانية تطبيقية ، دار طلاس للنشر، دط، دمشق 1989، ص131.

[2]-نقلا عن: إبراهيم عبد الله ، الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا ، مج دراسات ، ع2، 2009، ص02.

لأن أي انطباع سمعي/ استجابة المستمع يعود إلى إمكانات المتكلم التعبيرية وتأثيره في المستمع عن طريق تحقيق المتعة الجمالية .

إن تلك الإمكانات التعبيرية التي تحدث عنها بالي والتي يعتمدها المتكلم في أثناء التعبير تعد مؤثرات صوتية تثير انتباه المستمع في إحساس هذا الأخير بالتوازن الصوتي، والتنويع في طبقة الصوت إلى جانب **التراكم الصوتي*** وحسن استغلال الفاصل الصوتي، هذا الإحساس يجسد في ذهنه صورة جمالية أو ممتعة يحفل بها الصوت أكثر مما يحفل بها الخط/ الكتابة .

ولعل هذا الجمال والإحساس به من خلال تلك المؤثرات الصوتية هو ما جعل الدكتور محمد صالح الضالع يحدد مصطلح علم الجمال الصوتي بأنه المقابل العربي للمصطلح الأوروبي (phonostyl) معتبرا إياه – الأسلوبية الصوتية – فرعا من علم الأسلوبية يهتم بدراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها يقول :" تسعى الأسلوبية الصوتية إلى دراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها، ويمكن اعتبار

* ويقصد به :تواتر مجموعة أحرف تتشابه من حيث الجنس أو الصفة تعطي إيقاعا موسيقيا يتجسد من خلال ذلك الجرس الموسيقي الذي يميز هذه الأحرف.

هـذا النـوع مـن الدراسـة علمـا قائمـا بذاتـه يـدرس النـواحي الآتيـة مـن وجهـة نظـر لسانية تعبيرية [1]:

1- التشكيل الصوتي اللغوي

2- التطريز الصوتي في الاستغراق الزمني

3- فن إلقاء النصوص وأدائها وطرق عرضها، ومهارات الإقناع الخطابي

لم تهمل البلاغة العربية دراسة المستوى الصوتي واستكناه مواطن الجمال فيه، حيث كان لعلم البديع بمحسناته اللفظية نصيبا أوفر في التعامل مع البنية الصوتية ، بيد أن ذلك التعامل اكتسى صبغة نصانية أكثر منها سياقية خارجية[2]، أي أن البلاغيين القدامى لم يولوا المتكلم اهتماما كبيرا كالذي أعطوه للنص لا بل الجملة إن صح هذا الرأي، ولما يكون المتكلم محور اهتمام أي دراسة نقدية فإن هذا المتكلم بأي طريقة كلامية ألقى نصه ؟

ومـن هنـا يـدخل الأداء وطريقـة الإلقـاء موضـوعا هامـا مـن مواضـيع أسـلوبية الصـوت، لأن العمـل الفـني مهمـا ارتقـى إلى درجـة الجمـال باعتبـاره نصـا لغـويا

[1] –محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للنشر و التوزيع ، القاهرة 2009، ص15.

[2] – ينظر: محمد العمري ، البنية الصوتية في الرؤية البلاغية،إفريقيا الشرق،ط/بيروت–لبنان 2001ص125.

يبقى مفتقرا إلى طريقة أدائه أو إلقائه أو تمثيله، فلو أخذنا مثلا أروع بيت شعري قالته العرب وليكن في الغزل*، فهل هذه الروعة متأتية من المادة البلاغية لوحدها فقط من حيث طريقة الابتداء وبراعة الوصف وكيفية تجسيد المعنى وحسن التخلص ومقاربة التشبيه إلى غيرها من المقولات البلاغية أم أنها متأتية من طريقة إلقاء الشاعر وحسن استعماله لإمكاناته التعبيرية؟.

سعت الأسلوبية إلى دراسة الصوت من جهة المتكلم ضمن إمكاناته التعبيرية وطرائق التلفظ لديه التي تظهر على مستوى الأداء ومن جهة المستمع بوصفه منصتا ذواقا يتلقى تلك الإمكانات التعبيرية ضمن ردود أفعاله واستجاباته ومن جهة الصوت في حد ذاته بوصفه مكونا أساسيا يصل التركيب بالدلالة[1] ضمن دوره الوظيفي داخل اللغة أو من خلال تلك القيمة التي يمنحها إياه المتكلم في أثناء التعبير والطريقة التي يتشكل بها .

*البيت :إِنَّ الْعُيُونَ الّتِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ قَتَلْنَنَا وَأَحْيَيْنَ قَتْلاَنَا
يَصْرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حَتىَّ لَاحَرَاكَ لَهُ وَهُنَّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ إِنْسَانَا.

[1]-ينظر، ميشال زكرياء ، الألسنة التوليدية والتحويلية ، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط 2، 1406/ 1986 ص85.

في وظيفة الصوت :

لا يختلف الحديث في وظيفة الصوت عن قيمته الدلالية، فالوظيفة والقيمة تخلصان الصوت بوصفه مادة خام من عزلته الدلالية، إذ لا قيمة للصوت في حد ذاته إلا في ما يخدم الوصف الفسيولوجي والفيزيائي له، لكن حينما يدخل الصوت اللغوي في علاقة داخل النظام اللغوي فإنه يساهم في تأدية المعنى على المستوى الإفرادي والدلالة على المستوى التركيبي ،ومن خلال العلاقة تتضح الوظيفة والقيمة فالمحسوسات من الأشياء تحوز قيمتها بما تؤديه من دور داخل نظام ما.

أسندت اللسانيات مسألة علاقة الصوت اللغوي بالدلالة إلى **الفونولوجيا*** باعتبارها فرعا ثانويا من المستوى الصوتي بوجه عام، اختصت بدراسة الأصوات اللغوية من حيث خصائصها الوظيفية بغض النظر عن طباعها الفيزيائي والعضوي، وبالتالي فهو يختلف عن علم الأصوات العام (phonotique) الذي يدرس الصوت المفرد

* وضعت الأسس الأولى لهذا العلم عام 1928 في مؤتمر لاهاي على أيدي ثلاثة من علماء اللغة الروس هم (تريتسكوي) و (رومان ياكبسون) و (كاريسفسكي) وقد شهد هذا المؤتمر أيضا ظهور ما يعرف بحلقة براغ ، كما يرجع الفضل في تحديد مهام هذا العلم إلى المبادئ و المفاهيم التي جاء بها (دوسوسير) فلولا تمييزه بين كل من اللغة والكلام والدراسة الوصفية والتاريخية،والدال والمدلول وغيرهما من المفاهيم لما تمكن مؤسسوا هذا العلم وغيرهم من العلماء من التوصل إلى التمييز بين الأصوات اللغوية بالاعتماد على طرق جديدة ، ينظر :محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص27.

البسيط المنعزل عن التركيب أو السياق الكلامي كما بلورت نظرية **الفونيم** عند علماء اللغة المحدثين قضية الصوت اللغوي ،وارتباطه الوثيق بالمستوى الدلالي أو مساهمته بشكل بارز في تجسيد ذلك التباين والاختلاف على مستوى الدلالة.

لقد شكل البحث عن الصوت ودلالاته منطلقا من معرفة راسخة في الحرف اللغوي وما يمثله في الحقل المفهومي من دلالات ووظائف متنوعة إذ يؤدي الصوت وظيفة مهمة في تشكيل اللغة ذلك أن اللغة عبارة عن أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[1]، وليست تلك الدلالات والوظائف المتعددة التي أوردها العلماء اللغويون بعامة والمعجميون بخاصة سوى علامات بارزة في بيان الارتباط الوثيق الذي يصعب فصله بين الحرف والصوت فلا تتبين دلالة أحدهما إلا بالآخر.

إننا نستعمل الأصوات وسائل للوصول إلى المعاني، والصوت عنصر أساسي ومؤثر في التشكيل اللغوي إذ هو "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم عليه التقطيع وبه يوجد التأليف و لن تكون حركات اللسان لفظا وكلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت"[2] وتعد موسيقى الصوت أداة بارزة في الفنون القولية لتصوير الانفعالات وإثارتها، ففي

[1] ابن جني(أبو الفتح عثمان): الخصائص تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية ، ط1، دت، ص33.

[2] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ص162.

طاقتها الصوتية ونغماتها التعبيرية ما يجعلها قادرة على التعبير عن عمق الانفعال وتذهب الدراسات السيميائية الحديثة إلى أن الأصوات التي يصدرها الإنسان ما هي إلا رموز لحالات نفسية[1] فلغة الخطاب العالي مثلا تعج بالأصوات الدالة والكاشفة عن التأثير النفسي في المتلقي.

تتحقق الدلالة الصوتية من خلال ما تؤديه الأصوات المكونة للكلمة من دور في تجسيد المعنى وذلك في نطاق تأليف مجموع أصوات الكلمة المفردة، سواء كانت هذه الأصوات صوامت وتسمى بالعناصر الصوتية الرئيسية التي يشكل منها مجموع أصوات الكلمة التي ترمز إلى معنى معجمي كما تتحقق الدلالة الصوتية كذلك من مجموع تأليف كلمات الجملة وطريقة أدائها الصوتي ومظاهر هذا الأداء، وهذا ما يعرف بالعناصر الصوتية الثانوية التي تصاحب الكلمة المفردة[2]، ويوضح أحد الباحثين مفهوم الدلالة الصوتية بأنها تعتمد على تغيير الفونيمات؛ أي باستخدام المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ، حتى يحدث تعديل أو تغيير في معاني الألفاظ لأن كل فونيم هو **مقابل استبدالي** لآخر فتغييره أو استبداله بغيره لابد أن يعقبه اختلاف في المعنى، مثلا في كلمتي

[1]- ينظر أمينة رشيد: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر،دار قرطبة للنشر والتوزيع الدار البيضاء ص145.

[2]- ينظر محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية واللغوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة 2005/1426، ص 17- 18.

نفر ونفذ، فبمجرد استبدال الراء بالذال يتغير المعنى لكلمتين بصورة آلية [1]، وعليه فكل حرف أو حركة في اللغة العربية يمكن أن يكون مقابلا استبداليا، فالحروف في تبدلها ذات وظيفة فونيمية، كذلك الحركات لها دلالة صوتية أي ذات وظيفة فونيمية أقرب إلى وظيفة الحروف في تغيير معاني الكلمات.

أنواع الدلالة الصوتية :

الدلالة الصوتية نوعان : مطردة وغير مطردة، والمطرد أو الطردي هو الذي يسير على نمط ثابت، فالدلالة الصوتية المطردة "هي ما كانت تخضع لنظام معين أو قواعد مضبوطة، فهي التي تعتمد على تغيير مواقع الفونيميات[2]، أي استخدام المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ وهذا ما ذكرنها سالفا، حيث يحدث تعديل أو تغيير في معاني الألفاظ؛ لأن كل فونيم مقابل استبدالي لآخر، فتغيره أو استبداله بغيره لابد أن يعقبه اختلاف في المعنى .

[1]- ينظر عبد الكريم مجاهد : الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء ، عمان الأردن ، ص166.

[2]- ينظر المرجع نفسه ، ص166.

وقد يكون هذا الاستبدال استبدال حرف بحرف أو حركة بحركة في الكلمة الواحدة*وأما الدلالة الصوتية غير المطردة، فهي تلك الدلالة التي لا تخضع لنظام معين أو قواعد مضبوطة ومن صوره الأصوات الثانوية أو ما يطلق عليها الأصوات فوق التركيبية وغيرها من الظواهر أو الملامح التي تخص الأداء الصوتي والنبر والتنغيم والوقف وهي لا تدخل في تأليف البنية الصوتية للكلمة ولكنها تظهر في الأداء فقط.

المحاكاة وإيحاء الأصوات :

تعد المحاكاة إحدى نظريات نشأة اللغة تعتمد فيها الدلالة على الأصوات في نغمها و جرسها، أي أنها اختيار ألفاظ يوحي صوتها بمعناها [1]، باعتبار أن الأصوات اللغوية كانت في الأصل مستمدة من الطبيعة والأحداث والمشاعر الإنسانية .

يتميز صوت الحرف في اللغة العربية بإيحاء خاص يدل على المعنى مثيرا في النفس جوا يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه فقد حاول الشعراء القدامى أن يبينوا عن أفكارهم

*- حتى الإعجام يتصل بمفهوم الفونيم كونه أي الفونيم أصغر وحدة لسانية قادرة على استبدال المعنى وذلك ما نجده في العربية كثيرا مثل كلمتي: "**نفذ ونفد**".

[1] ينظر مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة البيان، بيروت، 1979، ص48.

وانفعالاتهم عن طريق ألفاظهم ومحاكاة هذه الألفاظ بجرسها الصوتي للصوت الطبيعي أو الحركة أو الانفعال الذي ينقلونه حيث تكون الكلمات مشحونة بطاقة روحية .

أثارت مسألة الصلة بين اللفظ ومدلوله جدلا بين الدارسين قديما وحديثا، ففي التراث العربي قد تنبه إليها العلماء العرب منذ زمن الخليل، إذ قال : "صر الجندب صريرا وهو صوته وصرصر الأخطب صرصرة ، فكأنهم توهموا في صوت الجندب مدا، وتوهموا في صوت الأخطب ترجيحا "[1]، كما أشار إليها سيبويه بقوله :" أو قد يختارون كلمتين للمعنى نفسه ويغيرون الحرف منها بآخر مقارب له في المخرج مثال الغليان والغثيان فقد تناسب العرب بالصيغة وحركتها واقع الفعل الذي يعبرون عنه وما فـيه من حركة واضطراب "[2]، وهذا يفسر الأثر الهام الذي تحدثه اللفظة بما تتميز به من حيث جرسها ووقع تأليف أصوات حروفها وحركاتها على الأذن، فالألفاظ تثير وقعا نفسيا يختلف باختلاف الأفراد فضلا عن ظرفي المكان والزمان.

كما نجد السيوطي في كتابه المزهر يتحدث عن هذه المسألة حيث قال : " فانظر إلى بديع مناسبة الألفاظ لمعانيها وكيف فاوتت العرب هذه الألفاظ المقترنة المتقاربة

[1]– الخليل(ابن أحمد الفراهيدي) : العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، ص56.

[2]– سيبويه(أبو بشر عثمان): الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1،ج2، ص 157 .

المعاني فجعلت الأحرف الأضعف فيها والألين والأخفى والأسهل والأهمس لما هو أدنى وأقل وأخف عملا أو صوتا وجعلت الحرف الأقوى والأشد والأظهر لما هو أقوى عملا وأعظم حسا ، ومن ذلك المد والمط فإن فعل المط أقوى لأنه مد وزيادة جذب، فناسب الطاء التي هي أعلى من الذال"[1]، وما نفهمه من قول السيوطي هو أن يكون بين أصوات الألفاظ والموضوع ملاءمة بحيث تكون اللفظة الواحدة مشتملة على صوت واحد أو أكثر يكون بمثابة صدى ومحاكاة للحدث.

ويعد ابن جني رائدا في دراسته الدلالة الصوتية قبل أن يتوسع فيها علم اللسانيات الحديث، فقد فطن لهذا النوع من الدلالة، إذ وجدنا في كتابه الخصائص يولي اهتماما كبيرا للدلالة الصوتية، حيث خصص لها حيزا واسعا من كتابه (الخصائص) متناولا إياها بالبحث والدراسة في عدة أبواب منه مثل (باب في الاشتقاق الكبير) و(باب في تصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني) و(باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني) وغيرها مما جاء متفرقا في أبواب الكتاب[2].

[1]- السيوطي(جلال الدين): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد جاد المولى منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت ج1ص51.

[2]- ابن جني ، الخصائص، ج3، ص98.

ومما تجدر الإشارة إليه هنا أن الدلالة الصوتية عند ابن جني جاءت تحت اسم الدلالة اللفظية ،وغدها من أقوى الدلالات حيث يقول أعلم أن كل واحد من هذه الدلالات معتد مراعى مؤثر، إلا أنها في القوة والضعف على ثلاث مراتب فأقواهن الدلالة اللفظية ثم تليها الصناعية ثم تليها المعنوية "[1]، فلكل دلالة من هذه الدلالات الثلاث دورها الفعال في تحديد المعنى، إلا أن الدلالة الصوتية (اللفظية) عند ابن جني تعد أقوى من الدلالتين الصناعية والمعنوية، وأرجع سبب قوة الدلالة اللفظية عن باقي الدلالات الأخرى إلى أن معرفتها تتوقف على الأصوات المكونة للكلمة ويمكن تقسيم الدلالة الصوتية عند ابن جني إلى قسمين :

1) الدلالة الصوتية الطبيعة :

وهي ما تؤديه الأصوات الصادرة عن مظاهر الطبيعة، كأصوات الإنسان والحيوان من أدوار في تحديد المعنى، فهي ذات علاقة بنظرية المحاكاة في نشأة اللغة أو ما يعرف بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول.

[1]- المصدر السابق: ج3، ص 98.

2) الدلالة الصوتية التحليلية :

وهي تلك الدلالة التي تستنبط من :

1- دلالة فونيمات التركيبية : مثل الحروف (الصوامت) والحركات (الصوائت).

2- دلالة الفونيمات غير التركيبية : مثل النبر والتنغيم وغيرهما مما يتعلق بالأداء الصوتي[1].

إن المتأمل في نظرية المحاكاة الطبيعية يرى بألا يدع مجالا للشك أنها تقول بتقليد أصوات الطبيعة في نشأة اللغة الإنسانية وأصلها فهي " في نظرها جاءت محاكاة لصدى لمسموعات من عوارض الطبيعة بالريح والرعد والماء وأشباه الكائنات الحيوانية "[2]، وترتبط حكاية الأصوات المسموعة ارتباطا وثيقا بالمذهب الطبيعي الذي تقبله ابن جني واتصف به إذ يقول :" أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح وحنين

[1]-ينظر بوزيد ساسي: الدلالة الصوتية في كتاب الخصائص،حوليات التراث جامعة قالمة، ع09 /2009 ص104.

[2]- عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية ، الدار العربية للكتاب، ط1،ص166.

الرعد وخرير الماء وشحيح الحمار ونعيق الغراب ونريب الظبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات في ذلك فيما بعد "[1].

وقد حاول ابن جني أن يبرر تبنيه لهذا المذهب وانتهاجه إياه بما ذهب إليه متقدمون من العلماء اللغويين الأفذاذ كالخليل وسيبويه فنقل فيهم بعض الأقوال التي تؤيد ما ذهب إليه وتبين صحته وفي ذلك يقول :" أعلم ان هذا موضع شريف لطيف، وقد نبه عليه الخليل وسيبويه وتلقته الجماعة بالقبول والاعتراف بصحته، قال الخليل، كأنهم توهموا في صوت الجندب استطالة ومد فقالوا صر، وتوهموا في صوت البازي تقطيعا فـــقالوا صرصر"[2]، فابن جني من خلال قوله هذا يتضح لنا أنه يقول بالمناسبة الطبيعية بين الصيغة المعجمية ودلالتها.

ومن خلال هذا النص – السابق- يتضح لنا أن ابن جني يعزو هذه المسألة إلى أصحابها الأوائل وبأنه يعترف صراحة بأنها من ابتكار الخليل وتلميذه سيبويه إلا أنه استطاع أن يكتشف بحسه المرهف وذكائه الوقاد أشياء كثيرة تتقابل فيها الألفاظ وما تدل عليه من الأحداث أو ما يعرف بالعلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول :" ووجدت أنا

[1]- ابن جني ، الخصائص ، ج1، ص 46-47.

[2]- ابن جني ، الخصائص ، ج2، ص152.

من هذا الحديث أشياء كثيرة على سمت ما حداه ومنهاج ممثلاه"[1]، ويقصد بذلك الخليل وسيبويه فإن كان للخليل وسيبويه فضل السبق في وضع أسس نظرية العلاقة الطبيعية بين الدال والمدلول فإن ابن جني تسلم المشعل منهما، إذ نراه يكتشف ألفاظا وصيغا كثيرة تتقابل معنويا ومجريات أحداثها، ولو لم ينتبه (على ذلك) إلا بما جاء عنهم من تسميتهم الأشياء بأصواتها كالخازباز لصوته والبط لصوته والواق للصرد لصوته وغاق للغراب لصوته لكان ذلك دليلا كافيا على صحة هذا المذهب.

كما نراه يأتي بأمثلة توضح اشتقاق العرب من الأصوات "كاشتقاقهم: حاحيت وعاعيت وهاهيت، إذا قلت: حاء وعاء وهاء وهي أصوات الزجر للحيوان، وقولهم: بسملت وهيللت وحوقلت، كل ذلك إنما يرجعه في اشتقاقه إلى الأصوات ،والأمر في هذا وأضرابه واسع"[2].

لعل ما جعل ابن جني متأكدا من صحة ما قاله وذهب إليه، واثقا من أنه ما وضع ذلك القول إلا في موضعه هو اجتماع قدر واف من الأمثلة التي تحاكي بأصواتها مجتمعة أصوات الطبيعة وأحداثها فمن خلال تلك الأمثلة التوضيحية التي استشهد بها توصل إلى أن ثمة الكثير من هذه اللغة يحاكي بأصواته موجودات الطبيعة.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص153.

[2]- ابن جني ، الخصائص ، ج2، ص165.

- **دلالة الأصوات التركيبية :**

يطلق العلماء على الأصوات الصامتة والأصوات الصائتة الصوت المقطعي الأولي أو الصوت التركيبي "ويشمل الصوت التركيبي ما يسمى بالسواكن والعلل، وهي تعد جزئيات صوتية تستخدم في تركيب الحدث الكلامي"[1]، وتنقسم دلالة الأصوات غير التركيبية إلى قسمين :

1- الدلالة الصوتية للصوامت (الحروف) :

إن تقبل ابن جني لمذهب المحاكاة في نشأة اللغة وثقته العميقة في هذا المذهب الذي يقول بأن اللغة نشأت محاكاة لأصوات الطبيعة، جعل الباب أمامه مفتوحا على مصراعيه للبحث فيما هو أدق من حكاية الأصوات المسموعة، فقد انتقل إلى دراسة الدلالة الصوتية للحروف ومن ثم للحركات ويتجلى لنا ذلك بوضوح فيما ذكره في معرض حديثه عن نشأة اللغة قائلا أنه وجد :" كثيرا من هذه اللغة مضاهيا بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر بها عنها "[2].

لقد لاحظ ابن جني أن دقة المعنى تتفق مع جرس الحرف المختار فكأن هناك اختيارا مقصودا للصوت ليؤدي المعنى المغاير لما يؤديه الصوت الآخر.

---

[1]- أحمد مختار عمر: الأصوات اللغوية ، عالم الكتب ،1991/1411، ص219.

[2]- ابن جني ، الخصائص، ج2، ص165.

لم يكن ابن جني واضعا في حسبانه معالجة حكاية الأصوات الطبيعية فحسب بل كان مشغولا إلى جانب ذلك بإبراز القيمة البيانية للحرف العربي معتمدا في ذلك على مخرجه وصفاته ، ولتوضيح ذلك ساق مجموعة من الأمثلة مما توحد معنى، وتماثل مبنى إلا في حرف واحد احتل موضعا واحدا في المثالين أو الأمثلة واختيرت الأمثلة مما كان حرفاه أو أحرفه المتباينة من مخرج واحد نحو(السين والصاد) ، و(الطاء الدال التاء) (الحاء والفاء) أو من مخرجين متقاربين نحو (الفاء والحاء) كل ذلك استسره ابن جني عند تخيره لأمثلته ليساعده على استجلاء وظيفة القيم الخلافية ودلالتها الصوتية في تنويع المعنى الواحد.

من الأمثلة التي عرضها أبو الفتح وحللها (قضم ، خضم)، و(صعد وسعد) (سد ،صد) و(قسم ، قصم) يقول في الثنائية الأولى :" ألا تراهم قالوا قضم في اليابس وخضم في الرطب وذلك لقوة القاف وضعف الخاء، فجعلوا الحرف الأقوى للفعل الأقوى والصوت الأضعف للفعل الأضعف"[1].

نفهم من هذا القول أن المعنى يعتمد على ما يؤديه الحرف من حيث مستواه الصوتي ويوضح ذلك أكثر في موضع آخر فيقول :" فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ

[1]- المصدر السابق ، ج2، ص 157-158.

والقثاء وما كان نحوهما من المـأكول الرطـب والقضم للصلـب اليابس نحو قضمت الـدابة شـعيرها، ونحو ذلك وفي الخبز قد يدرك الخضم بالقضم أي قد يدرك الرخاء بالشدة واللين بالشظف"[1]؛ فدلالة الفعلين (قضم) و(خضم) مستوحاة من خصائص الصوت كونهما أي القاف والخاء يتقربان في المخرج "القاف صوت قوي لهوي انفجاري مهموس والخاء صوت من أقصى الحنك احتكاكي مهموس "[2] فالشدة والرخاوة هنا هما اللتين حددا المعنى عند ابن الجني حيث يجده يعلل تلك بقوله :" فاختاروا الخاء لرخاوتها للرطب والقاف لصلابتها لليابس، حدوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث "[3] فابن جني يرى من خلال قوله هذا صلة وثيقة بين القاف الشديدة والصوت الناشئ عن أكل اليابس، كما يرى مناسبة واضحة بين الخاء الرخوة والصوت الناشئ عن أكل الرطب.

ويقول في الثنائية الثانية (صعد) (سعد) :" ومن ذلك قولهم صعد وسعد فجعلوا الصاد لأنها أقوى لما في ذلك أثر مشاهد يرى وهو الصعود في الجبل والحائط ونحو ذلك وجعلوا السين لضعفها لما لا يظهر ولا يشاهد حسا فجعلوا الصاد لقوتها مع ما يشاهد

---

[1]- المصدر السابق، ج2، ص161.

[2]- كمال بشر: علم اللغة العام – الأصوات- ، دار المعارف ، ط5، مصر 179، ص109.

[3]- ابن جني ، الخصائص ، ج2، ص161.

من الأفعال المتجشمة وجعلوا السين لضعفها فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية "[1]؛ فدلالة الكلمات هنا اعتمدت على حرفي الصاد والسين والصاد صوت مهموس رخو يشبه السين في كل شيء سوى أن الصاد أحد أصوات الإطباق، فهما يتفقان في صفتين هما: الرخاوة والهمس فكلاهما رخو وكلاهما مهموس غير أن الصاد مطبق، والسين منفتح والإطباق أشد من الانفتاح.

ولم يبين ابن جني سبب قوة الصاد وضعف السين كما فعل في القاف والخاء في المثال السابق، وأغلب الظن أن الصاد إنما كانت أقوى من السين لما فيها من إطباق واستعلاء، وعلى هذا النحو يعلل باقي الأمثلة (الصد والشد)، و(القصم والقسم).

في دلالة ترتيب الحرف:

لقد وجد ابن جني أن الحروف ترتب في اللفظ ترتيبا يساوق الحدث الذي تعبر عنه يقول :" وذلك أنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب "[2].

---

[1]- المصدر السابق ، ص161.

[2]- ابن جني ، الخصائص ، 163/2.

ويوضح ما ذهب إليه بتحليل مجموعة من الأمثلة : بحث، شد يقول في (بحث) مبينا كيف رتبت فيها الأصوات على سمت المعنى وكيف تم تقديم ما يضاهي أو الحدث، وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه وذلك سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود إذ نراه يقول :"فقالوا بحث : فالباء لغلظتها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض والحاء لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذا غارت في الأرض والثاء للنفث والبث للشراب وهذا أمر نراه محتوما محصلا "[1] فوصف ابن جني هنا صوت (الباء) وصوت (الحاء) وصوت (الثاء) في الفعل (بحث) فالباء لغلظتها ولعله يعني بذلك أنها مجهورة وشديدة " لأن الباء صوت شفوي انفجاري مجهور وعند النطق به يقف الهواء الصادر من الرئتين وقوفا تاما عند الشفتين إذ تنطبق هاتان الشفتان انطباقا كاملا، ويضغط الهواء مدة من الزمن ثم تنفرج الشفتان فيندفع الهواء فجأة من الفم محدثا صوتا انفجاريا ويتذبذب الوتران الصوتيان في أثناء النطق "[2]، وقد نسبهما ابن جني بخفقة الكف على الأرض والحاء لصحلها أي بحتها في الصوت :" فالحاء صوت

[1]- المصدر نفسه 163/2.

[2]- كمال بشر : علم اللغة العام -الأصوات- ص101.

حلقي احتكاكي مهموس وعند النطق به يضيق المجرى الهوائي في الفراغ الحلقي بحيث يحدث مرور الهواء احتكاكا، لا تتذبذب الأوتار الصوت حالة النطق به "[1].

لذلك نجد ابن جني يشبهها بمخالب الأسد أو براثن الذئب إذا غارت في الأرض و"الثاء مما بين الأسنان فهو صوت احتكاكي مهموس يوضح طرف اللسان حال النطق بهذا الصوت بين أطراف الثنايا العليا والسفلى بصورة تسمح بمرور الهواء من خلال منفذ ضيق فيحدث الاحتكاك، مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف، ومع تذبذب الأوتار الصوتية"[2]، وقد شبه ابن جني الثاء بالنفث والبث للشراب.

ويقول في (شد) :" من ذلك بقولهم تشد الحبل ونحوه فالشين بما فيها من التفشي تشبه بالصوت أول انجذاب الحبل قبل انحكام العقد، ثم يليه إحكام الشد والجذب وتأريب العقد فيعبر عنه الدال التي هي أقوى من الشين ولاسيما مدغمة، فهو أقوى لصنعتها وأدل على المعنى الذي أريد به "[3].

- **في دلالة التقاليب الاشتقاقية**

اعتمد ابن جني في الكشف عن أوجه التشابه الصوتي في الألفاظ ذوات المعاني المتقاربة على شيئين اثنين أولهما: اتفاق الحرف اتفاقا كليا أو جزئيا وثانيهما تضارع

[1]- المرجع السابق ، ص101.

[2]- المرجع نفسه ، ص101.

[3]- ابن جني ، الخصائص ، 163/2.

حروف اللفظين المتصاقبين ومهما تباينت أشكال هذا التقارب وتعدد وجوهه فهو لا يخرج عن كونه اتفاقا في حروف اللفظين أو تضارعا واتفاقا في بعضها وتضارعا في بعضها الآخر.

1- الاتفاق في الحروف :

وهو على ضربين: اتفاق كلي واتفاق جزئي: أن الاتفاق الكلي فيقصد به ان تكون الحروف التي تشكل الكلمة متفقة بغض النظر في ترتيبها ويتجلى لنا هذا بوضوح في ما يعرف (بالاشتقاق الكبير) الذي يقوم على نظام التقليبات بأوجهها المختلفة للأصل الواحد فهو تقاليب ملك (ك ل م) و(ك، م ، ل) و(م ك ل) [1]، وتقاليب الأصل والواحد ينتظمها معنى عام حسب مفهوم الاشتقاق الكبير، وهذا الضرب من التصاقب اكثر ضروب التصاقب اتساعا فهو قائم على تقاليب كل ما تألفت حروفه من الأصول الثلاثية .

أما الاتفاق الجزئي فذلك بأن تشترك اللفظتان بأكثر حروفهما لا بجميعها وذلك واضح فيما تداخل من الأصول الثلاثية فيما بينها الثلاثية والرباعية والرباعية والخماسية فيها تقارب من الأصول الثلاثية[2]، معنى ولفظا فتداخل:ضياط وضطار، ورخو ورخو

[1]- المصدر نفسه، 146/2.

[2]- المصدر نفسه ، 145/2.

دفضياط من (ض ي ط) وضيطار من (ض ط ر) والضياط، المتمايل في مشيته وقيل الضخم الجنبين والضياط التاجر والضيطار العظيم وقيل الضخم اللئيم والضيطار التاجر [1]

وتركيب (رخو) من (ر خ و)، وتركيب (رخود) من (ر خ د) فهما متفقان فاء وعينا مختلفان لاما فالرخو الضعيف والرخود هو المتثنى والتثني عائد على معنى الضعف ومما تقارب من الأصول الثلاثية الرباعية فتداخل معناه (سبط) و(سطر) و(دمث) و(دمثر)،وفي هذه الحالة ونظائرها تكون حروف الثلاثي محتواة في الرباعي ف(سطر) احتوى حروف الأصل الثلاثي (سبط) وزادت الراء، و(دمثر) تضمن الأصل الثلاثي (دمث) وزادت الراء وأما عن تقاربهما من حيث المعنى، فالسبط نقيض البعد، وشعر سبط مسترسل وسبط القصب الممتد الذي ليس فيه تعقد ونتوء، والسطر، الممتد واسبطرت امتدت واستقامت [2] والدمث: اللين السهل ومنها الدماثة، سهولة الخلق والدمثر : السهل وأرض دمثر سهلة.

– ما اتفق بعض حروفه وتضارعت الأخرى :وهو على ضربين، ما اتفق فيه الحرفان وتضارع الثالث، وما تضارع فيه الحرفان واتفق الثالث.

[1]– ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب[مادة ض ي ط] دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2، 2005.

[2]– ابن منظور ،لسان العرب[مادة س ط ر].

– ما اتفق فيه الحرفان وتضارع الثالث، وذلك نحو (أز وهز) و(عسف وأسف) و(قرم وعلم) و(حلف وجنف) و(علم وعرم) و(حبس وحمس) و(علب وعلم) و(قرد وقرت) و(علز وعلص) وعزب وعسف)،وقد تناول ابن جني هذه الأصول المتضاربة بشيء من التحليل ليكشف عن وشائج الصلة بينها معتمدا في ذلك على حسه اللغوي وخبرته بالحرف العربي صوتا ومخرجا وصفة، يقول في تفسير (أز)و(هز) :" ومن ذلك قوله سبحانه :" ألم تر أنا أرسلنا الشياطين على الكافرين تؤزهم أزا "*، أي تزعجهم وتقلقهم، فهذا في معنى، تهزهم هزا والهمزة أخت الهاء فتضارب اللفظان لتقارب المعنيين وكأنهم خصوا هذا المعنى بالهمزة لأنه أعظم في النفوس من الهز لأنك قد تهز ما لا بال له كالجذع وساق الشجرة ونحو ذلك "[1] يتضح لنا من خلال هذا القول أي أن ابن جني يذهب إلى أن مجرد الاشتراك في بعض الحروف يكفي أحيانا للاشتراك في الدلالة (فالهز والأز) متقاربان في المعنى وهما أيضا متضاربان في اللفظ.

أ–ما تضارع فيه الحرفان واتفاق الثالث :وذلك نحو سحل وسهل وجلف وجرم وسحل وزحر، يقول ابن الجني مفسرا تضارب السحيل والصهيل :"وقد تقع المضاربة في الأصل الواحد بالحرفين" نحو قولهم : السحيل والصهيل قال :" كأنه سيحله في كل فجر على

* [الآية **83** من سورة مريم].

[1]– ابن جني ، الخصائص ،ج2، 146.

أحساء يموؤ دعاء" وذلك من (س ح ل) وهذا من (ص هـ ل) والضاد أخت السين، كما أن الهاء أخت الحاء[1].

ونخلص من تأمل ما حلله أبو الفتح من ألفاظ إلى القول أنه إذا كان التصاقب باديا في أمثلة المجموعتين الأولى والثانية، مجلوا في ألفاظها فإنه يظهر باستحياء في أمثلة المجموعة الثالثة أي ما تضارعت حروفه وتصاقب اللفظان من حيث اشتراك أحرفهما في المخرج مثل (السلب) و(الصرف) وكذا الحال في (غدر وختل) و(جعل وشحط) [2] وغيرهما من الأمثلة التي عرضها ابن جني في هذا الشأن حيث أن تحديد المعنى العام للفظ يرتبط بتحديد مخارج حروفه، فالألفاظ التي تنتمي حروفها إلى مخارج واحدة تشترك في معنى عام واحد.

- **دلالة الصوائت**

مما لا شك فيه أن للحركات الطويلة منها والقصيرة دورا مؤثرا في تحديد المعنى وتنويعه إذ غالبا ما تصادفنا صيغ تتفق في عدد الصوائت وطبيعتها وترتيبها وحركاتها باستثناء حركة واحدة إلا أن هذا الاستثناء يترتب عنه اختلاف دلالة المعنى المعجمي للمادة الواحدة :" فالحركات أو الصوائت لها دلالة صوتية، فهي ذات وظيفة فونيمية

[1]- ابن جني ، الخصائص، ج2، ص146.

[2]- المصدر نفسه ج/146 -149.

أقرب وظيفة الحروف في تغيير معاني الكلمات"[1]؛ إذ الحركة صوت في الكلمة " وجزء لا يتجزأ منها فحركة الحرف لا تنفصل عنه أثناء نطقه ولا عبرة بكتابتها منفصلة عنه،يقول تمام حسان مبرزا وظيفة الحركات أو العلل كما يسميها :" أنها تتمثل في اعتبارها مناطا لتقليب صيغ الاشتقاق المختلفة في حدود المادة الواحدة فالفارق بين (قتل وقتيل ومقتول)، وهلم جرا من مشتقات قتل (ق ت ل) فرق يأتي في تنوع حروف العلة لا الحروف الصحيحة ومن هنا تتحمل حروف العلة بالتعاون مع حروف الزيادة وموقعية الكمية (التشديد والمد) أخطر دور في تركيب الصيغ الاشتقاقية العربية "[2].

فالحركات هي وحدات صوتية لها وظيفة معينة في التركيب الصوتي لأنها جزء أساسي منه، فهي ليست ظواهر تطريزية،وإنما فونيمات أساسية أو أولية ودليلنا على ذلك أن (الفتحة) مثلا يمكن أن تكون مقابلا استبداليا للكسرة والضمة، كما في مترجم ومترجم وكذلك للسكون في ضرب (بتسكين الراء) وضرب (بفتحها)[3].

وقد فطن ابن جني إلى دور الحركات في تغيير المعنى، فإذا كان العالم الإنجليزي "فيرث" يجعل الحركات العربية : الفتحة والضمة والكسرة والسكون من قبيل البروسودات

[1]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1999 ، ص73-74.

[2]- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، عالم الكتب ،ط4، 2004/1475، ص72.

[3]- ينظر عبد الكريم مجاهد: الدلالة اللغوية عند العرب ، ص 167.

(prosodies)المظاهر التطريزية لاتصالها بأكثر من وحدة فونيماتية لكونها في نظره تنتمي إلى الملامح الصوتية الثانوية[1]؛ فإن ابن جني قد عالج هذا المقابل الاستبدالي غير مرة مبينا وظيفته الدلالية، فالإحلال بين الحركات (الصوائت) لا يختلف كثيرا في التأثير على المعاني وتغييرها عن الإحلال بين الحروف (الصوامت)، يقول ابن جني في (باب الدلالة اللفظية) :" قولهم للسلم مِرقاة (بكسر الميم) وللدرجة مَرقاة (بفتح الميم) فنفس اللفظ يدل على الحدث الذي هو الرقي وكسر الميم مما ينقل ويعمل عليه وبه كالمطرقة،و المئزر والمنجل وفتحة ميم مرقاة تدل على أنه مستقر في موضعه كالمنارة والمثابة "[2] وتبدو الوظيفة الدلالية للحركة أيضا في قولهم (القَوام) بفتح القاف وقولهم (القِوام) بكسر القاف، فالمعنيان اختلفا باختلاف الحركة؛ فالأولى بمعنى الاعتدال ومنه قولهم جارية حسن القوام، إذا كانت معتدلة الطول والخلق ذلك قواما أي ملاكا للأمر ونظاما وعصاما [3].

ولو تأملنا هذه الأمثلة محاولين تلمس العلاقة بين الحركات ودلالة الكلمة، فإننا لا نعدم علاقة طبيعية بين الحركة المختارة ودلالة الكلمة بل وجدنا أن "الكسرة لقوتها

[1]– ينظر أحمد مومن : اللسانيات – النشأة والتطور– ديوان المطبوعات الجامعية ، ط3، 2007، ص172.

[2]– ابن جني : الخصائص، ج100/3.

[3]– ابن جني : المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها تح: على الجندي، المجلس الأعلى،القاهرة، ص152.

(فيزيولوجيا) إذا ما قيست بالفتحة اختيرت للدلالة الأقوى، فقالوا (مرقاة) بالكسر للسلم و (مرقاة) بالفتح لدرجة منه ولا شك أن الكل أقوى من الجزء وكذلك اختاروا الفتح مع المصدر فقالوا (مفعل) واختاروا الكسر مع اسم الآلة،والشيء المحسوس أقوى من الشيء المجرد المعنوي الذي يدرك ولكن لا يحس، وكذلك اختاروا الفتحة فقالوا (القوام) للاعتدال بالأمر، واختاروا الكسر لملاك الأمر وعصامه وهذا أقوى"[1]، ومن هنا تبدو الحركة قيمة استبدالية ذات وظيفة دلالية طبيعية .

كما نلمس دلالة الصوائت الطويلة في حديث ابن جني عن محاكاة الحركات الحدث المعبر عنه، فنقل سيبويه قوله في المصادر التي جاءت على الفعلان إنها تأتي للاضطراب والحركة نحو : النقزان، الغليان، والغثيان، فقابلوا بتوالي حركات المثال توالي حركات الأفعال[2] وكذا حال الحركات في (الفعلى) يقول ابن جني ووجدت أيضا الفعلى في المصادر والصفات، إنما تأتي للسرعة نحو البشكى والجمزى والوقى ويخلص من ذلك إلى نتيجة يقرر فيها أنهم جعلوا المثال الذي توالت حركاته للأفعال التي تولت الحركات فيها.

[1]- ابن جني ، الخصائص ،ج2، ص152.

[2] المصدر نفسه ،ج2،ص152.

- **دلالة الأصوات فوق التركيبية***

إذا كانت دلالة الأصوات التركيبية تمس الصوامت والصوائت من حيث قيمها الاستبدالية ورتبتها ومعانيها من حيث القوة والضعف فإن الأصوات فوق التركيبية تمسّ الجانب الأدائي الذي يجسده النطق والتلفظ عاكسا بذلك حيوية الكلام كفعل إنساني يصور نشاط الإنسان باعتباره تركيبة عقلية ونفسية معقدة،وتتمثل هذه الأصوات أو الفونيمات في النبر والتنغيم والوقف والتلحين، ولعل تسميتها:فوق التركيبية أو فوق المقطعية هو ما يجعلنا نفهم بأن الباحث في هذا المجال يحاول بالوصف الإجابة عن الكيفية التي يتشكل بها الصوت في أثناء الأداء، ولما يتعلق الأمر بالتشكيل الصوتي حيث تخصيص الأداء بالصوت فإن هذا الباحث سييمم وجهه شطر المجال الذي تتوفر فيه أنماط تأدية الحدث الكلامي : إنه "**الإلـــقـــاء**".

* سميت بذلك لأنها لا تتجسد في الأداء الخطي – الكتابة- بقدر ما يحققها الأداء الصوتي – النطق والإلقاء وتُعيَّن فوق المقطع في أثناء التلفظ، ولعل شيوعها بكثرة في الكلام هو ما جلعنا نختار لها اسم الظواهر بدلا من الملامح أو الخصائص،وخصصنا لها فصلا كاملا من هذا البحث ينظرك الفصل الثاني من الرسالة .

–أ/ تعريف الإلقاء:

قال الجوهري في الصحاح....ألقيته أي طرحته تقول ألقه من يدك، وألق به من يدك وألقيت إليه المودة وبالمودة، وألقيت عليه ألقية، كقولك، ألقيت عليه أحجية، كل ذلك يقال وتلقاه أي: استقبله وقوله تعالى: (إِذ تَلْقُونَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ)*أي يأخذه بعض عن بعض[1].

وقال الخليل ابن أحمد " والرجل يلقى الكلام والقراءة أي يلقنه، وتلقيت الكلام منه أخذته عنه "[2]

وجاء في المعجم الوسيط "ويـقال ألقيت إليه المودة، وبالمودة وفي التـنزيل الـعزيز (تَلْقُونَ إِلَيْهِمْ بِالْمَوَدَّةِ)*، وألقى الله الشيء في القلوب قذفه...وألقى عليه القول أملاه وهو بالتعليم، ويقال ألقى إليه القول وبالقول، أبلغه إياه، وألقى إليه بالا، اكترث به

---

*الأية [15 من سورة النور].

[1]– الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد): الصحاح ،تح:أحمد عبد الغفور عطار، مادة [ل ق ى]دار العلم للملايين، ط4.

[2]–الخليل(ابن أحمد الفراهيدي): معجم العين،تح:مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مكتبة الهلال بيروت، ج،1 ص56 .

*الأية [01 من سورة الممتحنة].

واستمع له، وألقى فلان السمع وإلى فلان السمع استمع وأصغى وألقى إليه خبرا، اصطنعه عنده، وألقى إليه السلام حياه به [1]

انطلاقا من هذا التحديد اللغوي نستشف أن الإلقاء في أصله المعجمي يدل على الطرح والقذف ليدل بذلك على إلقاء أو طرح شيء محسوس، كما ينم عن إلقاء الشيء المعنوي كالمودة مثلا مثلما نستشف من قول "الخليل": أنه أشار إلى معنى من معاني الإلقاء، وهو التلقين فملقي الكلام ومقرئه يلقنه للأخذ عنه، يضاف إلى ذلك فعل ألقى المتعدي بحرف الجر- إلى- الدال على إلقاء الأسماع والتيقظ عند الاستماع، ليدل ذلك على أن مادة "لقى" في العربية تؤشر على معان ثلاثة: أحدهما يوحي بأن الفعل صادر من ملق، وثاني يحيل على متلق لهذا الفعل، والآخر يدل على الشيء الملقى، وهذا ما يجعلنا نفهم البعد التداولي الإبلاغي لمفردة الإلقاء والمتمثل في الأقطاب الثلاثة للعملية التواصلية، وهي: مرسل، ومرسل إليه، ورسالة .

بعد إيراد هذه التعريفات، نخلص إلى تعريف لفن " الإلقاء" يقول بدري حسون فريد :" إن فن الإلقاء هو فن استخدام الكلمة استخداما مؤثرا "[2] أو هو" المهارة الفنية في استغلال الصوت البشري بشكل جميل وممتع ومؤثر"وهذا يعني أن الإلقاء هو المهارة

[1]- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مادة (لقى) المكتبة الإسلامية ، ص 836.

[2] بدري حسون فريد ، فن الإلقاء (تربية الصوت) الديوان للطباعة والنشر ط 1 ، 2006، ص 8 .

الفنية أو الخبرة أو الدراية، والمعرفة العلمية في كيفية تطويع الصوت البشري إلى حروف، وكلمات وتراكيب وجمل تتجسد فيها روح الجمال و الإبداع والتأثير.

وهناك تعريفات كثيرة منشورة في بطون الكتب تهدف إلى الغاية نفسها منها أن فن الإلقاء هو فن تجميل الكلام، ويقول آخر "إنه فن التعبير عما يختلج في نفس الإنسان، باللسان والحركة والإشارة مجتمعة في وقت واحد ابتغاء الإفهام والتأثير، لأن نهاية النهايات في فن الإلقاء، هو التأثير على السامعين "[1].

كما يعرفه الدكتور محمد عبد الرحيم "هو نقل الأفكار إلى السامعين أو المشاهدين بطريقة المشافهة هدفه إيصال هذه الأفكار والتفاعل معها، ويحتاج هذا منا إلى توافر مهارات معينة، حتى يتحقق الهدف المطلوب من الإلقاء.[2]

ولعل أحسن تحديد لمفهوم الإلقاء هو الذي جاء به الدكتور فاروق سعد في كتابه الإلقاء العربي،حيث يقول:"إن فن الإلقاء يجمع بين النطق المتنوع والتعبير بالحركة،

[1]- عوض هاشم : الإلقاء فن عربي ، دار الكتب العلمية ، ط2 ، 2005، ص 87.

[2]- محمد عبد الرحيم : فن الإلقاء دار الفكر، ط1، 1995 ، ص11 .

فالنطق المتنوع معناه **الأداء** المتعلق بمخارج الحروف، وتكييف الصوت حسب المقامات وبذلك التعبير بحركات أعضاء الجسم وعلى الأخص الرأس والحواس والأطراف "[1].

ونستخلص من هذا التعريف أمورا نلخصها فيما يأتي:

1/ جمع الإلقاء بين النطق باللسان، والتعبير بالحركة .

2/ عدم إمكانية الفصل بين هذين المكونين من أجل إلقاء جيد .

3/ اعتماد الإلقاء على النطق المتنوع الذي يجمع بين شيئين .

- ضبط مخارج الحروف وصفاتها .
- تكييف الصوت حسب المقامات .

4/ التأثير في المتلقي على حركة الجسم .

بين الإلقاء والأداء الصوتي .

لا يختلف الأداء عن الإلقاء كثيرا ، باعتبار أن الأداء الصوتي تحقيق للغة وتجسيد لها، كما أن جميع الفنون القولية تعد تمظهرات كلامية تعتمد **الصوتَ** أساسًا و**الأداءً** طريقةً، وقد عرف الشيخ عبد الله العلايلي الإلقاء كما يلي : "إبلاغُ الصوت الأسماعَ

[1]- فاروق سعد : فن الإلقاء العربي، منشورات الحلبي الحقوقية ، ط1 ، 1999، ص17.

...الأداءُ بمخارج الحروف وتكييفُ الصوت حسب المقامات وانطاقُ الإشارة بالمعنى، أي تجسيده فيها قالوا: هو جيدُ الإلقاء حسنُ الإفضاء ".[1]

لقد وردت من خلال هذا التعريف مصطلحات: كالإبلاغ والأداء*، والتكيف فإبلاغ الصوت الأسماع هو أن يصل الصوت إلى المستمع، ومن ذلك إلى الجهارة وهي: ملمح صوتي استحسنه العرب قديما، والأداء بمخارج الحروف مفاده الإقامة بمخارجها بإعطائها حقها ومستحقها من النطق السليم، وذلك شأن علماء التجويد حينما أرسوا قواعد التجويد حتى يستقيم اللسان ويسلم القرآن من اللحن، أما التكييف فهو: التعديل والتنسيق والتحسين كأن يكون الصوت على كيفية ما، يفرضها السياق ومقام الحديث، وكلها شروط تستدعي من المتكلم أن يلتزم بها حتى يتحقق له الإلقاء الجيد والإفضاء الحسن .

إن أداءنا للغة ضمن أُطُر تواصلية مختلفة لا يتحقق بشكل قار، وإنما يتلون بتلوينات نطقية تنم عن حقيقة نفسية نستشفها من خلال الملاحظة والسماع، هذه الحقيقة النفسية التي تنجم عن حركات النفس البشرية، وتغير ملامحها من انفعالات

[1]- عبد الله العلايلي:كتاب المرجع ،دار المعجم العربي،بيروت،ط1963،1،ص257.

*-كما وردت هذه الكلمة في حديث رسول الله -صلى الله عليه وسلم- مرادفة لكلمة القضاء والرد حيث كان إذا استلف سلفا قضى خيرا منه، وكان إذا استلف سلفا من رجل قضاه إياه ودعا له فقال: "بارك الله لك في أهلك ومالك إنما جزاء السلف الحمد و**الأداء**".

واضطرابات يتسبب فيها المحيط الخارجي والداخلي للكائن في آن واحد، وهي ما يخلف انطباعا سمعيا لدى المرء حال سماعه لمن يتكلم معه أو لمن هم حوله أو ما من شأنه أن يرسم شكلا نطقيا لدى المتكلم يجعله يستعين بأشكال تواصلية أخرى تحقق له مراده وأغراضه .

بيد أن ما ذكرناه آنفا يفسر اتساع فضاء المقصدية، وطبيعة المراد المتوثبة أمام محدودية الكلام؛ كون ما نفكر فيه لا يجد في المادة الصوتية تجسيده المطلق والنهائي* فإخبارنا عما يختلج ذواتنا يضيق عن احتواء ما نود توصيله للغير لا بل حتى لأنفسنا، ومن ثمة لا يبقى لنا إلا طريق للتوصيل حيث أننا نلجأ إلى طرق تعبيرية تتجلى على مستوى الأداء تتيح لنا فرصة توصيل المبتغى بكيفية يتحقق من خلالها التواصل ذلك أن " عملية التواصل لم تعد تكفي بماهية القول فحسب وإنما بكيفيته "[1] لأن هناك فرق بين ما نقوله وكيف نقوله وماهية القول تشير إلى المحتوى والمضمون الفكري أما الكيفية فهي **طريقة الأداء.***

يقول جوليان غرين في كتابه : (**المسافر على الأرض**)"هناك جزء من نفسي يقع بعيدا عن * *متناولي".

[1]- كريم زكي حسام الدين: الدلالة الصوتية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1412-1992/، ص 113

* لاحظت ذلك شخصيا في بعض الأحاديث والطرائف لاسيما النكت الساخرة يرويها شخصان أو يرويها شخص ثم أعيد روايتها لكن الأمر مختلف في طريقة الأداء التي تحقق استجابات وردود أفعال (الضحك)

ولقد أكدت الدراسات الحديثة التي تهتم بثقافة الاتصال والتواصل أن ما يحقق الحوار الناجح هو الأداء السليم للخطاب أو الكلام، وليس مجرد انتقاء الكلمات المؤثرة، فمهما كانت المادة التي يعول عليها الخطيب مثلا حيث سحر الكلمة، وثراء المعلومة تبقى الكيفية التي تلقى بها هي العامل الأساسي في نجاح الخطاب، فالإلقاء الجيد كما يقول ديل كارنيجي :"يجعل المادة الهزيلة تمضي طويلة باعتبار أن ما نقوله ليس هو كل شيء وإنما الطريقة التي نقوله بها ".[1]

وهذا ما يجعلنا نفهم بأن **كل إلقاء هو أداء وليس كل أداء هو إلقاء** فإذا كان الإلقاء يقتصر على **المنطوق** فإن الأداء قد يتجاوز إلى ماله علاقة **بالحركة، والإشارة** بمعنى أنه أشمل وأعم من الإلقاء.

متباينة وكل ذلك مرده إلى المهارة التي تستدعي تكييف الصوت حسب المقام حيث نلجأ إلى تلوين نبرة الصوت واستعمال الإشارة وحركات الجسد.

[1]- ديل كارنيجي: الخطابة، تر: رمزي يسي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1985، ص 9.

الشاعرية بين بلاغة الكلام و جمالية الإلقاء.

لعل ما يلفت النظر في ثقافة العرب قديما هي عنايتهم بصناعة الكلام والجدال، على قلة القارئين والكاتبين، ولقد وصفهم القرآن بأنهم (قَوْمٌ خَصِمُون58)* وكونهم (قَوْمًا لُدًّا97)* والخصام واللَّدَدُ هما: الجدل الشديد المتعنت الملح .

ولقد ارتكزت حياة العرب على المشافهة فكان الجدل والعنت والإلحاح في الخصومة شغلهم الشاغل حيث يتفاخرون بالأنساب، ويتكاثرون بالعدد وبمفاخر البأس والكرم والمنعة، وفي ذكر الأماكن، والطلول الدوارس والغزل والمديح، والهجاء وغيرها من أبواب وأغراض الأدب، وقد وصلت إلينا تفصيلات دقيقة عن مواقفهم في خطبهم وإنشاد شعرهم في محافلهم التي خصصوها لذلك، ومن هذه المحافل والأسواق مثل :سوق عكاظ- وسوق ذي المجاز، وكذلك اجتماع الحجيج بعد انصرافهم من عرفات في مزدلفة، وفي مجالس الملوك والرؤساء في الجاهلية.

ومما هو معهود عن أوصاف هذه التجمعات أن الشاعر أو الخطيب كان يرد إلى مكان ويسترعون له الأسماع والانتباه ثم يبدأ إنشاده أو خطابه، حتى ينتهي منه ثم يتقدم غيره وغيره والملأ من المستمعين يصغون، ويستحسنون أو يستهجنون، وتكون النتيجة

*الآية [58 من سورة الزخرف].
•الآية [97 من سورة مريم].

النهائية إكبار للبعض وإسقاطا للبعض، أما الإكبار فكان يتمثل في تقريض الشاعر إلى درجة أن يأمر الملأ بنسخ قصيدته[1]، وتعليقها على جدران الكعبة، وقد فعلوا ذلك ببضعة الشعراء مثل: امرئ القيس وزهير، وطرفه وغيرهم، أو يرسلون الأمثال التي تشيع في كل أنحاء الجزيرة العربية تحمل اسم الشاعر أو الخطيب، وتشيد بفضله كما قيل " أخطب من قس بن ساعدة، وأفصح من سحبان وأخطب من سهيل بن عمر، وبالمقابل كان الإسقاط تسير به الأمثال كما قالوا: أعيا من باقل وجعلوه نقيضا لقس بن ساعدة الإيادي .

تعكس هذه الأحكام النقدية "الذائقة الفنية" عند العرب قديما غير أن هذه الذائقة الفنية لم تقتصر على بلاغة الكلام فحسب، إنما تخطته إلى إلقاء الكلام وطرق أدائه، وما يجعلنا نقول عن يقين أن تلك الذائقة الفنية عند العرب كانت معنية بإلقاء الكلام أكثر من بلاغته هو "أن الكلام عندهم كان مسموعا أكثر منه مقروءا، فلقد اعتمد العرب على الحفظ أكثر من اعتمادهم على التدوين باعتبارهم شعبا أميا "[2]، وليس أدل على ندرة الكتابة مما سنه رسول- الله صلى الله عليه و سلم-، حيث جعل

---

[2]-الميداني(أحمد بن محمد) : مجمع الأمثال ، دار الفكر 1989 ، 403/1.

فدية الأسير الذي يعرف الكتابة أن يعلمها لعشرة من المسلمين ، ثم يصبح بعد ذلك حرا .

وإذا تدبرنا مواقف الخطابة والإنشاد، نستطيع أن نتصورها بمنظور تقديري فيه حركة تتألف صوره المتحركة من صورة العامة لعدد كبير من الناس، يملأ مكانا منبسطا من الأرض والجميع ينتظمهم اهتمام واحد بشخص الخطيب أو المنشد أو الملقى، ومن حوله من يؤيدونه أو يعارضوه وصورة خاصة للخطيب أو المنشد أو الملقي يرتفع فوق هذا الجمع، عاليا على دابته التي يركبها باذلا قصارى جهده في إثارة الحماس عند مؤيديه، وإخماد جذوة الغضب عند معارضيه: بإبراز الحجة البالغة على ما يعرضه من مفاخر أو يدعو له من أراء، والمستمعون كما تقدم سالفا قوم لُدٌّ يحتاج من يحدثهم إلى أعلى درجات البلاغة في الكلام، وفي إلقاء الكلام أي في تلوين الصوت بما يناسب المعاني، ويقويها ويضاعف تأثيرها على المستمعين .

ويمكننا القول أن الأصوات التي غناها العرب في بدء دولتهم إنما كانت من هذا اللون الذي يعني بالمعاني، وإن ما نقرؤه عن طرب المستمعين إلى "معبد" أو "جميلة" أو "ابن سريح" أو من جاء بعدهم إلى غاية عهد الموصلي، إنما كان طربا تبعثه الكلمة البارعة في صوت بارع يعبر عن معناه أصدق تعبير .

يقول أبو الفرح الأصفهاني: إن جريرا الشاعر الأموي المعروف وفد على المدينة مرة، وإن أدباء المدينة وشعراءها احتفوا به، وكرموه وبينما هو ذات يوم في مجلسهم، وكان ممن ضم هذا المجلس أشعب وهو من الموالي، وكانت شخصيته ظريفة يحب الأدباء نوادره غير أنه لم يكن في الطبقة التي يحق لها أن تحادث مثل جرير أو تتقرب إليه ولكن أشعب حاول في هذا المجلس مرة بعد مرة[1]، أن يتقرب إلى جرير وأن يوجه إليه الحديث ولكن جرير زجره زجرا شديدا فقال له أشعب أنا خير لك من الكل، فإنني أصلح شعرك وأجيد مقاطعه ومبادئه قال له جرير : إذن قل ويحك ! فاندفع أشعب منشدا ببيتين لجرير في لحن وضعه لهما ابن سريج وهما :

يَا أُخْتَ نَاجِيَةَ السَّلاَمُ عَلَيْكُمُ قَـبْلَ الرَّحِيلِ وَقَبْلَ لَوْمِ العُزَّلِ

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخِرَ عَهْدِكُمْ يَوْمَ الرَّحِيلِ فَعَلْتُ مَالَمْ أَفْعَلِ

ويقول صاحب الأغاني: إن جريرا طرب طربا شديدا، وجعل يزحف وهو جالس، نحو مجلس أشعب حتى مست ركبتُه ركبتَه، وقال صدقت لقد حسنته وأجدته وزينته، وأعطاه مالا وكسوة .[2]

[1]- الأصفهاني: (أبو الفرج علي بن الحسين): الأغاني ، دار الآداب، دط، 1992 /ص492.

[2]- المصدر نفسه،ص169.

وما نستنتجه من هذه الحكاية أن البيتين ليس من عيون شعر جرير، غير أن بها رقة وعاطفية وأن اللحن حسنهما وملحهما على حد تعبير أشعب، حتى تأثر جرير كل هذا التأثير وما اللحن إلا التعبير الموسيقى عن المعاني، وما أثره على النفس إلا بمقدار صدقه في التعبير.

ومن الحكايات الأخرى التي تؤكد مسألة الأثر التعبيري الصوتي والتفنن في الإلقاء عند العرب ذلك أن عمر ابن أبي ربيعة قدم المدينة فنزل على أبي عتيق وهو عبد الله بن محمد الرحمان بن أبي بكر فلما استلقى قال: أواه ! فاني ضقت ذرعا بهجرها والكتاب من رسولي إلى الثريا، فقال ابن أبي عتيق كل مملوك لي حر إن بلغها ذاك غيري فخرج حتى إذا كان بالمصلى مر بنصيب وهو واقف فقال: يا أبا محجن قال: لبيك ! قال: أتودع إلى سلمى شيئا قال: نعم قال: وما ذاك؟ قال: تقول لها يابن الصديق إنك مررت بي فقلت لي أتودع إليها شيئا فقلت قال: فمر بسلمى وهي في قرية يقال لها: القسرية فأبلغها الرسالة فزفرت زفرة كادت أن تفرق أضلاعها فقال ابن أبي عتيق كل مملوك حر إن لم يكن جوابك أحسن من رسالته، ولو سمعك الآن لنعق وصار غرابا.

والمعنى أن الرجل رأى في هذا الصوت البليغ الذي تحمله الزفرة؛ تعبيرا عما تكنه نفسها من عاطفة كان أبلغ لديه من بيتي نصيب، ولا شيء أوضح من هذا الكلام في الدلالة على تذوق البلاغة في التعبير الصوتي .

جمالية الإلقاء في الفنون الأدائية:

ليس باستطاعة كل من أن يتقن فن الإلقاء، بحيث يصل إلى هدفه من نقل أفكاره أو أفكار غيره بشكل واضح ومحدد ومن ثم التأثير على السامعين أو المشاهدين بحيث يتفاءلون من هذه الأفكار، فالإلقاء يعتبر الوسيلة الوحيدة والفعالة في مخاطبة الجماهير كونه يجسد الأفكار والأحاسيس والأهداف بشكل معين، ومن الفنون الأدائية التي تعتمد على جمال الإلقاء نجد ما يلي :

1/ الإلقاء المسرحي – 2/ الإلقاء الخطابي -3/ الإلقاء الشعري

4/ الإلقاء القصي -5/ الإلقاء التمثيلي.

الإلقاء المسرحي:

يعتبر فن الإلقاء عاملا مهما على خشبة المسرح، وهو جزء لا يتجزأ من فن التمثيل بل هو أحد أدواته الفنية فالهدف الرئيسي الذي يصبوا إليه الممثل من خلال وسائله الفنية، وخاصة الإلقاء هو أن يولد القناعة لدى الجمهور بأبعاد الشخصية التي

يجسدها بالأقوال، والمشاعر التي تقدمها تلك الشخصية "فليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها بل لا بد أن يتلاءم بين سجاياه الإنسانية وحياة هذا الشخص الآخر وإن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه "[1].

إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق الحياة الداخلية للروح الإنسانية ثم التعبير عنها بصورة فنية .

ويأتي تعبير الممثل بالإضافة إلى حركاته، وإيماءاته (إلقائه) فإن فهم الكلام قبل إلقائه أمرا لابد منه؛لأن العملية لتتم ضمن إطار الفن الدرامي فلا "مناص للممثل من الإيمان بالكلام الذي سيلقيه على مسامع المتفرجين، والذي يتضمن جملة من الأفكار والمشاعر ليس إيمانا مجردا بل إيمانا صادقا فيما يلقيه من حوار بعد التعرف على أبعاد الشخصية الطبيعية، والنفسية والاجتماعية، وصفاتها بالسلوك والتصرفات وطريقة الكلام فعلى الممثل أن يتعرف على العناصر التي تجدب السامع، ولتثيره من أجل إبراز القيم الدرامية المختلفة".[2]

كلنا يستطيع أن ينقل أفكاره وأفكار غيره إلى السامعين أو المشاهدين لرسائل متعددة إما عن طريق الخطابة والإنشاد أو الغناء أو الإشارة .

---

[1]-محمود محمد كحيلة : معجم مصطلحات المسرح والدراما، مكتبة لبنان بيروت، ناشرون ط2، ص 60.

[2]- ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط،8 ص 60 .

وما يزال الإلقاء المسرحي في كثير من النشاطات الدولية، والمحلية يحظى بأقل من العناية اللازمة له كونه متروك على عاتق وطبيعة الشخص الموهوب مع الشيء من التدريب والتوجيه في التمارين المسرحية فإذا به يظهر أضعف أركان التمثيل، وكثيرا ما يخضع لغايات غير فنية أي أن توظيفه بدون جدوى، وفي غير محله ففي الكثير من العروض المسرحية نجد تفاوتا واضحا بين الممثلين في صحة الإلقاء وإتقانه ومشاركته في الصياغة النهائية للمسرحية، وكثير من الممثلين يعتبرون الفعل المسرحي أهم من النطق بالكلمات أي إتقان الصوت وإلقائه " فالحوار وما يتبعه من صوت وإلقاء أحد أبرز تقنيات الممثل أو التقنيات العرض المسرحي فالممثل يقرأ النص على خشبة المسرح قراءة فنية إلقائية وهذه القراءة الفنية هي التي توصل المعاني والأحاسيس ".[1]

إن طريقة تلفظ الممثل للكلمات والجمل ذات أهمية كبيرة في توجيه المعنى فدور الكلمة على خشبة المسرح تستثير في الممثل مختلف المشاعر، والرغبات والأفكار والصور الداخلية البصرية والسمعية وغيرها.

هذه الصورة يجب أن تتولد عند الممثل، وتصل إلى الجمهور؛ فمعرفة الممثل لفن الإلقاء على نحو عام وإلمامه بأصول وقواعد إلقاءه، يقوده إلى النجاح في مهمته الفنية

[1]- الكسندر دين :العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر:سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972، ص94.

فيما لو أسند إليه دور في مسرحية ما يتضمن أداء خطبة معينة؛ حيث أن فن الإلقاء لا يمتّ إلى فن التمثيل فحسب، بل يشمل أغلب الأنواع الأدبية في حالة الأداء أو التجسيد الدراماتيكي من تمثيل .[1]

ويوصي(ألكسندر دين) الممثل على تهيئة أعضائه الصوتية لأداء مهمتها، ويأتي في مقدمة ذلك التنفس ثم الأعضاء الأخرى ابتداء من الحنجرة، واللسان وعضلات الفكين والشفتين، وكل ما له علاقة بعملية الإنتاج الصوتي لذلك لابد من التمرين المستمر، ويضيف قائلا: "يجب أن يتمرن الممثل على السيطرة على صوته بحيث يصبح استعماله الطرق الصحيحة تلقائيا، وبلا توجس"[2] .

والممثل الذي يتوجس خيفة من طبيعة صوته سيمنع الصوت من العمل بحرية لينقل المشاعر بأمانة، ويعبر عن الأفكار المطلوبة وعلى هذا لا يقتصر العمل على تهيئة الصوت وجعله صالحا معدا إعداد فنيا، بل لابد من ممارسة التمارين التي تجعل الصوت مرنا ومسترخيا ومطواعا عند ذلك يصبح ممثلا ذات صوت مهيأ، ومتجاوب ومستعد لنقل أدق المشاعر.

[1]-ينظر: فاروق سعد، فن الإلقاء الخطابي والتمثيلي، دار الكتب اللبناني، بيروت،1987،ص 158.

[2]- الكسندر دين: العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ص 94.

وكلما كان الكلام في المسرحية كان لابد من الإلقاء، والكلام المنفرد هو مخاطبة الشخصية لنفسها (الممثل بمفرده على خشبة المسرح) لتنقل إلى الجمهور انفعالات، ومشاعر من أعماق نفسها وليست من مادة دورها.

أما المناجاة فهي كلمة طويلة يلقيها الممثل بمفرده على خشبة المسرح، ولا يشترط في الكلام أن تنطق به إحدى الشخصيات المسرحية في ظل شخصيات أخرى موجودة في العمل المسرحي "ويكون النطق بصوت مسموع ليس للشخصيات المسرحية بل للجمهور والشخصية الناطقة بالفعل، أما الحوار فهو الكلام الغالب في نص المسرحية، والذي يكاد يستغرق زمن العرض"[1]؛ إذ أنه الحديث المتبادل بين الشخصيات والذي يشترك مع التعبير الجماعي في تكوين الأداء التمثيلي المولد للصراع، والمطور للحدث وهو المحرك الدافع له.

الإلقاء الخطابي:

كان الإلقاء الخطابي في هذا الأسلوب عن طريق الخطابة، وهو الشائع في بادئ الأمر حيث كان للخطابة أصولها وقواعدها التي يجب على الخطيب أن يراعيها أثناء إلقائه لخطبته و"لذلك اشتهر العرب أيام الجاهلية بالخطابة؛ حيث كان أكثر شعرهم يلقى على مسامع الناس بشكل خطابة وسط الأسواق، ثم امتدت عبر العصور

[1]- ينظر: سامي عبد الحميد : طرق تدريس الإلقاء، دار المعرفة، بغداد، 1980،ص، 146.

الإسلامية متأثرة في تلك الفترة بالأحوال السياسية التي كانت تحدث بين القبائل آنذاك بالإضافة إلى نشر الأفكار، وتحريض الناس على أمر معين"[1]، فالدين الإسلامي اعتمد على الأسلوب الخطابي في نشر تعاليمه حتى وصل إلى باقي المجتمعات التي تفتقر إلى الكتابة وأصولها، وبمرور الزمن أصبحت الخطابة الأسلوب الأمثل لمخاطبة الناس في جميع الفترات " فالخطيب كثيرا ما كان يعول عليه الناس لتشجيعهم وشد أزرهم في كثير من الأمور الحياتية لأن الخطيب يعرف أكثر من غيره كيف يتمكن من إثارة الحماس في نفوس المجتمع "[2].

والإلقاء الخطابي أنواع عديدة تذكر منها الأهم، وهو الإلقاء الخطابي الديني والإلقاء الخطابي السياسي، ويختلف أسلوب إلقائهما تبعا للمادة الملقاة ويتحدد أسلوب الإلقاء الخطابي بنقاط ثلاثة وهي :

1. أن يتلاءم الأسلوب مع السامعين من حيث ثقافتهم وتقبلهم للموضوع المطروح في الخطبة فالأسلوب الذي نتعامل به مع الناس غير ذلك الذي نتعامل به مع طبقة مثقفة منهم حيث أن في هذه الحالة لا نحتاج إلى تبسيط الأسلوب، وإلى إيراد تفاصيل لا ضرورة لها.

[1]-ينظر :محمد عبد الرحيم عدس:فن الإلقاء،دار الفكر،الأردن،2007،ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص 66.

2. ملائمة الأسلوب للخطيب نفسه فيعرف الخطيب قدرته في التعبير ومدى قوة صوته وتمكنه من موضوعه الذي يعالجه، وثقته بنفسه وإيمانه بما يقوله في الخطبة فضلا عن قدرته في مجابهة المواقف الطارئة، وقدرته اللغوية حيث سلامة اللفظ وضبط أواخر الكلمات ضبطا صحيحا".[1]

3-أن يتلاءم الأسلوب مع الفكرة العامة للخطبة؛ فإذا كانت حماسية احتجنا إلى صوت قوي وتسريع في الأداء، وإذا كانت دينية احتجنا إلى صوت هادئ وسرعة بطيئة.

ويعتمد الأسلوب الخطابي بالدرجة الأولى على إيصال المشاعر أكثر من اعتماده على نقل المعاني الأمر الذي يلزم الخطيب بدراسة العوامل النفسية التي تحرك نفوس الجمهور وطباعه، وكلما كان شعور الجمهور موحدا سيطرت عليه روح الجماعة.

الإلقاء الشعري:[*]

إن المعرفة اللغوية تشمل معرفة تامة لقواعد اللغة، وفنون نطق الحروف بصورتها السليمة وتشمل كذلك معرفة كيفية تقطيع الكلام وفق العلامات الترقيمية المختلفة، وإدراك معنى كل علامة من هذه العلامات بالإضافة إلى ما يقتضيه الإلقاء من تقطيع؛

[1]- ينظر: محمد عبد الرحيم عدس : فن الإلقاء، ص، 66-67.

[*]- ولإثراء هذا العنصر خصصنا فصلا له من هذه الرسالة بعنوان:إنشاد الشعر وفنيات الأداء المعبر ينظر الفصل الثالث من هذه الرسالة.

لأن الإلقاء الشعري له خصوصية قد تتميز عن سابقها، وهو أن يولد القناعة لدى المتلقي من خلال التعبير عن الكلمات بواسطة الإلقاء الصحيح الموحي بالأفكار، والأقوال والمشاعر التي تتضمنها القصيدة وبذلك سوف يصل بإلقائه إلى مرحلة التعبير الفني المبدع فإن معرفة المتلقي، وإيهامه بأصول وقواعد الإلقاء الشعري لسوف يقوده إلى النجاح فهي مهمته الفنية لذلك على الشاعر ضرورة الالتزام بأن يكون لفظه رشيقا وعذبا وفخما سهلا، وأن يكون المعنى ظاهرا مكشوفا وقريبا لأن الرشاقة والعذوبة في اللفظ تعني الخفة والسهولة في ولوج الأسماع وحسن التقبل بحيث لا تخدش إذن السامع بل يترك فيها حالة من النشـوة النفـسية تولـدها موسيقية الحروف المكونة لتلك الـلفظة (فالشعر الموزون والمقفى ليثير المشاعر والانفعالات الإنسانية بالصورة الخيالية التي يقدمها الشاعر وهو بهذا إنما يخاطب العاطفة أكثر الأحيان فالشرطان اللذان يجب توفرهما في الشعر هو الوزن والقافية والاتصال بالشعور) .[1]

إن حسن الإلقاء الشعري إنما مصدره تفاعل الملقي مع ما في الشعر من ضرورة بلاغية وخيالية، فالشاعر عندما يلقي إنما يلجأ إلى صدق الشعور في إبراز الانفعالات،

[1]-ينظر: أحمد أمين: النقد الأدبي،ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967 ص، 80 .

ويستعين بتجاربه الحيوية القريبة الشبيهة بمعاني الشعر الذي يلقيه، وهو ما يسميه ستانسلافكي: بالذاكرة الانفعالية.[1]

إن جمال الشعر يعتمد على جرس الكلمات، وهو الخاصية الصوتية التي تعطي الكلمات دلالة معينة، فعلينا مراعاة القواعد الضرورية عند إلقائنا الشعرَ حتى نصل إلى ما نصبوا إليه من إيصاله إلى الملتفين حيث توصيل المعاني إليهم، والتأثير عليهم بشكل واضح ومن هذه القواعد :

- توفير السيطرة التامة على التنفس بأخذ الشهيق الكافي، والاقتصاد بإخراج الزفير .
- توفير قوة الصوت الكافية، ويعتمد هذا على سعة المكان وعدد السامعين.
- الوضوح التام في النطق والتركيز على الكلمات المهمة.
- أن لا نقف أثناء الإلقاء عند نهاية كل شعر، وإنما عند تمام المعنى.[2]

الإلقاء القصصي:

يعتمد هذا الأسلوب على التأني في اللفظ في النطق والتقرب إلى قلوب السامعين وقد يختلف هذا الأسلوب تماما عن الأساليب الباقية، وقد يكون عنصري الزمان والمكان

[1]-ينظر: قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، ومحمد مرسي أحمد، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973، ص34 .

[2]-ينظر: محمد عبد الرحيم عدس: فن الإلقاء، ص 96 .

في هذا الأسلوب مهمين جدا فضلا عن الفئة من الناس اللذين توجه إليهم القصة فمنها توجه القصة إلى الأطفال عليك أن تكون أكثر لطافة، وتأتي في إلقائك محاولا الوصول إلى ذهنية الطفل واستيعابه، أما إذا كانت القصة تلقي على جمع من الناس ينبغي الالتجاء إلى دفع الصوت بقوة لكي يصل إلى أسمائهم، وإذا كانت القصة تلقي بأجهزة الصوت كالميكروفون مثلا فعلى الملقي أن يقدم طاقة الصوت لديه حتى يصبح الصوت واضحا لجميع بدون تضخيم .[1]

وعلينا أن نميز بين السرد والحوار فإلقاء الحوار يتطلب منا أن نلجأ إلى الأسلوب التمثيلي عن طريق تمثيل الشخصية في إلقائها لقصتها أي التلوين من حيث الصوت وأسلوب الإلقاء .[2] ذلك إن لكل شخصية خصائصها المميزة عن غيرها من الشخصيات، ولا تخلوا أي قصة من عنصر المفاجأة إذ يقتضي التأكيد والتمهيد المفاجأة بطريقة الإلقاء والاهتمام بالوقوف والتركيز الذي يساعد الملقي على إظهار الذروة، ولكي ننجح في ذلك علينا أن نعبر بصدق في أصوات الشخصيات الموجودة في القصة أي: أن يأخذ أسلوب الإلقاء طابع التقمص، والتقرب من الشخصيات الموجودة في الرواية أو

[1]- المرجع نفسه، ص 137.

[2]- المرجع نفسه، ص 138.

القصة، فهذا عنصر مهم في تشويق السامع في أسلوب الإلقاء القصصي لاسيما إذا كان السامع من الأطفال .

الإلقاء التمثيلي:

فن الإلقاء التمثيلي فن من الفنون وإن لكل فن مؤهلاته وأصوله والفن التمثيلي يعتمد أولا على الموهبة التي لا بد من توافرها فالشخص لكي يكون فنانا، وثانيا يعتمد على الإبداع والمقصود هنا بالإبداع هي التلقائية في تنفيد العمل الفني "فالإلقاء لا يعتبر فنا إ ذا لم يوضع في موضع خاص أي عندما يكون هناك من يتلقى ذلك العمل ويستجيب له".[1]

إن لغة المسرح مثلها مثل اللغة في بقية الفنون فإذا رجعنا إلى كتاب (أرسطو) فن الشعر لوجدته يتناول بتحديد الخصائص اللغوية لفن المأساة، وبدقة متناهية كما ويتناول أساليب الصياغة والأوزان الشعرية التي تنصب جماليات التراجيديا في قوالبها"، وتنبع خصوصية لغة المسرح من طبيعة فن المسرح، ومن أسلوبه في التواصل مع المتلقين في المسرح ليس فنا مقروءا أو مسموعا بل فن مرئي أيضا، ويخاطب في لحظة واحدة جمعا

[1]-عبد الوارث عسر: فن الإلقاء، الهيئة العامة للكتاب، مصر،1993، ص، 57-58.

كبيرا من الناس بمختلف الأذواق والثقافات والانتماءات ولأن المسرح تمثيل للحياة الواقعية فهو بالتأكيد ليس مثلها، ولكنه يجب أن يقنعنا بأنه يكثفها ويلخصها "[1].

وإذن فإن اللغة التي تتكلمها الشخصيات على المسرح هي بالتأكيد غير لغة الواقع، ولأنها غير لغة الواقع وجب على الممثل أن يلقيها بتهذيب، وأن تكون الكلمة الملقاة على مسامع الناس تتصف بالجمال، وأن تكون موزونة مترابطة مع بعضها البعض تنمي ثقافة السامع، وتزيده من خبرته في الحياة .

عندما بدأ التمثيل عند الإغريق كان الحوار المنشد عبارة عن شعر؛ أي أن الإلقاء المنشود كان منغما حيث ظهر من خلال الاحتفالات التي كانت تقام تكريما للإله (ديونيزيوس) إله الخصب، والخمر والنماء وفي هذه الاحتفالات كان اليونانيون القدماء يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قطف العنب، ويطوفوا بشوارع المدن وأنحاء الريف وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويغنون للإله [2].حيث كان الشاعر الأول آنذاك (ثيسبيس) يعرض أشعاره على عربة في الطرقات وبذلك أصبح رمزا للممثلين الجوالين، وكانت أول خطوة نحو الإنشاد الجماعي أي (الكورس) وتطور الفن التمثيلي عند الإغريق شيئا فشيئا على يد الشعراء الإغريق(أسخيلوس) (سوفوكليس،يوربيدس) حتى

[1]- فرحان بلبل: أصول الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة ، 1969، ص 141.
[2]- الرجع نفسه، ص 140.

تخلص الإلقاء من النشيد رويدا، رويدا غير أنه اتخد أسلوبا آخر أشبه ما يكون مسرحا غنائيا في لغة فخمة يطلق عليها (كلاسي)[1] أي النطق بالفخم والجرس الرنان أما في عهد الرومان فقد كانت الفخامة واضحة في كل مجالات الفنون، فالمباني شاهقة مرتفعة والأعمدة والتماثيل الكبيرة كل ذلك كان فيه مبالغة، ولا يمكن أن يكون كلام الناس وأصواتهم وإلقاؤهم إلا تماشيا مع هذا الجو ومرتفعا له، وفي العصور الوسطى عصر الكنيسة كلنا نعلم أن الفن التمثيلي نشأ من الوسط الديني، وكل كلام أو حوار يتناول المواضيع الدينية لابد أن تتصف بالفخامة والتكوين في الصوت والإلقاء لذلك كان رجال الدين على مر العصور يعتمدون في إلقائهم لخطبهم، ومواعظهم على التلوين والترتيل والتفخيم في الصوت لكي يكون معبرا. [2]

أما العرب فقد استخدموا الإلقاء التمثيلي منذ أقدم العصور كما كان يفعل الحكواتي في تقليد الأصوات، والحركات البهلوانية ولا ننسى أن أسلوب إلقاء الحكواتي كان أسلوبا قصصيا ولكنه ممتزج بالأسلوب التمثيلي من خلال تقمصه للشخصيات التي يقلدها بصوته[3]، ويمكن القول أن الإلقاء التمثيلي عند العرب كان يعتمد على

[1]- ينظر: سمير سرحان، البداية الحقيقة ،مج المسرح، ع15، القاهرة، 1965، ص 72.

[2]- ينظر: سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ب ت، ص15 .

[3]- ينظر:عبد الوارث، فن الالقاء: ص 36.

تقمص شخصيات مختلفة عن طريق الصوت وطريقة الكلام، وقد ظهر هذا النوع في مجالات عديدة مثل (خيال الظل،صندوق الدنيا،والقرة قوز)

المرتكزات الأساسية للإلقاء الجيد

تعد الفنون الأدائية السالفة الذكر فنونا قولية تعتمد النطق أساسا، ولما كان النطق السليم هو غاية ما يهدف إليه فن الإلقاء وجب لمن يلقي قولا أن يتجنب عيوب النطق التي تحول دون الأداء الجيد، ووراء هذا الأخير خلفية فيزيولوجية وأخرى نفسية، يشترط على كل من الممثل والمسرحي والشاعر، والخطيب والمحاضر والمذيع....الخ أن يوليها اهتماما كبيرا، ومن هنا كان تحقيق الجودة في الإلقاء مرهونا بتحقيق شرطين أساسين متمثلين في: المرتكز الصوتي، والمرتكز النفسي.

المرتكز الصوتي

من الأهمية بمكان دراسة الصوت باعتباره الركيزة الأساسية التي يبدأ بها الألسني في وصف لغة ما، من حيث جرسها ورنينها وإيقاعها الموسيقى، ومثلما كان البيان وسلامة التركيب مطلبين بلاغيين*، كان تجويد الحرف بإعطائه حقه ومستحقه من النطق مطلبا

* – علاقة اللفظ بالمعنى وإفصاحه عن المراد حسب ما يقتضيه الحال تتحقق البلاغة ، وفي هذا السياق يقول **ابن جني**: "اعلم انه لما كانت الألفاظ للمعاني أزمة وعليها أدلة وإليها موصلة وعلى المراد منها محصلة عنيت العرب بها فأوصلتها صورا صالحة من تثقيفها وإصلاحها" .

في الفصاحة أيضا؛حيث سارع علماء التجويد بخاصة إلى استنان الشروط لجودة الكلمة كبنية صوتية، يتعهدها المجود عند التلاوة، ولقد خلصت هذه الشروط عند ابن سنان الخفاجي في ثماني خصائص للبرهنة على سر الفصاحة في البلاغة القديمة.*

إن الاهتمام بالجانب الصوتي خلال عملية الإلقاء يحيلنا إلى دراسة عيوب النطق لأنها تعين المهتم بهذا الجانب على التخلص منها بالمران والدربة أو تجنب أسباب حدوثها أو معالجة ما يعتريه من عيب ذلك حتى يعود إلى صوته طبيعته النقية الخالية من العيوب التي علقت به، ومن أهم تلك العيوب الإهمال في نطق الحروف القريبة في المخرج لدرجة الخلط بينها، وقد يأتي الخطأ من سماع الفاسد من القول، وهو ما يسمى بالخطأ السمعي وقد تأتي عيوب النطق من اضطراب نفسي أو عضلي أو من عيوب ظرفية وليست أساسية، وسنتناول هذه العيوب بالشرح حتى نتمكن من التعرف عليها ومن التخلص منها.[1]

*-أن لا يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج؛ينظر الخفاجي(ابن سنان)سر الفصاحة، ص54 .

[1]- ينظر: طه عبد الفتاح مقلد، فن الإلقاء، مكتبة الفيصلية على الموقع www.shemela.com الالكتروني

في حق ومستحق الحرف :

كثير ممن يتعرضون لفن الإلقاء أولئك الذين يكون الصوت نقطة الانطلاق في تجاربهم الفنية (تمثيل غناء، شعر تلاوة...)، محكوم عليهم برداءة الأداء نظرا لعدم معرفتهم بالأداء الصوتي الذي يبدأ بأول وحدة كلامية تندرج ضمن تركيب بنية الكلمة ألا وهي: الحرف كيف نعطيه حقه (المخرج)، ومستحقه (الصفة) من النطق فنجد بعضهم يحاولون نطق بعض الحروف من مخارج غير مخارجها، إما لاقتراب بعضها البعض مثل ما يحدث في الفرق بين بعض الحروف المتشابهة مثل :

الفرق بين الذال والزاي: فالذال تخرج من ظهر اللسان مع التصاقه برؤوس الثنايا العليا، والزاي تخرج من رأس اللسان مع اقترابه من أصول الثنايا السفلى.

ومعنى ذلك أنه يجب أن تخرج طرف لسانك عند النطق بالذال بخلاف الزاي، أَذْ أَزْ مثل تَذْرُوهُ,تَزْرَعُهُ ؛ لأن الزاي فيها صفة الصفير* كما سبق، ونتبين صوته إذا قلنا "**أَزْ**" فنسمع لها صوتا يشبه صوت بعض الطيور، والفرق نفسه نجده بين الثاء والشين لكونهما يشتركان مع الآخرين في صفة الصفير.

* أي نفس الفرق بين الذال والزاي، فالسين تخرج من مخرج الزاي وتتصف بالصفير بينما الثاء تخرج من كمخرج الذال وتتصف بالهمس والرخاوة.

الفرق بين الشين و الجيم :

الشين والجيم يخرجان من وسط اللسان إلا أن الفرق بينهما يكون بالهمس في الشين والجهر في الجيم، وفي الشين أيضا صفة التفشي بينما نجد الجيم شديدة بخلاف الشين، والشدة أن يحبس الصوت عند النطق بها كما يتبين لنا في قولنا: أَجْ.*

الفرق بين الضاد والظاء :

كثرت البحوث والدراسات في شأن هذين الحرفين قصد التفرقة بينهما وتبين الصور النطقية الحقيقية لكليهما، وتصويب رأي كل من يقول: إذا كنا ننطق حرفين بصوت واحد فلم وجب تكرارهما مرتين خطا. والحقيقة غير ذلك كون الظاء تخرج من طرف اللسان عند التصاقه برؤوس الثنايا العليا، ولذلك فإننا نخرج طرف اللسان عند النطق بها، والضاد مخرجها من حافة اللسان أي: جانبه- عند التصاقه بما يحاذيه من الأضراس العليا[1]؛ فالفرق بين مخرج الظاء ومخرج الضاد بعيد، فالضاد فيها صفة الاستطالة بخلاف الظاء والاستطالة معناها امتداد ضغط الحرف وصوته في المخرج كله، فالضاد يمتد صوتها عند النطق بها في حافة اللسان كلها.

* مثلما يتبين لنا إذا قلنا أجْرموا.

[1] – ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط1971،1 ، ص46.

الفرق بين الذال والتاء والظاء: وهي أصوات لثوية نجد الذال فيها صوت رخو مجهور ولا فرق بين الذال والتاء إلا في أن التاء صوت مهموس، والذال صوت مجهور والظاء صوت مجهور كالذال تماما، ولكن الظاء يختلف عن الذال في الوضع الذي يأخذه اللسان على الحنك الأعلى آخذا شكلا مقعرا كما يرجع اللسان إلى الوراء قليلا مع الظاء.[1]

الفرق بين الذال والثاء والطاء: كثيرا ما يحدث الخلط بين هذه الأصوات النطقية ذلك لأن التاء صوت شديد مهموس لا فرق بينه وبين الدال، إلا أن التاء مهموسة والدال مجهورة والظاء مجهورة أيضا لا يفترق عن التاء في شيء، غير أن الطاء أحد أصوات الإطباق فوضع اللسان مع الطاء مختلف عند وضعه مع التاء، واللسان مع الطاء يتخذ شكلا مقعرا منطبقا مع الحنك الأعلى، ويرجع إلى الوراء قليلا.[2]*

بين اللام، والراء، والنون : ووجه الشبه بينهما في النطق قريب وسمى بعض القدماء هذه الأصوات بالأصوات الذلقية؛ حيث يرون وجه الشبه بين هذه الأصوات يتضح في قرب مخارجها وكذلك في نسبة وضوحها الصوتي كما رأى المحدثون أنها أوضح

[1]- المرجع السابق ص46.

* وقد أطلق السلف عليها مصطلح الحروف النطعية، وكان الخليل أول من أطلق عليها هذا الوصف.

الأصوات الساكنة في السمع؛ ولذا يرونها أشبه بأصوات اللين، فهي ليست شديدة يسمع لها انفجار، ولاهي رخوة أي أنها متوسطة بين بين أي: بين الشدة والرخاوة.

ما نستخلصه في هذا السياق هو أن الخلط بين الأصوات يأتي من تقارب مخارج هذه الحروف، وصعوبة تطويع اللسان لبعضها ، كما أن كثيرا من الناس يميلون إلى السهولة في النطق أو السرعة في الإلقاء، بيد أن الإلقاء السليم يتطلب إعطاء الحرف العربي حقه ومستحقه من النطق وهذا وحده يقتضي مجهودا عضليا، ويحتاج إلى مران على النطق السليم والأداء الصحيح وهذا الأخير مهارة لا تكتسب في يسر وسهولة.

2/ أمراض الكلام :

لقد كانت منه الله على خلقه أن جعل لهم لسانا وشفتين، وجعلهما مدار الفصاحة والبيان ولذا كانت العناية بهما، ومحاولة النطق السليم دليلا على الكمال وسبيلا إلى سلامة النطق وكانت العرب ومازالت تعيب ما يعتري اللسان من ضروب الآفات والأمراض، ولقد ذكر ابن الأعرابي أن أبا رمادة طلق امرأته حين وجدها لثغاء، وخاف أن تلد له ولدا ألثغ وقال في ذلك .[1]

لَثْغَاءَ تَأْتِي بِحَيْفَسٍ أَلْثَغَ تَمِيسٍ فِي الْمَوْشِي وَالْمَصْبَغِ

[1] الجاحظ (أبوعثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين تح: عبد السلام هارون مكتبة الخانجي القاهرة ط3، ص45.

كما ذكر الجاحظ لما علم واصل بن عطاء أنه ألثغ فاحش اللثغ، وأن مخرج ذلك منه شنيع وأنه إذا كان داعية مقالة، ورئيس نحلة، وأنه يريد الاحتجاج على أرباب النحل وزعماء الملل وأنه لابد من مقارعة الأبطال من الخطب الطوال، وأن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة وإلى سهولة المخرج، ومهارة النطق وتكميل الحروف وإقامة الوزن، ويوضح الجاحظ طريقة العلاج فيقول "ومن أجل حسن البيان رامى واصل إسقاط الراء من كلامه وإخراجها من حروف المنطوقة فلم يزل يكابد ذلك ويغالبه ويناضله ويساجله ويتأتى لستره والراحة من هجنته انتظم له ما حاول واتسق له ما آمل".[1]

يتضح من قول الجاحظ أن النطق السليم الذي يضمن الأداء الصحيح، والإلقاء الجيد يستدعي ترويض آلة النطق وتطويعها وذلك عن طريق المران والمكابدة حتى يستقيم اللسان، كما يحيلنا قوله إلى بعض أمراض الكلام التي تؤثر على الإلقاء السليم وهي: اللثغة بوصفها مرضا أو عيبا نطقيا يتمثل في عدم النطق السليم للحرف أو إبداله، وتكون في أربعة أحرف وهي **القاف السين واللام والتاء.**[2]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 23-24.

[2]- ينظر: عبد الله ربيع: الملامح الأدائية عند الجاحظ في البيان والتبيين، القاهرة، ط1، 1984، ص 75.

واللثغة التي تعرض للقاف فإن صاحبها يجعل القاف طاء أو همزة أو جيما فإذا أراد أن يقول: قلت له قال: طلت له أو ألت أو جلت له أو دلت، أما اللثغة التي تعرض السين فينطقها صاحبها الثاء أو التاء، فإذا أراد أن يقول: رجل سمين أي غليظ قال: رجل ثمين فتغير المعنى، بل يصل ذلك إلى النطق ما هو متعارف عليه بسم الله فيحرفها باللثغة فيقول خطأ: بثم الله، واللثغة التي تقع في اللام فيحكى لنا الجاحظ أمثلة منها يقول:" فإن من يجعل اللام باء فيقول بدل قوله اعتللت اعتييت، وبدل جمل جمى وآخرون يجعلون اللام كافا الذي يقول: ما العلة قال: ما الكعكة في هذا؟ بينما اللثغة التي تقع في الراء فإن عددها يضعف على اللثغة اللام ويظهر العيب فيها واضحا، يشعر به السامع والمتحدث وذلك لأن اللثغة في الراء لا يستطيع بها ولكن ينطق بدلا منها إما الغين أو الدال أو الياء. [1]

لقد كانت الفصاحة سمة صوتية وملمحا أدائيا في أدب الجاحظ، ويظهر ذلك جليا في كتابه "البيان، والتبيين" معولا على صاحب الأداء الجيد الذي لا يتأتى له بلوغ البيان إلا في إطار صوتي يتمثل في وضوح النطق وطلاقة اللسان من قبل المتكلم وآخر نفسي يصل المتكلم بالمستمع عن طريق التوصيل والإفهام.

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، ص24 .

ومن صور الأداء الجيد التي وصفها لنا الجاحظ ما ذكره عن جعفر يحيى البرمكي إذ يقول خلال حديثه عن البلغاء والخطباء: "كان جعفر بن يحيى البرمكي أنطق الناس قد جمع الهدوء والتمهل والجزالة وإفهاما يغنيه عن الإعادة، ولو كان في الأرض ناطق يستغني بمنطقه عن الإشارة لاستغنى جعفر في الإشارة كما استغنى عن الإعادة..." .[1]

تؤكد المواصفات التي نسبها الجاحظ لجعفر يحيى البرمكي نسبة الفصاحة[2]، التي تكون للمتكلم أكثر مما تكون للكلمة فالكلمة قد تكون فصيحة بينما قد يكون من يتداولها ليس فصيحا، والعكس من ذلك قد نجد متكلما فصيحا يتكلم بلفظة لا تعد فصيحة، وفصاحة اللفظة ترد إلى بنيتها الصوتية حيث الانسجام وحسن التأليف بين الأصوات المكونة لها، أما فصاحة المتكلم فترد إلى ابتعاده عن التعقيد، بل بجنوحه إلى السهولة والاسترسال في الكلام وسلامة جهازه النطقي من عيوب تعيق الأداء الصوتي.

كما لا ننسى في هذا المجال حديث الجاحظ عن العيوب الكلامية وتأثيرها على الإلقاء، باعتبار أن رداءة الإلقاء تتسبب فيها إحدى أمراض الكلام، وحتى نوضح أهمية ذلك نكمل نص الجاحظ السابق الذي يصف فيه فصاحة جعفر بن يحيى البرمكي ".. وما رأيت أحدا لا يتحبس ولا يتوقف ولا يتلجلج ولا يتنحنح ولا يرتقب لفظا قد

[1]- المصدر نفسه ص 106.

[2]-المصدر نفسه: ص 106.

استدعاه من بعيد، ولا يلتمس التخلص إلى معنى قد تعصى عليه طلبه أشد اقتدار، ولا أقل تكلفا من جعفر بن يحيى البرمكي".[1]

ذكر الجاحظ في نصه صفات الأداء السليم التي تميز بها جعفر بن يحيى البرمكي نافيا عنه تلك العيوب التي تعيق الحدث الكلامي، وتتمثل في الحبسة، والتوقف، واللجلجة، والتنحنح كما يضيف إليها ملامح أخرى، وهي السهولة والاقتدار وهي صفات جعلت من هذا الرجل البليغ متمكنا من ناصية الكلام السليم، وغيرها من الصفات التي نسبها الجاحظ للأداء السليم كالجزالة والطلاوة، والفخامة حتى غدت عنده دستورا للأداء الجيد ومفتاحا للبيان الساحر.[2]

المرتكز النفسي:

الإنسان تركيبة نفسية معقدة، تتدخل المشاعر والعواطف في تكوينها، لذا سعى علماء النفس منذ القدم إلى فهمها وتفسيرها، ولا تنفصل اللغة عندهم عن الدراسة النفسية كون هذه اللغة وسيلة تعبير وتصوير للحياة الشعورية، واللاشعورية عند الإنسان ومن هنا كان للمركب النفسي أهمية كبرى في الدراسة الصوتية لاسيما تلك التي تتعلق

[1]- م س :ص 106.

[2]- ينظر: عبد الله ربيع : الملامح الأدائية عند الجاحظ في البيان والتبيين ، ص 74.

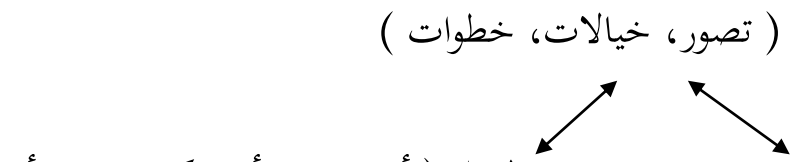
بالأداء: كالنبر والتنغيم لأنها تتمخض عن معطيات نفسية أساسها الانفعال والمزاج، وهذا يفسر ارتباط اللغة بالإنسان وأحواله وتقلباته، تتجلى هذه الأحوال والتقلبات من خلال فعل الأداء حيث يعتبر هذا الأخير بمثابة الرابط بين المتكلم و المستمع، وبين هذين القطبين الأساسين في عملية التواصل تحدث العمليات العقلية موجهة الحدث الكلامي بينهما، ويؤطر هذه العمليات العقلية مطلب نفسي يتمثل في ذلك الاستعداد الذي مفاده أن المتكلم يستعد للتعبير عن كل ما يختلج ذاته بطريقة مفهومة والشيء نفسه بالنسبة للمستمع، وكل ذلك يتحقق بفعل الأداء ولو بشكل نسبي.

لئن كانت الدراسات الحديثة وعلى رأسها دراسات ياكبسون قد فصلت الحديث في قضية تعالق النطق بالحالة النفسية؛ من حيث اهتماماهم بدراسة الحبسة والأمراض اللغوية، وعلاقتها باكتساب اللغة عند الطفل فإنها —تلك الدراسات — لم تسبق تلك الشروحات التي وردت في تراثنا العربي الزاخر بما قدمه رواد هذا المجال من تحاليل حول علاقة الصوت بالحالة الشعورية لدى المتكلم، ولعل أبرز نص بين العلاقة بين الصوت والحالة الشعورية، ومدى تأثيرها على الأداء الصوتي عند الإنسان، ماجاء في كتاب الفراسة لفخر الدين الرازي يعرض فيه الأسباب التي تؤدي إلى تغير الصوت إذ يقول فيه بالتفصيل " إننا نشاهد الإنسان حال استيلاء الغضب عليه يصير صوته غليظا جهيرا

وعند استيلاء الخوف يصير صوته حادا خفيفا، والسبب في استيلاء الغضب عليه؛ تخرج الحرارة الغريزية من الباطن إلى الظاهر فيسخن ظاهر البشرة، والحرارة توجب توسيع المنافذ وتفسيح السدد في آلات الصوت، وهذه الأحوال توجب صيرورة الصوت ثقيلا غليظا،وأما عند الخوف فإن الأمر يكون بالعكس من ذلك، وذلك يوجب صيرورة الصوت حادا خفيفا وإذا عرفت الكلام في هذين المثالين، ثم تأملنا أن الحادث عند حدوث كل نوع منها أي أنواع الأصوات علمنا حينئذ أن بين تلك الحالة النفسية وبين ذلك الصوت المخصوص مناسبة واجبة وملازمة تامة "[1].

يفسر نص الرازي مسألة ارتباط الصوت بالحالة الشعورية عند المتكلم، ويجعلنا نفهم بأن المعطيات النفسية تتحكم بشكل كبير وأساسي في عملية الأداء الصوتي؛ فالطبقة الصوتية لدى أي متكلم هي الصفة أو الانطباع الحسي الذي يستقر في ذهن المستمع، فجهارة الصوت أو خفوته مردها إلى تلك المواقف الشعورية التي يعيشها المرء كما أن هذه المواقف من حيث هي سلوكات إرادية تؤطرها ثلاثة مصطلحات نفسية تتبادل الأدوار فيما بينها وهي: الفكرة، الإنفعال، (الفعل الصوت أو الإشارة) ولنا في الرسم الأتي ما يزيد الشرح أكثر:

[1]- الرازي (فخر الدين):كتاب الفراسة،تر:د.مراد وهبة،الهيئة المصرية،ط1 ،1982،ص110.



فما يخطر في بال المرء من أفكار لا يبقى حبيس الكتمان والتخفي أحيانا، بل قد يترجم إلى أفعال التي تصدر عن انفعال سواء: كانت قبل الفعل أو بعده حسب ما يتوخاه المرء من أهداف ونتائج، كما أن الانفعال في بداياته يتجه إلى الفكرة التي تقوده إلى الفعل، وهذا الأخير قد يكون هو الأصل يؤدي مهما كان نوع هذا الانفعال.

تعد هذه المفاهيم الثلاثة مرجعية سلوكية تفسر النشاط الإنساني ككل، ومنها النطق الذي تتقاسمه المفاهيم الثلاثة؛ إذ هو انعكاس لتفكيرنا ومصور لانفعالاتنا بما أنه فعل وانجاز إن بالصوت أو بالحركة، فلا غرو أن نلاحظ الإنسان حال استعماله الصوت نجده ينوع في طبقة صوته أو يضغط على كلمة ما يريد تبيين مدلولها للمستمع، وهذا ما نسعى للإجابة عنه في الفصل الموالي من خلال رصد دلالة الصوت التي تطرحها الظاهرة الأدائية بوصفها خطابا منطوقا.

توطئة:

إن الاهتمام بالأداء والنطق من أهم الجوانب التي أكد عليها علم اللسانيات، فدراسة الأصوات، معرفة أقسامها، وصفاتها، وما يعرض لها من تأثير يعد إرهاصا لمعرفة وإتقان أي لغة من لغات البشر والأساس الذي تنطلق منه أي دراسة لغوية، والأداء الصحيح للغة ونطقها له أسس ومعايير دونها العلماء ينبغي أن تلقن وتعرف، فالانحراف عن النطق المتعارف عليه عند أصحاب اللغة يؤدي غالبا إلى اختلاف المعاني وتباين المقاصد ناهيك عن عدم وضوح المعنى فمعرفة طرق الأداء والنطق الصحيح لا يقل أهميته في معرفة علم النحو وللسانيات قدم راسخة في دراسة أساليب الأداء في اللغات كان من ثمراتها استحداث واستنباط مصطلحات علمية في مجال دراسة الأصوات كالتنغيم والنبر والوقف باعتبارها ظواهر أدائية وملامح ذات مغزى وقيمة والكلام المتصل بمالها من أثر هام في توجيه الدلالة إذ تتآزر جميعا في بيان معنى الكلام ودلالته .

التنغيم

يعد التنغيم من الملامح الأدائية الصوتية، وأبرز الفونيمات فوق المقطعية التي تصاحب نطقنا لكلام وحدده علماء اللغة" بأنه ذلك الارتفاع أو الانخفاض في طبقة أو درجة الصوت، ومرد هذا الارتفاع والانخفاض إلى تذبذب الوترين الصوتين اللذين يحدثان

النغمة الموسيقية "[1] وهذا ما يفسر مجال استعمال هذا الملمح الأدائي، أي أن التنغيم يدل على العنصر الموسيقي في نظام اللغة، كما يرتبط بالنظام الصوتي للغة حيث أن كل لغة لاسيما اللهجات تتميز بعادات نغمية مختلفة .[2]

بين النغمة والتنغيم

فرق اللسانيون المحدثون بين مصطلح "التنغيم" ومصطلح "النغمة"؛ فالنغمة هي درجة ارتفاع الصوت أو انخفاضه على مستوى الكلمة كما ترى في مثل هذه الكلمات" نعم، لا، ولد". كما توجه لغات نغمية تستعمل النغمات بوصفها فونيمات تقوم بدور وظيفي لتحديد دلالة الكلمات[3] بينما التنغيم هو درجة ارتفاع الصوت أو انخفاضه على مستوى الجملة أو العبارة، حيث يوجد هذا في معظم اللغات مثل العربية والانجليزية اللتين تستخدمان التنغيم كما نرى في جملة الاستفهام: محمد موجود؟ بنغمة صاعدة وجملة الإخبار "محمد موجود" بنغمة هابطة.

1- صبيح التميمي:, دراسات لغوية في التراث القديم صرف ، نحو، تركيب ، ط1 , 2003 ص 163 .

2- يقول أحد الباحثين " أنظر كيف أن اللهجة المصرية اليوم هي أكثر اللّهجات العربية موسيقية , و ذلك لرسوخ قدم هذا الشعب في الموسيقى , و أنظر إلى اللغة الايطالية كيف أن الايطالي يترنم من أعلى سلمه وهو يمارس مهنته في البناء أو الطلاء وغير ذلك، ينظر: محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، د ط، د ت ص47

3- ففي بعض اللّغات الأوروبية مثل السويدية والفنلندية وبعض اللغات الإفريقية كالصومالية واللغات الأسيوية الصينية واليابانية تعد النغمة عنصرا فارقا ومحددا ينظر: صبيح التميمي: دراسة لغوية في التراث القديم ص 164.

وقد نجد اختلافا بين العربية والانجليزية في نمط التنغيم، فبينما تستعمل العربية النغمة الصاعدة في الاستفهام في مثل قولنا : أليس كذلك ؟ تستعمل الانجليزية النغمة الهابطة . وقد تستخدم بعض اللغات "النغمة" لتميز بها بين الكلمات ولذلك اصطلح عليها باللغات النغمية.

التنغيم وأمن اللبس في المعنى:

إذا كانت علامات الترقيم على مستوى الكتابة تضمن لنا إلى حد كبير تمفصل الدلالة والتركيب معا فإن التنغيم يأمن اللبس في المعنى على مستوى الصوت، غير أن التنغيم أوضح من الترقيم في الدلالة على المعنى الوظيفي للجملة، فنغمة الصوت تغني بشكل دقيق عن النقطة والفاصلة وعلامة الاستفهام والتعجب، فاللغة لها جانبان الجانب التعاملي والجانب الإفصاحي، وأولهما أقرب إلى الاستعمال الموضوعي للغة، وثانيهما أقرب إلى الجانب الذاتي الانفعالي، كون هذا الأخير يغلب عليه الطابع التأثري، ومن أمثلته التعجب والمدح والذم وكل هذه تتحقق غالبا في صورة صيحات انفعالية

تأثرية* وقد يكون المتكلم بهذه اللغة الإفصاحية في مقام يتطلب منه أن يغير وظيفة الجملة من التعامل إلى الإفصاح.

أسهمت النغمة بشكل كبير في إبراز المعنى وتوضيح القصد بالنسبة للعربي قديما الذي لم يعرف الكتابة، فلم يكن للعرب نظام للترقيم كالذي نعرفه الآن، فلقد كانت اللغة العربية الفصحى في عصرها الأول ككل لغات العالم ربما أهملت أن تذكر الأدوات في الجملة اتكالا على التعليق بالنغمة، فكان من الممكن مثلا أن نفهم معنى الدعاء من قولهم: لا وشفاك الله بدون الواو اتكالا على ما في تنغيم الجملة من وقفة واستئناف، ومع ذلك لم يكن ثمة مفر لمن دونوا التراث من الاحتفاظ دائما بهذه الأدوات؛ بسبب عدم وجود ذلك الترقيم أو التنغيم في الكتابة فكان لا بد لهم من ضمان أمن اللبس في المعنى بواسطة ذكر الأدوات "[1].

للنغمة دلالة وظيفية على معاني الجمل تتضح في صلاحية الجمل التأثيرية المختصرة نحو "لا،نعم، تعال يا سلام..." كأن تقال بنغمات متعددة، ويتغير معناها النحوي والدلالي مع كل نغمة بين الاستفهام والتوكيد والإثبات لمعان مثل الحزن، والفرح

* كذلك الحماس الذي نجده في مباريات كرة القدم لما يثيره من انفعالات عمياء حيث يصيح المشجعون بالألفاظ الإفصاحية مثل " هيه" عندما يرون الكرة دخلت فعلا على منطقة الهدف دون أن يكملوا الجملة

[1]- ينظر , تمام حسان اللغة العربية معناها و مبناها , عالم الكتب , ط4 ،2004 ص 227.

الشك والتأنيب والاعتراض والتحقير، حيث تكون النغمة هي العنصر الوحيد الذي تسبب عنه تباين هذه المعاني، لأن الجملة لم تتعرض لتغير في بنيتها ولم يضف إليها أو يستخرج منها شيء ولم يتغير فيها إلا التنغيم، وما قد يصاحبه من تعبيرات ملامح وأعضاء الجسم مما يعتبر من القرائن الحالية "[1].

ومن هذا القبيل ما يحدث من أن يحي المرء شخصا يكرهه ويود لو اختفى عن ناظره فيحتفظ بالعبارة للتحية، ولكن يغير وظيفتها ويحملها من نغمة الكراهية وتعبيرات الملامح التي تصاحبها ما يجعل التنغيم هنا ظاهرة سياقية، وذلك كأن يجعل المتكلم شفتيه على صورتهما التي ينطقان بها الكسرة ويضيق عينيه ويقلص ما بين حاجبيه حين ينطق التحية بنغمة الكراهية قائلا: "كيف حالك ياعزيزي"[2].

ومن المواطن التي يصير فيها التنغيم ظاهرة موقعية في السياق أن يعمد المتكلم إلى التظاهر بأمر هو عكس ما يتطلب الموقف من تنغيم كأن يقص المتكلم أمر حادثة مات فيها عدد من أصحابه، ولكنه يريد أن يبدو هادئا في سرد القصة لئلا يثير أحزان السامعين بصورة أشد فيصطنع لهذا الكلام الذي يحمل نغمة الحسرة والجزع نغمة أخرى

---

[1]- ينظر: تمام حسان اللغة العربية معناها و مبناها , ص 227.

[2]- المرجع نفسه ص 309.

فيها هدوء وتماسك، فهنا تعطي الجملة وظيفة جديدة ونغمة غير نغمتها التي في النظام، ويكون التنغيم ظاهرة سياقية[1].

معايير تحديد درجة التنغيم :

هناك معياران لتحديد درجة التنغيم أجمع عليهما المحدثون أولهما، يعتمد على نغمة الحرف الأخير، وهي إما هابطة تصدر من أعلى إلى أسفل وتظهر في الإثبات والاستفهام والنفي والشرط والدعاء وإما صاعدة، وتتجه من أسفل إلى أعلى وتظهر في الاستفهام بالهمزة وهل فقط والعرض، ويظهر الفرق بين النغمتين في الجملتين (هل جاء زيد ؟) فتنطق(زيد) بنغمة هابطة بينما (متى جاء زيد؟) تكون بنغمة صاعدة لكونه استفهاما بغير أدواته، وإنما بالظرف وإما مسطحة وتظهر عند التوقف دون تمام المعنى كالوقوف على البصر والقمر الأولى والثانية في قوله تعالى: "فَإِذَا بَرِقَ البَصَرُ وَخَسَفَ القَمَرُ وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ يَقُولُ الْإِنْسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ"[2] على حين تنطق (المفر) بنغمة صاعدة [3].

---

[1]- المرجع السابق ص 310.

[2]-[الآية 7- 10 من سورة القيامة].

[3]- ينظر: نادية رمضان النجار، اللّغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية د ط. دت ص 85 .

ثانيهما: يعتمد على المدى بين أعلى نغمة وأخفضها في الصوت، وهي إما واسعة وتكون باندفاع قوي في عمود الهواء المتجه من الرئتين إلى الخارج عبر أعضاء النطق فيحدث صوتا عاليا، ويستخدم في الخطابة والتدريس لمجموعات كبيرة من الطلاب أو متوسطة وتكون باندفاع أقل في الهواء، وتستخدم في الكلام العادي أو تكون ضيقة وهي أقل من سابقتيها وتستخدم في العبارات البائسة والحزينة.

خواص التنغيم :

للتنغيم خواص يختص بها وهي:

1/ النغمية ونعني بها حركة النغمة في العبارة التي يكونها ارتفاع جرس الصوت الأساسي أو انخفاضه فالنغمية مكون نغمي .

2/ الشدة وهي المكون الإيقاعي الحركي .

3/ الطول والسرعة وهو المكون الزمني .

4/ الوقف أي القطع والنطق بأطوال مختلفة .

5/ الحدة أي تلونات الكلام الشعورية والانفعالية .

6/ يعتمد على المنطوق دون المكتوب،وإن كان اللغويون قد وضعوا علامات الترقيم تعبر عن تلك النغمات مثل النقطة، الفاصلة، علامة الاستفهام، التعجب.[1]

وهذه الخصائص التنغيمية لابد من وجودها جميعا في العبارة المنطوقة، وذلك لكون أي نطق لا يمكن أن يتم بمعزل عن قوة الصوت أو شدته أو سرعته، ومن ثم فهي تشارك جميعها في الأداء وظيفتها وعلى ذلك يصعب الفصل بينها.[2]

أنماط التنغيم في العربية:

1/ نغمة التعبير : والمراد بالتعبير هنا مجموعة من الكلمات تقل عن كلمة واحدة وتزيد إلى بعض كلمات أو أكثر، وتقع بين وقفين يجمعها سياق محدد مثل يا دار تكلمي/ أين الأحبة/ ويمكن أن يتغير هذا التقسيم على تعبيرين: يا دار تكلمي/ أين الأحبة ؟ // ويمكن أيضا أن يقسم إلى ثلاث عبارات يا دار/ تكلمي/ أين الأحبة؟ وكل تعبير في هذا التقسيم يشكل وحدة كلية كونها دلالة أو دلالات مترابطة .[3]

1- ينظر:سهل ليلى:التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق،مجلة الكلية، ع7،جامعة بسكرة،جوان 2016 ص20.

2- ينظر: نادية رمضان النجار : اللغة و أنظمتها بين القدماء و المحدثين ص 87.

3- ينظر: رضوان القضماني : الأنماط التنغيمية في اللسان العربي في علوم اللغة ع1،ج13،ص 210.

2/ نغمة التعبير المعترضة :

ويقصد بها الكلمة أو التركيب أو الجملة التي يعرض بها الكلام لا يتصل بها نحويا مثل:محمد – في ظني – ناجح " فعبارة في ظني لها نغمة تختلف عما اعترضته .[1]

3/ نغمة النداء : وهو غالبا ما يتصدر الجملة، ولذلك يكتسب النداء تنغيميا قدرة تعبيرية مثلى تتشكل من النغمية والشدة والطول والحدة المحملة بالشحنة الشعورية والانفعالية أما المقاطع التي تليه تكون نغمتها أضعف من الأولى مثل:يا فريد – اتق الله؛ فالنغمة التعبيرية للنداء أعلى من نغمة التعبير الثانية.

4/ تنغيم البدل : ونقصد به الكلمات والتراكيب التي تدل على البيان (البدل) والتوكيد والحصر والتحديد والتخصيص وهي تعابير يمكن أن تكون مختلفة في مكوناتها وأنماطها النحوية، إلا أنها جميعا متشابهة في لفظها التنغيمي[2]مثل الأستاذ حسان مدير التحرير موجود. نحن الفلاسفة نقدم العقل على النقل.

5/ تنغيم التعابير التعدادية : تتشكل التعابير التعدادية نحويا عادة إما من تكرار المسند إليه أو المسند أو الفضلة، لينتج عن هذا التكرار تعابير لا يختلف تنغيم الواحدة منها عن الأخرى إلا قليلا نتيجة تلون دلالي بسيط يكسب كل واحدة منها تميزه مثل: فلان –

[1]– المرجع السابق: ص 211.

[2] ينظر: رمضان القضماني : الأنماط التنغيمية ص 258 .

كريم / محب للخبر / محسن إلى الناس[1]/؛ فتعدد الخبر في هذا المثال شكل تغيرات مهمتها الدلالية أن تنسب مجموعة من الأحكام إلى محكوم واحد، وتنغيم كل تعبير من هذه التعابير ماعدا الأخيرة منها ذو نغمة صاعدة.

6/ تنغيم الاستفهام :

وهناك استفهام يبدأ بالأداة فيتسم بنمط تنغيمي صاعد هابط كما في قوله تعالى" هَلْ يَسْتَوِي الَّذينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ[2]" فالنغمة ترتفع على "يستوي" بالقدر الذي يوضح دلالة الأسلوب كما يوجد استفهام بلا أداة مثل:كنت تكتب في أوراق أو في دفاتر صغيرة " ويلاحظ أيضا أن النغمة ترتفع في التعبير الأول ويبقى أعلى مستوى محور النغمة الأساسي.[3]

7/ تنغيم الطلب : وينقسم إلى أربعة أقسام :

الأول : يشمل ما كان مسنده فعل أمر مثل : كونوا حجارة أو حديدا.

[1]- ينظر: نادية رمضان النجار اللغة وأنظمتها ص 91 .

[2]- [الأية 09 من سورة الزمر].

[3]- ينظر: رمضان القضماني:الأنماط التنغيمية، ص 262.

الثاني : يشمل ما كان يبدأ بدعاء أو نداء يليه طلب يبدأ بفعل أمر مثل:﴿ رَبِّ اِجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا﴾ .[1]

الثالث : يشمل طلب أو نهي يبدأ بفعل مضارع مجزوم مثل : رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا .[2]

الرابع : يشمل طلب الحذف مسنده مثل (أخاك أخاك).[3]

وظائف التنغيم :

-أثر القرينة والسياق الصوتي في توجيه الدلالة.

إن للقرينة دورا فاعلا في فهم المعنى وفي فضِّ ما استغلق من دلالة التراكيب وقد تكون لفظية، وقد تكون حالية ويندرج الصوت في مفهوم القرينة اللفظية لأن مادة اللفظ هي الصوت كصورة سمعية، ومادة المعنى هي المضمون أو المحتوى الفكري كتصور الذهني.[4]

---

[1]- [الأية: 126 من سورة البقرة].

[2] - [الأية 286 من سورة البقرة].

[3]- ينظر: رضوان القضماني : الأنماط التنغيمية ، ص 269-270.

[4]- ينظر : محمد أمين الضاوي، معين الطالب في علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ن بيروت لبنان ط 1 2000 ص 113.

ولما كانت الدلالة مخبوءة تحت ما هو صوتي بالدرجة الأولى فإننا نجد التنغيم قرينة صوتية ينبغي الاعتداد بها، والرجوع إليها كلما أردنا تأويلا يحاول تخليص اللغة من شكلها الصامت، كون اللغة التي يغيب عنا أصواتها ليس لنا طريقة في فهم أنماط تأديتها إلا التأويل والاحتمال، وهنا يأتي عمل القرينة بوضع أيِّ تركيبٍ جمليٍّ في سياقه الصوتي، كما تبرز أهمية دراسة اللغة المنطوقة التي أدار النحو ظهره لها مركزًا اهتمامه على اللغة المكتوبة؛ لأن لولا تغييب الكتابة لقرينة التنغيم المميزة بين الإثبات والاستفهام لما كان ذلك الخلاف بين جهابذة النحو وأعلام اللغة في توجيه الكثير من المسائل النحوية والبلاغية؛ مثلما وقع في تفسير بيت عمر بن أبي ربيعة الذي يقول فيه :

ثُمَّ قَالُوا : تُحِبُّهَا ؟ قُلْتُ: بَهَرًا عَدَدَ الرَّمْلِ وَالْحَصَى وَالتُّرَابِ[1].

فلقد اختلف أئمة العربية في قوله:"تحبها" فعاب أبو عمرو بن العلاء حمله على الاستفهام، لأن حذف الاستفهام غير جائز عنده [2]،وأومأ إلى الطعن في هذه الرواية قائلا " روى بعض الرواة أنه إنما قيل هل تحبها ؟ قلت بهرا؛ ولذلك خطَّأَ المبرد حمل بين

[1]–عمر بن أبي ربيعة: الديوان ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الأندلس ، القاهرة، ط 4 ، 1988 ص 331.

[2]– المبرد (أبو العباس محمد ابن يزيد): الكامل، تحقيق: د، زكي مبارك، مطبعة الحلبي، مصر دط،1937ج2 ص 610.

أبي ربيعة على الاستفهام، وحمله على الإيجاب[1] ولعل القصد بالإيجاب هو التأكيد بالإثبات كأنه قال : أنت تحبها أو أنك تحبها لأننا لو فهمنا قوله، هل تحبها فهذا الاستفهام محمول على السلب لما يتضمنه من معنى التوبيخ والتعجب.

وخطَّأَ الوقشيُّ المبردَ فقال: قوله هذا هو الخطأ، وما حكوه من حذف الألف دليل في اللفظ إلا مما يعطيه معنى الكلام معروف لهم، ويُلاحَظُ أن الوقشي يجيز حذف الاستفهام على نية تقديره تعويلا على أن معنى التركيب يوحي بذلك، شأنه في ذلك شأن النحاة الذين أجازوا حذف الاستفهام على قلتهم[2]، وقيل إنه إخبار لا استفهام والمعنى: ثم قالوا أنت تحبها، ولعل أهم ما نلاحظه في العرض السابق حول أداة الاستفهام إنكار بعضهم حذف الهمزة بلا دليل ورؤيتهم بيت عمر بن أبي ربيعة على التقرير أو الإخبار وتأكيد بعضهم الآخر أن بيت عمر بن أبي ربيعة هو استفهام.

إن هذا الخلاف يؤكد وجود ظاهرة التنغيم والاعتماد عليه في تأويل البيت فمن يسلم أن الجملة استفهام عوَّلَ على لفظها بنغمة الاستفهام، أما من رأى أنها تقرير فقد لفظها بنغمة التقرير، وهو محق في ذلك أي: أن كلا الرأيين صواب، والاختلاف نابع من الوجهة التنغيمية؛ لأن معنى البيت يقترن بالنغمة التي يُؤدَّى بها أو يُقالُ في إطارها ما إن

[1]- م نفسه ص 610.

[2] - ينظر: محمد عبدو فلفل، اللغة العربية – ثوابت ومتغيرات- دار الينابيع، دمشق، ط1،2002،ص190.

كانت نغمة تفيد معنى التقرير الذي يدل على تأنيب الشاعر، واستنكار هذا الحب عليه، أو يدل على محاولة إجباره على الاعتراف بحبه، أو كانت نغمة تفيد معنى الاستفهام تحبها؟ تغني عن أداته المحذوفة؛ وكأن السّائل قد قال: أتحبها ؟

وقد يساعد التنغيم كذلك على التوزيع التحليلي للنص الواحد؛ بحيث يمكن مع تنغيم معين أن يكون النص كله جملة واحدة، ومع تنغيم آخر يكون أكثر من جملة ومثال ذلك هذه الآية الكريمة:قال تعالى:"قَالُوا جَزَاؤُهُ مَنْ وَجَدَ فِي رَحْلِهِ فَهُوَ جَزَاؤُهُ كَذَلِكَ نَجْزِي الظَّالِمِينَ"[1]يوزعها التنغيم على جملتين لكن تختلف عناصر كل منها، فقد تكون الجملة الأولى: جزاؤه من وجد في رحله والتنغيم هنا إثبات، والجملة الثانية فهو جزاؤه والتنغيم هنا إثبات أيضا، وقد تكون الجملة الأولى هي جزاؤه ؟ والتنغيم استفهام والجملة الثانية (من وجد في رحله فهو جزاؤه) والتنغيم هنا إثبات ويسوغ تنغيم الاستفهام في جزاؤه وقوعها بعد قوله تعالى"قَالُوا فَمَا جَزَاؤُهُ إِنْ كُنْتُمْ كَاذِبِين"[2]، والاستفهام فيها واضح بأداته، ولا شك أن التنغيم جملة "قالوا جزاؤه "بنغمة الاستفهام وجملة (من وجد في رحله

[1] - [سورة يوسف الأية 75] .

[2] - [سورة يوسف الأية 74] .

فهو جزاؤه)، بنغمة التقرير والإخبار، سيقرب معنى الآيات الكريمة إلى الأذهان ويكشف عن مضمونها[1].

يصبح التنغيم قرينة صوتية كاشفا عن البنية العميقة التي تحدث عنها تشومسكي إذ أن معرفتها تساعد على تحديد المدلول المراد بالجملة؛ لأن البنية العميقة للجملة تساعد على تفسيرها التفسير الصحيح في الكثير من الأحيان، ليكون التنغيم رابطا صوتيا بين ما هو سطحي وبين ما هو عميق؛ لأنه يختار بعض العلاقات النحوية القابعة تحت السطح المنطوق مبرزا تأثيرها في التفسير، ففي جملة مثل (أولئك الشعراء الفحول) قد تكون (أولئك الشعراء) عنصرا واحدا يتركب من المبتدأ الذي يكونه اسم الإشارة مُبْدلاً منه، والشعراء بدلا بينما يكون العنصر الثاني الفحول خبرا، وقد يكون المبتدأ هو كلمة (أولئك) وحدها، ويكون الخبر هو (الشعراء الفحول) معا، (منعوت + نعت) فيكون التركيب على إحدى الصورتين[2].

الصورة الأولى: أولئك الشعراء / مبتدأ + بدل / والفحول: خبر.

---

[1]- ينظر أحمد مختار عمر:علم الدلالة ،مكتبة ،دار العربية للنشر والتوزيع،1982 ،ص13.

[2]– ينظر: سامي عوض: دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مج: جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية اللاذقية ،ع 1، 2006ص 12.

الصورة الثانية : أولئك/ الشعراء الفحول : أولئك مبتدأ الشعراء، خبر، والفحول، نعت .

نلاحظ أن بناء الجملة المنطوقة لا يختلف، ولكن يختلف التحليل؛ وهو اعتبار البنية الأساسية لهذه الجملة المنطوقة، واعتبار البنية الأساسية هو الذي يمد التنغيم بما يجعله متطابقا معها، وهنا لا يمد السطح أو بناء الجملة بالتفسير الدلالي بل يكون الاعتماد على البنية العميقة لأن هذه الأخيرة " وإن لم تكن ظاهرة في الكلام هي إلى حد كبير أساسية لِتَفُهُّمِهِ ولإعطائه التفسير الدلالي.... فهي حقيقية عقلية قائمة يعكسها التابع الكلامي المنطوق الذي يكوِّن البنية السطحية، ومن هنا ترتبط البنية العميقة بالدلالات اللغوية أي أنها تحدد تفسير الجمل الدلالي، في حين ترتبط البنية السطحية بالأصوات اللغوية المتابعة وتحدد تفسير الجمل من الناحية الصوتية[1]، فالصوت والطريقة التي يتشكل بها هي التي تصل العمق بالسطح أي أن الصوت هو الرابطة التي تصل بين المكونين التركيبي (البنية السطحية)، والمكون الدلالي (البنية العميقة) فهذا الأخير هو الذي يضع الإطار الموسيقى للكلام، وبالإجمال يمكن تصنيف وظائف التنغيم على ثلاث وظائف رئيسة كما قدّمها المحدثون تتمثل في:

[1]– ميشال زكرياء : الألسنية التوليدية والتحويلية ، قواعد اللغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات ط2 1986/1406ص 169.

الأولى : وظيفة إبلاغية وتظهر في كون الكلام قد اكتمل أو لا[1] .وهل الكلام نفي أو استفهام أو دعاء.

الثانية: وظيفة تعبيرية تعطي إمكانية استيضاح شخصية المتكلم، وانتهائه إلى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك.

بين التنغيم و التلحين:

يعد التلحين ملمحا صوتيا مجاورا لملمح التنغيم، ويمكننا القول بأن التنغيم هو لحن بطريقة منجزة أو محققة مادام أن النغمة تقع على المقطع أو الكلمة، واللحن يقع على مجموعة من المقاطع، أو أنه مجموعة من النغمات المتآلفة، أما التلحين فهو التنغيم مع تطريب وترنم أو تنغيم يضاف إليه التحسين، والتطريب، فذلك الارتفاع والانخفاض في الصوت هو ما نصف به طبقة الصوت، أما ذلك التنويع والتحسين بما يطبع الصوت بطابع الترنم والرنين، إضافة إلى صفتي الحدة والثقل هو ما نصف به درجة الصوت؛ أين يأخذ هذا الأخير صفة النعومة والعذوبة التي تكسر الطبيعة الأصلية للمنطوق؛ قصد تحقيق التناسب والانسجام، وهو ما نجده في الغناء والتلحين الموسيقي، أين يعمد الملحن إلى تعديل المقاطع بتوجيهها والميل بها من أسلوب لأخر، وذلك عن طريق تكييف

*وذلك حسب درجة النغمة التي لها علاقة مع المفصل الصوتي في معرفة مقاطع الكلام من حيث الابتداء والاستئناف والتوقف.

الصوت حسب ما يقتضه السياق من جهة، وبتغيير المقدار الزمني للصوائت قصيرة كانت أم طويلة من أجل تحقيق ذلك التناسب الذي يعد مطلبا إيقاعيا؛ فيلجأ الملحن إلى تطويل ما أصله القِصَرُ وتقصير ما أصله الطّول، وهذا يتعلق بالكميات الصوتية التي يُتوّخَى فيها المقدار الزمني للحركة من حيث أجزائها وأضعافها[1].

مجال الاستعمال

إن مجال استعمال كل من التنغيم والتلحين موسيقي بالدرجة الأولى، ويعرف التلحين في هذا المجال بأنه "نسيج من تراكمات نغمية مخزنة في العقل اللاوعي نتيجة حفظ عدد كبير من الجمل اللحنية مصقولة بدراسة لعلوم المقامات والأوزان"[2]، لعل من أبرز العلماء العرب لاسيما الفلاسفة منهم الذين انبروا لهذا المجال أبو نصر الفارابي الذي خصص كتابه الشهير لمجال الموسيقى وصناعة الألحان، فلقد انطلق الفارابي في حديثه عن اللحن من تعريف اسمه ودلالته معا، ومما قال فيه "فلفظ الموسيقى معناه الألحان واسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة رُتِّبت ترتيبا محدودا، وقد يقع أيضا على جماعة نغم

---

[1]- تتمثل أجزاء الحركة في: **الاختلاس** و**الإشمام** و**الروم**. أما أضعافها ففي: **المد** ، و**التمديد** و**الاستطالة** وقد تعتمد هذه الأقسام في تلحين الصوت، خاصة في التجويد، وكذلك في الموسيقى، والغناء لغرض إيقاعي وهذا ما نفهمه من قول الفارابي في شرحه لكيفية التلحين إذ يقول : إذا أردنا أن نمدها أي: (**النغمة**) فلابد من تطويل الحرف القصير فيصير ذلك الحرف كأنه طويل ، وهذا ما يجعل التلحين تعديلا في كمية الحركة من أجل تحقيق التناسب بينها وبين الأجزاء الأخرى.

[2]- ينظر كلمة: **لحن** على الموقع الالكتروني :http/- www-ar-wiki pedia .org

أُلِّفت تأليفا محدودا وقرنت بالحروف التي تركب منها الألفاظ الدالة المنطوقة على مجرى العادة".[1]

اقترن مفهوم اللحن عند الفارابي بالنغم والإيقاع من خلال الترتيب والتأليف الذي ينصب على المقاطع الصوتية، إلا أن مفردة اللحن تكررت في كتابه أكثر من مرة، بينما التلحين لم يرد في كتابه إلا من خلال ذلك العنوان الذي سماه ب "صناعة الألحان" هذه التسمية التي توحي بالتأليف والأداء.

ولقد استفاد من هذه الفكرة صاحب الأغاني إذ عقد في كتابه فصلا سماه: صناعة الغناء بدلا من صناعة الموسيقى، وقال فيها "هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقع على كل صوت منها توقيعا عند قطعة فتكون نغمة، ثم تؤلف ذلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذَّ سمعها لأجل ذلك التناسب".[2]

---

[1]- الفارابي (أبو نصر محمد) كتاب موسيقى الكبير: تح وشرح:غطاس عبد الملك خشب مراجعةوتصدير: محمد أحمد الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة دط، دت ،ص47 .

[2]- الأصفهاني (أبو الفرج): كتاب الأغاني، تقديم محمد عبد القادر حاتم، مط:المؤسسة المصرية، ج1 ط 1 ص18.

يتبين من نص الفارابي ونص الأصفهاني أن التلحين مصطلح موسيقي يتعلق بالأداء الغنائي، أما إذا نُقل هذا المصطلح إلى الدراسات اللغوية فإنه يترادف مع التنغيم الذي يشير إلى موسيقى الكلام .

النبر :

يعد النبر من أبرز الموضوعات التي اختلفت فيها الآراء، حيث تعددت طرق تحديده وكيفيات تبيين مواضعه في المباني الإفرادية، والتركيبية، ولعل اختلاف وجهة نظر الألسنيين حول طبيعة تناول الصوت اللغوي وفهمه من جهة، والمنهجية المتبعة في دراسته وتحليله من جهة أخرى هو الذي أدى إلى انقسام الدراسة الصوتية لعدة أقسام فمنهم من درس الصوت دراسة وصفية، وهناك من درسه دراسة معيارية [1] ويُدرس الصوت عند المختصين فيه وفق ثلاث مراحل :

علم الأصوات النطقي: ويهتم بالجانب الفيزيولوجي حيث كيفية إنتاجه و**علم الأصوات السمعي**: ويعنى بمراحل استقباله ويهتم أيضا بتلك التحويلات التي تطرأ على الذبذبات الصوتية وتحليلها بغية فهمها، بينما يبحث **علم الأصوات الفيزيائي** في

[1]– أي كما ينبغي أن ينطق وتعد هذه الدراسة في نظر علماء اللغة المحدثين صورة مثالية لنطق الصوت الغوي؛ بينما الدراسة الوصفية فهي تعني بدراسة الصّوت كما هو في مكان معين وزمان معين وفترة زمنية محددة دون تقصي تطورها التاريخي:تنظر محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان،ط1982م1ص277.

مراحل انتقال الصوت وسرعته ومجموع الصفات والتلوينات التي يكتسبها من خلال الوسط الذي ينتقل فيه، أما على مستوى الصوت اللغوي بشكل أخص فهناك دراسة صوتية تعنى بالصوائت والصوامت وهي موضوع علم الأصوات القطعية، ودراسة صوتية تعني تلك التلوينات الصوتية كالنبر والتنغيم، يصطلح عليها بعلم **الأصوات فوق المقطعية** .

تحديد المصطلح :

يدل مصطلح النبر في معناه العام على **البروز** أو **الإبراز**، وعند علماء اللسان والأصوات بصفة خاصة يدل على ذلك الإبراز الذي يتصف به أحد مقاطع الكلمة عند النطق بها أو هو "ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها، وقد يتحقق النبر أيضا عندما تتتابع مستويات العلو والانخفاض في الصوت على نحو يتم به إبراز مقطع من المقاطع ذات النبر الأساسي ويؤدي هذا بدوره إلى إبراز الكلمة التي تشمل على هذا المقطع، فتتأكد أهميتها عند السامع"[1]، وهذا مثل ما نقوم به في الكتابة حينما نلجأ إلى وضع سطر تحت كلمة ما أو نقوم بتلوينها قصد الإشارة إلى أهميتها.

[1]– مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري – دار الوفاء ط1 2002 ص 56.

ويورد رمضان عبر التواب تعريفين اصطلاحين للنبر، أولهما هو: "وضوح نسبي للصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام "وثانيهما: معنى هذا أن المقاطع تتفاوت فيما بينها في النطق قوة وضعفا، فالصوت أو المقطع المنبور ينطق ببذل طاقة أكثر نسبيا، ويتطلب من أعضاء النطق مجهودا أشد لاحظ الفرق مثلا: في قوة النطق وضعفه بين المقطع الأول في (ضرب)، والمقطعين الآخرين(ضَ/رَ/بَ) تجد (**ضَ**)يُنطَق بارتكاز أكبر من المقطعين الآخرين في الكلمة نفسها[1]، وهذا ما يجعلنا نفهم بأن العلاقة بين **المقطع** و**النبر** علاقة وطيدة فالنبر يمكننا من إبراز مقطع عن مقطع آخر مع بذل طاقة متفاوتة.

كما نفهم من قول عبد التواب أن الإنسان يميل في العادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ليجعله بارزا وواضحا في السمع مما عداه من مقاطع الكلمة وهذا الضغط هو الذي يسميه اللغويون المحدثون بـ**النبر**؛ فالنبر ملمح من الملامح الصوتية التي تكسو المنطوق كله، وتكسبه خواصا تنبئ عن معناه، ومطابقته لبنيته ومقامه، فالنبر إذن : نطق مقطع من الكلمة بصورة أعلى وأوضح من بقية المقاطع.

[1]-ينظر : رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة ومناهج العلم اللغوي، مكتبة الخانجي، ط3- 1997 ص103.

ولقد اختلفت وجهات نظر القدامى والمحدثين حول مفهوم النبر، وتباينت آراؤهم حول أقسامه وطريقة نطق المقاطع التي لم تكن معهودة لدى القدامى إلى أن جاء المحدثون واجتهدوا في وضعها فلقد عرف العرب القدامى النبر، وعبروا عنه بمسميات مختلفة كالهمز والعلو والرفع، مطل الحركات، الارتكاز، الإشباع، المد، التوعر، التضعيف، وكلها تفضي إلى مستوى دلالي واحد بوظائف متباينة تبعا للسياق فالعرب القدامى اهتدوا إلى الظاهرة وعالجوها وفق نظرتهم الخاصة دون أن يفصلوا فيها كنظرية لغوية مستقلة على عكس ما فعله المحدثون ,فقد كان النبر بالنسبة لهم أي العرب القدامى: هو **المكافئ الاصطلاحي للهمز**[1].

النبر هو أحد التلوينات الصوتية يوحي في مفهومه العام : **بالظهور**,حيث أثبت الاستقراء أن كل صيغة مبدوءة (بنون بعدها باء)تدل على معنى الظهور في مثل (نبر نبغ نبت)، وفي مجال الدراسة اللغوية (النبر بالكلام المهموز وكل شيء رفع شيئا فقد نبره، ونبر الحرف نبره نبرا همزه)[2]، ومفهوم هذا أن النبر رفع وهمز، والهمز في مفهومه العام غمز وإثارة كما أنه **وقفة حنجرية** ينتج عنها صوت **مجهور شديد** عند القدماء؛ لذلك

[1]– ينظر: أمينة طيبي: بين الهمز والنبر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية سيدي بلعباس، العدد الثاني، 2002 – 2003 ص 154.

[2]– ابن منظور(جمال الدين) : لسان العرب ،ج 5 ،دار صادر ، بيروت ،ص189.

نجد الخليل بن أحمد الفراهيدي ممّن تعرض للهمزة ومشكلاتها وأحوالها؛ حيث ذكر أراء وأقوال العرب والقراء والشعراء حول الهمزة . وطريقة تعاملهم معها من حيث نطقها بالوصف والتمثيل يقول "والهمزة في الهواء لم يكن لها حيز تنسب إليه"[1]، واعتبار الهمزة صوتا تقع في الهواء بحيث يكون مخرجه الجوف فلا تقع في مدرج من مدارج اللسان أو الحلق أو اللهاة هو ما يفسر ثقلها واتصافها بالعسر والغموض[2]، ودليل غموض هذا الصوت وصعوبته كثرة ما ألف فيه من جهة تعدد أحوالها وأشكالها وتشكيلاته النطقية.

وهدا ما أقره جلال الدين السيوطي عندما بين سبب عدم اكتفاء الهمزة بمجلد واحد يقول "لما كان الهمز أثقل الحروف نطقا وأبعدها مخرجا تنوع العرب في تحقيقه بأنواع التخفيف، وكانت قريش وأهل الحجاز أكثرهم تخفيفا وأحكام الهمزة كثيرة لا يحصيها أقل من مجلد[3].

وما يستدعي انتباهنا من هذا القول هو ثقل الحرف وأبعده مخرجا، ولعل ثقل الحرف مرده إلى موقع الصوت وتأديته إضافة إلى كثرة الكلام في الهمزة يفسر جلال

---

[1]– السيوطي (جلال الدين) : الإتقان في علوم القرآن، ج2 ،عالم الكتب، بيروت ص 91.

[2]– الخليل(ابن أحمد الفراهيدي) :كتاب العين ج 1 تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، 2003 ص03 .

[3]– سعاد بسناسي: التحولات المورفولوجية والتركيبية في ضوء الدراسات الصوتية، رسالة دكتوراه مخطوط،جامعة وهران السانية 2006/2005 ، ص 115.:

شأنها، وقصد التسهيل كانت بعض القبائل العربية تلجأ إلى تخفيفها عن طريق النقل والإبدال والإسقاط .

كما وصف ابن سينا طريقة نطق الهمز بقوله "حفز قوي من الحجاب وعضل الصدر لهواء كثير"[1]، وفي هذا القول مفرداتان تستوجبان الوقوف عندهما وهي "حفز" الذي يدل على النشاط والحركة والتحريض الذي يأتي من الحجاب، وهو مصدر التصويت عند الإنسان إضافة إلى الهواء الذي يمر عبر التجاويف؛ والتي تعد مسؤولة عن تشكل الصوت من حيث طبقته ونبرته .

إن النصوص الثلاث التي ذكرناها حتى وإن كانت تتحدث عن الهمز فهي تقصد به النبر؛ باعتبار أن الفارسيين القدامى لم يفرقوا بينهما، لا بل هناك من ذكر المصطلحين للدلالة على مفهوم واحد، ولئن كان النبر كما يصفه المحدثون بأنه وضوح نسبي لصوت أو مقطع، إذا قورن ببقية المقاطع والأصوات في الكلام. والمقطع المنبور بقوة ينطقه المتكلم بجهد أعظم من المقاطع المجاورة له[2]؛ فإننا نفهم من هذا إن النبر فيه كلفة وجهد والأمر مماثل بالنسبة لتعريف ابن سينا للهمز أنه حفز قوي، وهو ما حدا بالدرس

---

[1]- ابن سينا(أبي علي الحسين) رسالة في أسباب حدوث الحروف،تح:حسن الطيان ويحي مير علم،مطبوعات مجمع اللغة العربية،دط، دت، دمشق، ص 72

[2]- ينظر: عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، ط 3، مصر، 1996 ص 216.

اللساني الحديث إلى محاولة التفريق بينهما؛ بحيث يرى آخر أقطابه الدكتور– أحمد محمد قدور– بأن الهمز يعني الضغط والنبر يعني الضغط والارتكاز معا[1]، بإضافة الارتكاز للنبر واتفاقهما أي النبر والهمز في صفة الضغط .

يرى بعض المحدثين أن النبر يكون في الصوائت لا في الصوامت لأنه قوة تلفظ نسبية تُعطى للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة، ويجب التنبيه إلى حقيقة هامة وهي أن النبر لا يقع على الصوت الصامت أبدا إذ هو مقصور على الصوت الصائت [2].

لكن إذا كان الصائت هو أساس حدوث النبر أي هو المتسبب في نشأة النبر، فأين مكان الصامت من النطق أصلا ؟ وهنا تواجهنا قضية عزل الصائت عن الصامت فلو أخذنا المقطع الأول من كلمة برز مثلا؛ وعزلنا الفتحة عن حرف الباء فما هي الصورة السمعية التي يتخذها هذا الصامت (الباء) وهل يحافظ على صفة الجهر فيه أم تتغير ؟ ولن يسهل ذلك بالنسبة للإنسان وإنما عن طريق الأجهزة طبعا .

[1]– أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، مط، دار الفكر المعاصر، بيروت– لبنان .ط1 ص116.

[2]– أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللّغوي، توزيع عالم الكتب، ط3، القاهرة ،1991 ص 357.

تتعين مواضع النبر في الصيغ الإفرادية بحسب قوة الإسماع ودرجة الضغط المسموعة التي تركز على مقطع معين حيث لوحظ للنبر فيها ثلاث موقعيات في البداية ويسمى النبر الأولي أو الاستهلالي الواقع على المقطع الأول نحو صيغة (**عَـاد**) ←(**ص ح ح** / ص ح) أو يكون النبر في وسطها مثل (مـ**سَا**جد) ←(صح / **ص ح ح** / ص ح ص) أو في نهايتها ما يسمى النبر الختامي نحو (عـ**لِيمْ**) ←(ص ح / **ص ح ح ص**) بيد أن النبر لا تختص به الصيغ الإفرادية لوحدها بل يكون في التراكيب والسياقات الدلالية ومن أمثلة مواضع النبر على المقاطع المنبورة في الصيغ الآتية يمكن أن نوردها في جدول يحدد المقطع المنبور بعد تقطيعه الصوتي:[1]

[1]– ينظر:سعاد بسناسي: مصطلح النبر في الدّرس اللساني العربي –بين الموجود والمفقود– كلية العلوم الإنسانية جامعة وهران ص 90.

الصيغة	مقاطعها الصوتية	المقطعالمنبور
كَـاتب	**ص ح ح**/ ص ح ص	المقطع الأول (كا)
يَكْتُب	**ص ح ص**/ص ح/ص ح	المقطع الأول(يك)
كاتب	**ص ح ح** /ص ح/ص ح ص	المقطع الأول (كا)
كاتب**ون**	ص ح ح /ص ح/ **ص ح ح ص**	المقطع الأخير (بون)
ك**تـا**به	ص ح / **ص ح ح**/ ص ح/ ص ح ص	المقطع الثاني (تا)
كتاب**ـَات**	ص ح /ص ح ح /**ص ح ح** /ص ح ص	المقطع الثالث (با)

تعليق :

يتبين من خلال هذا الجدول أن النبر يغلب في الصيغ المدية ذات المقاطع المتوسطة مزدوجة الانفتاح (ص ح ح)؛ ذلك أن طبيعة نطقها يقتضي مدة زمنية أطول وكمية صوتية مضاعفة، ما يجعلها تبدو أكثر وضوحا وأكثر ارتكازا مقارنة بمقاطع أخرى معها في الصيغة الواحدة، وإذا توالى مقطعان مديان يكون التركيز على الثاني، ويكون النبر في المقاطع المتوسطة المغلقة (ص ح ص) نحو (يَكْ) من صيغة يكتب؛ باعتباره مقطعا متوسطا مغلقا، وهذا الصامت الساكن يتطلب وقفة وتركيزا في النطق إذا وقع وسط الصيغة أكثر منه في آخرها[1].

[1]-ينظر : المرجع السابق ص91.

أنواع النبر:

1-نبر الشعر: أو النبر العروضي ويتعلق بموسيقى الشعر حيث الإيقاع الحاصل أثناء إنشاد الشعر ، ولما يتعلق الأمر بالعروض وموسيقى الشعر فإننا بصدد الحديث عن قضية شائكة أثير حولها اختلاف بين الدراسين أفرزت الكثير من التساؤلات*. فإلى جانب المعطيات الشعورية والنفسية التي تتدخل في إنشاد الشعر توجد معطيات أخرى يحتكم فيها الشاعر إلى أوزان عروضية، وقصد التوضيح أكثر نعرض في هذا السياق وجهة نظر أحد الباحثين حول ما يسمى بنبر الشعر؛ حيث يرى هذا الباحث أن هذه المعطيات تتمثل في علم العروض، والصرف، والنحو، والمعجم، والدلالة ويطرح مجموعة من التساؤلات أهمها :

هل للنبر دور في تفسير ظاهرتي الزحاف والعلة ؟ وهل هناك دلائل مادية صرفية ونحوية تثبت هذا الدور -إن وجد- أو تنفيه إن لم يوجد؟

وقصد إثبات وجهة نظره قدم مجموعة من النماذج التطبيقية من الشعر العربي اخترنا منها واحدا على سبيل التمثيل معارضا بذلك ما ذهب إليه "فايل" حينما رأى أن الوتد المجموع هو حامل للنبر لأنه يكون اللب الإيقاعي للوزن يقول :"نعم يلعب

*- توسعت دائرة الإشكال من العام إلى الخاص أي من إشكالية وجود النبر في العربية من عدمه إلى إشكالية وجود ما يسمى بنبر الشعر ويتعلق الأمر بتلك المقاطع العروضية وهناك من يسميه بالنبر العروضي.

الوتد دورا مهما رئيسيا في تفعيلات الشعر حيث لا تخلو منه تفعيلة صحيحة، ولكن هل يعني هذا أن الوتد هو دائما حامل النبر[1] ؟

الواقع الشعري ينفي هذا بشدة مستندا إلى معطيات الوزن العروضي والصرف والنحو والدلالة ويقدم هذا الباحث بعض النماذج التي تؤكد هذا يقول عمر بن أبي ربيعة في مطلع قصيدته :

لَيْتَ هِنْدًا أَنْجَزَتْنَا مَا تَعِدْ وَشَفَتْ أَنْفُسَنَا مِمَّا نَجِدْ[1]

فالبيت الشعري من الرمل التام. العروض محذوفة والضرب محذوفة كذلك عروضه: ما تعد وضربه: ما نجد ← فاعلن – فاعلن.

فالنطق السليم للوتد المجموع (تعد وتجد) يكون بعدم الضغط على حركة التاء والعين من كلمة (تعد)، وعدم الضغط على حركة النون، والجيم من كلمة (نجد) فتنطقان كصيغة فَعِل ويُحتكَمُ في ذلك إلى:

---

[1]– ينظر: وليد مقبل الديب: مقال:من قضايا النبر في العربية على الموقع الإلكتروني
www ;alukah.net:

2– ينظر : ديوان عمر بن أبي ربيعة :تح:محمد محي الدين عبد الحميد،دار الأندلس، بيروت، 1983 ص320.

1/المستوى العروضي حيث يقتضي بأن تعد ونجد كل منها يساوي وتدا مجموعا ويكونان مع "ما" عروض البيت وضربه "فاعلن" فهما محذوفان.

2/ المستوى المعجمي : فكلمة " تعد" يكشف عنه في مادة (وعد) ونجد يكشف عنه في مادة (و.ج.د).

3/ المستوى الصرفي: "تعد" فعل ثلاثي مجرد معتل مثال محذوف الفاء في المضارع المكسور العين ووزنه "تَعِل" وكذلك نجد وزنه "نَعِل" .

4/ المستوى النحوي: "تعد" فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمير مستتر تقديره هي يعود على هند، وقد حُذف مفعولًا "تَعِد" والتقدير: ما تعدناه أو تعدنا إياه الضمير المنفصل يعود على اسم الموصول ما، ونجد فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمير مستتر تقديره نحن .

5/ المستوى الدلالي: يتمنى الشاعر لو تفي محبوبته هند بما وعدته به حتى تشفي نفسه مما تعاني من لوعة انتظار الوفاء بالعهد .

أما إذا حكمنا –يقول هذا الباحث– قواعد "فايل" فسينطق البيت هكذا:

لَيْتَ هِنْدًا أَنْجَزَتْنَا مَا **تَعِدّ** وَشَفَتْ أَنْفُسَنَا مِمَّا **نَجِدّ**.

بالضغط على حركتي التاء والعين من "تعد" وحركتي النون والجيم من "نجد" وهذا يؤدي إلى إخلال وفساد يشمل جميع المستويات كالتالي :

1/ عروضيا: وزن كل من تعد ونجد هو (فعل) ويكون مع "ما" فاعلان فكأن التفعيلة أصابها القصر*.

2/ معجميا: تعد لا وجود له في المعاجم لأن الموجود في المعاجم العربية "عَدَّ يَعُدُّ" و"نُجِدُّ يكشف عنه في مادة: "جدّ".

3/ نحويا: تعد فعل مضارع مرفوع والفاعل ضمير مستتر تقديره هي والمفعول به محذوف والتقدير "تُعِدُّهُ" و"تجد" فعل مضارع مرفوع، والفاعل ضمير مستتر تقديره نحن، وهناك حذف للجار والمجرور المتعلقان ب " نجد" والتقدير "نجد فيه "والهاء عاد على اسم الموصول.

4/ صرفيا: "يعد" فعل ثلاثي صحيح مضعف على وزن تفعل نجد فعلا ثلاثي صحيح مضعف على وزن تفعل .

5/ دلاليا: فسد معنى البيت فكأن الشاعر يتمنى لو وفت هند بما تقوم بعَدِّه وليس بوَعْدِهِ وبرئت نفسه من الاجتهاد والجِدّ، وليس شفاء النفس مما يَجِدُهُ من معاناة .

يستنتج هذا الباحث أن اتِّباع رأي" فايل" القائل: بأن الوتد المجموع يكون حاملا للنبر يؤدي إلى :

* **الْقَصْرُ** في علم العروض:حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله وذلك في "فعولن" فتصير **فعولْ** وفي "فاعلاتن" فتصير **فاعلاتْ** وفي مستفع لن فتصير **مستفع ل** أو **مفعولن** .

1/ التباس العروض والضرب المحذوفين بالعروض والضرب المقصوريْن .

2/ التباس مادة وعد بالمادة عدد، ومادة وجد بمادة جدد.

3/ التباس الفعل المثال بالفعل المضعف حيث يلتبس تعد بتعدد ونجد بنجد .

4/ التباس الفعل المتعدي لمفعولين بالفعل المتعدي لمفعول واحد.

5/ الالتباس في تقدير المحذوف .

6/ التباس المعنى.

من خلال وجهة نظر هذا الباحث أن العروض والمعجم والصرف والنحو والدلالة يعد كل منهما بمنزلة الحاكم العادل الذي يؤكد وجود نبر في موضع ما، أو ينفي ذلك عندما يرى أن وجود النبر في هذا الموضع يؤدي إلى التباس أو إخلال بفصاحة أداء الكلام.

نبر الهمز:

وهو نوع من أنواع النبر لا يفارق التعريف القديم من خلال أنه **تحقيق للهمزة** جاء تعريفه كالآتي (نبر الهمز هو **توتر حنجري** عند النطق بصوت اللين يسمع كأنه همز وقد رويت هذه الظاهرة عند البدو قديما كما تسمع الآن لدى بعض البدو)[1]، ومن

[1]- محمد رشاد الحمزاوي : المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر 1987 ص 184.

أمثلتها المروية القديمة نطق العألم في العالم، ولاالضألين بدلا من ولاالضالين وهو تعريف يخلط بين الهمز واللين والمد ويرى الدكتور مهدي المخزومي: "أن تحقيق الهمز يكون عند القبائل البدوية وتسهيله يكون عند الحضر"[1]. وهناك من يرى أن كل اللغات الإنسانية نبرية مع اختلاف خصائص النطق ودرجات النبر بقوله لا تكاد تخلو منه أي لغة [2]،ولعل التسهيل الذي عُرف عند الحضر هو الذي أدى إلى ظهور اللهجات بسبب ما طرأ على الهمزة من تغيرات أبرزها الحذف.

لقد استخدم القدامى مصطلح الهمز وهو عندهم نبر،وخروج شديد بإجهاد الصوت، والمحدثين وظفوا مصطلح النبر واعتبروا الهمز جزءا منه ويكون في غيره مع تفاوت درجة الضغط بحسب موقعية النبر.

نبر العوض:

يختص هذا النوع من النبر بحروف اللين ويرمز له على مستوى الخط على شكل حرف (V) مقلوب يوضع فوق بعض الحروف اللين لتدل على استطالتها نطقا عوضا عن محذوف، ويفرق الدرس اللساني العربي بين أصوات المد واللين بحسب حركتها وحركة ما قبلها فالمد في الألف والواو والياء تسبقها كسرة والواو ضمة أما اللين فيختص بالواو

[1]– عبد الغفار حامد هلال : أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، مصر، ط3، 1996، ص 216.

[2]– مهدي المخزومي: مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، ط 02 .1958 ص 180.

والياء الساكنتين شرط أن يكون ما قبلها مفتوحا ويوجد تنوين العوض في الأسماء المنقوصة أيضا.[1]

نبر السياق:

ويسمى كذلك بالنبر الدلالي والغرض من هذا النوع التأكيد أو التقرير والفرق بينهما أن دفعة الهواء في النبر التأكيدي أقوى منها في التقريري والصوت يكون أعلى في التأكيدي ويحتمل أن يكون هذا النبر في أي مقطع من مقاطع السلسلة الكلامية [2].

نبر الإطالة والقصر:

ويخصّان اللغة الفرنسية وله رموز بصرية يعرف من خلاها للتمييز بين كلمتين كتابة ومختلفتين معنى مثل (la) بمعنى (ال) وتكون بمعنى هناك (la) . بينما يتمثل في العربية في إمالة الصوائت[3].

النبر الثابت والمتنقل:

النبر المتنقل أو الحر لأنه ينتقل من موضع إلى أخر في الصيغ داخل التراكيب بحسب انتقال الصيغة من موضع لأخر وحسب تصريفها بينما يلزم الثابت موقعا واحدا

[1]-ينظر: سعاد بسناسي: مصطلح النبر في الدرس اللساني العربي، ص 93.

[2]- المرجع السابق، ص 93.

[3]- المرجع السابق، ص 95.

في التركيب وكما يكون النبر في المفردات يكون في الجمل[1] باختلاف أقسامها وأغراضها فنبر كلمة على مقطع من مقاطعها ويختلف موضعه باختلاف اللّغات وباختلاف نوع المقاطع وكمياتها الصوتية في اللّغة الواحدة.

بينما النبر الجملي فيراد به: تضعيف الضغط والارتكاز على كلمة من كلمات الجملة من أجل هدف معين؛ فالمتكلم يوظف هذا النوع من النبر إذا أراد نفي المعنى أو توكيده.*

دلالة النبر:

تتوقف دلالة النبر على التعبير والتمييز والتعين أو التحديد حيث يعتبر النبر ملمحا تميزيا شأنه في ذلك شأن باقي الملامح التمييزية الصوتية أو التنوعات الصوتية التي تنّوع الدلالة وتوجهها ويعتمد عليها السياق؛ فالوظيفة التمييزية وظيفة هامة من وظائف الدرس اللساني بعامة والنبر بخاصة.

---

[1]- المرجع السابق: ص 95.

*ونرى ذلك في جملة "هل سافر أخوك أمس؟ فالمعنى يتغير حسب تأكيد كل كلمة بالضغط على أحد مقاطعها وهو ما يتولد عنه معنى الشك في ذهن المتكلم : الشك في الحدث أو الشك في فاعله أو في تاريخه".

كما يعد النبر فونيما باعتبار أن أي خطا في النطق بتغير موقع النبر يؤدي إلى تغير المعنى، ومن بين الوظائف التي يحملها النبر إلى جانب الوظيفة التمييزية نجد ثلاث وظائف أخرى وهي:

الوظيفة التعبيرية: وفيها يتم التشديد على مقطع أو وحدة منبورة تكون من اختيار المتكلم نفسه للتعبير عن انفعال أو عادة إذ يعمد إلى إبراز هذه الوحدة وتأكيدها فالدور الوظيفي لهذا النوع من النبر يتمثل في المعاني الإضافية التي يمكن أن يعطيها ما يسمى بنبر الانفعال لبعض العبارات التي ينطق بها المتكلم .

الوظيفية التقابلية: وتسمح بإفراد وحدة منبورة عن غيرها من الوحدات التي تسبقها أو تتلوها داخل نفس الملفوظ، فإما أن تكون هذه الوحدة عبارة عن كلمة أو عبارة عن مقطع والتي لا تقبل إلا نبرا واحدا، أما في اللغات ذات النبر الحر فإن المتكلم يتمكن بواسطته من التعرف على كلمة ما إذا كانت تحتفظ بنفس بنيتها عند التصريف مثلا أو عند الانتقال من الإفراد إلى التثنية أو الجمع؛ وذلك عندما يحصل الخطأ في نطق المقاطع المنبورة للفعل (كان) الذي يكون مقطعه الأول منبورا، ولو نبرنا المقطع الثاني لأصبحت (كانا) فيتغير المعنى.

الوظيفة التحديدية: ويعمد فيها المتكلم إلى تعيين حدود الكلمة أو الوحدة النبرية داخل اللّغات ذات النبر الثابت؛ لذلك فهو يعمل على تعيين حدود المقاطع وتجزيئها.

درجات النبر:

إن الملمح الأساس الذي يتحكم في تحديد درجات النبر هو العلو، ويرتبط بقوة ضغط الهواء المندفع من الرئتين؛ فيتميز النبر الرئيسي بالقوة حيث يصاحبه علو في الصوت يجعله أكثر تصويتا وأكثر إسماعا من النبر الثانوي داخل نفس الوحدة، وإن كان يتم التركيز عليهما معا إلا أن الدارسين اختلفوا في تحديد درجات النبر وتسميتها، فهناك من يراها درجتين رئيسية وضعيفة،وهناك من أضاف إليها النبرة الثانوية، وهناك من أضاف النبرة الثالثية، وهناك من جعلها ثلاث درجات مع اختلاف في التسمية وهي كالآتي: النبر القوي والنبر الوسيط والنبر الضعيف.

تمثيل النبر:

النبر صوت والصوت مَدْرَكٌ سمعي وعرض زائل (ولعل إحدى صعوبات المحاولة الأولى لفهم الصوت هي حقيقة عدم رؤيته)[1]؛ لذا جاءت الكتابة تصور المسموع على شكل حروف، ورموز خطية كي تثبت- ما صفته الضياع والزوال في الزمان- في فضاء محدد وجعل المسموع شكلا صوتيا، ولما كانت الظاهرة الأدائية ومنها النبر باعتباره ظاهرة أو ملمح صوتي تحكمه المشافهة، والنطق فإن الإشكالية تكمن في كيفية تمثيله من خلال إيجاد رموز كتابية.

ترى الباحثة "سعاد بسناسي" في هذا الشأن أن الاجتهاد في إيجاد رموز كتابية للدلالة على الكثير من التلوينات الصوتية والآداءات النطقية في العربية، أمر هام ومنتظر في كثير من الموضوعات مع ضرورة الاتفاق عليها وتوحيدها؛ لتسهيل العمل وتضيف قائلة "إن الإشكالية تتمثل في تحديد مواقعه – أي النبر– في الصيغ من جهة ووضع الرمز المناسب لكل نطق بحسب هذه المواقع من جهة أخرى، ومع كل هذا فإن النبر يحتاج إلى توحيد الآراء فيه وحول رموزه ومعطياته وقواعده"[2].

---

[1] -جلوريا بوردن وكاثرين هاريس:أساسيات علم الكلام، تر:محي الدين حميدي، دار المشرق العربي، دط، دت، ص55.

[2] - سعاد بسناسي: مصطلح النبر في الدرس اللساني العربي ص91.

يتبين من هذا الرأي أن المسالة –مسألة تمثيل النبر كتابيا – جدّ هامّة وطموحه

لأنها تمس جانبا بالغ الأهمية من الدرس الألسني، لاسيما إذا تعلق الأمر باستحداث نظرية وافية تحيط بالصوت ليس من جهة إنتاجه وتشكله فحسب، وإنما من جهة كتابته وكيفية الترميز إليه قصد تثبيته في وجه الزمن.

التفسير الفيزيولوجي والفيزيائي للنبر والتنغيم:

يعرف علماء الفيزياء الصوت بأنه الأثر السمعي الذي تحدثه تموجات ناشئة من اهتزاز جسم ما، والأصوات في اللغة هي مادة الألفاظ وأساس الكلام المركب والعمدة في تلوين الأداء وإعطائه رنينا إضافيا يزيد من وضوح التعبير وصدقه في حمل فكرة المتكلم أو التأثير في السامع[1].

يعد النبر والتنغيم أحد التلوينات الأدائية التي تعتمد الصوت أساسا، وهذا الأخير طاقة تعتمد الهواء الذي يشكل مصدر النطق الأساسي باندفاعه من حركة الحجاب الحاجز نحو الرئتين وتعمل التجاويف؛ (الحبال الصوتية، الحنجرة، الفم، الأنف) على

[1]– إبراهيم عبد الله سالم : القراءات القرآنية في معجم تهذيب اللغة للأزهري في ضوء علم اللغة الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة طنطا، كلية الآداب **نقْلًا** عن: معجم الموضوعات في ضوء علم اللغة الحديث تأليف: د. محمود سليمان ياقوت، ص 149، وص15 من الرسالة.

تحوير الطاقة الهوائية إلى ذبذبات مسموعة من أجل الكلام وينتج عن هذه التحولات المختلفة لتيار الهواء أصوات متنوعة ومختلفة منها الضجيج والهمس والغنة.

إن المقاومة الكبيرة للحبال الصوتية لتيار الهواء المتزايد يتسبب في **انحصار لكمية الصوت**؛ حيث تنفتح الحبال الصوتية على نحو أوسع؛ فيتميز المقطع المنبور عن المقطع غير المنبور بجهود نطقية أكبر، ويتزايد **التردد الأساسي** عادة في المقطع المنبور وبازدياد الضغط الهوائي تزداد **الشدة والتردد** ؛ ولو أن شخصا يصدر نغمة ثابتة ولُكِمَ بلطف على معدته فإن **جهارة** النغمة لا تزداد فحسب بل تزداد **طبقة** صوتها أيضا. ويمكن أن نقول أن مبعث ارتفاع طبقة الصوت هو **توتر انعكاسي** (لاإرادي) في **الحبال الصوتية** أو ازدياد الهواء الآتي من الرئتين، **والحجاب الحاجز** الذي ينشأ عنه إغلاق الحبال الصوتية بسرعة أكبر.

عندما يتكلم الإنسان وهو في نهاية نفسه فإن التردد الأساسي يهبط على نحو طبيعي، وتهبط معه الشدة أيضا ومرد ذلك إلى نقص في:(h^2o) لكنه يمكن أن يعكس هذا الانسجام فلو أراد مطرب أن يزيد الشدّة ويبقي على التردد، فإنه يجب عليه عندئذ أن يخفف مقاومة الهواء في الحبال الصوتية إما بإرخاء **العضلة الحلقانية الدرقية** إلى حدّ ما وإمّا بتخفيف التوتر العضلي الداخلي من خلال إرخاء هذه **الحلقة الطرجهارية**؛

فعندما نقول على سبيل المثال: "محمد موجود" علينا أن نشير إلى صيغة السؤال بتردد أساسي صاعد أن يعمل على الهبوط الطبيعي في التردد عند نهاية النفَس من خلال زيادة نشاط العضلة الحلقانية الدرقية أو شد الحبال الصوتية، وعليه في الوقت نفسه أن يضاعف نشاط هذه العضلات الداخلة كي يعطي نبرة إضافية لكلمة (موجود) فدرجة النغمة الصاعدة أساسا تنتج عن هذا النشاط المتزايد لهذه العضلة الحلقية التي تقوم بمط الحبال الصوتية قصد إصدار **ذبذبة متسارعة**، والعكس صحيح ترافق درجة النغمة الهابطة نقصان في درجة الشدّة عند نهاية النفَس.[1]

الوقف:

ونحن نضع نقطة عند آخر السطر أو الكلمة إشارة إلى نهاية الكلام على مستوى الخط أو الفصل بين عنصر وآخر قصد الابتداء والخوض فيه، فإن النقطة تقودنا إلى الحديث عن فاصل صوتي يمفصل التركيب ويعقلن الدلالة ذلكم هو: **الوقف فاصلة وتفصيلا**.

[1] – ينظر جلوريا بوردن وكاثرين هاريس: أساسيات علم الكلام ص165.

الوقف: هو قطع الصوت إما لغرض عضوي يتمثل في: الاستراحة واسترجاع النفَس أو لغرض دلالي يتمثل في فصل تركيب عن آخر حتى يستقيم هذا التركيب يستوي بذلك المعنى.

ويندرج الوقف ضمن ما يسميه علماء اللّغة المحدثين بالفواصل الصوتية يقول الدكتور كمال بشر:"الفواصل الصوتية مصطلح نطلقه على مجموعة من الظواهر الصوتية التي تشكل مع ظواهر أخرى –كالنبر، والتنغيم – تلوينا موسيقيا خاصا بالمنطوق يحدد طبيعة التركيب وماهيته ودلالته وهذه الفواصل: **الوقفة والسكتة والاستراحة** أو أخذ النفس[1].

ولما كان الوقف يندرج ضمن ما سماه علماء اللّغة بالفواصل الصوتية فإنه يتحتم علينا الفصل في المصطلحات حتى يتضح الفرق بينها، وذلك حسب ما حدّده الدكتور كمال البشر في كتابه "فن الكلام"؛ حيث جاء في قوله السابق عن الفواصل الصوتية بأنها تتمثل في الوقفة، والسكتة، والاستراحة[2].

[1]– كمال بشير: فن الكلام، دار غريب للنشر والتوزيع، د ط، ص 277.

[2]– المرجع نفسه ص 277.

الوقفة :stop

ويقول عنها الكاتب بأنها لا تكون ولا تتحقق إلا عند تمام الكلام في مبناه ومعناه ويعني بذلك أن تكون بنية المنطوق مؤلفة وفقا لقواعد اللّغة، ومنسوقة وحداتها في نظم خاصٍّ يطابق المعنى المقصود والغرض المطلوب بحسب الظروف والحال.

السّكتة:pause:

ويراها أخف من الوقفة وأدنى منها زمنا وهي في حقيقة الأمر لا تعني إلا مجرد تغيير مسيرة النطق بتغيير نغماته إشعارا بأن ما يسبقها من الكلام مرتبط أشد ارتباط بما يلحقها ومتعلق به، ومن ثَمَّ يسميها بعضهم وقفة أو سكتة معلقة والقاعدة أنها تكون مصحوبة بنغمة صاعدة دليلا على عدم تمام الكلام وعلامتها في الكتابة (،) وهذه الفاصلة: فاصلة واصلة هي فاصلة نطقا؛ واصلة للسابق باللاحق بناء ومعنى، والسكتة بخلاف الوقفة يمكن إعمالها كما يجوز إهمالها ولكن إعمالها الأولى[1].

[1] -ينظر كمال بشر: فن الكلام ص280.

الاستراحة repos:

وهي مجرد وسيلة صوتية لمنح الكلام خاصية الاستمرارية وليست مثل الوقفة أو السكتة في فتراتها الزمنية؛ إذ لا يكاد يلحظها السامع غير المجرب أو أن يتوقع حدوثها إنها فرصة لمجرد أخذ النفس أو ما يسميه بعضهم: "سرقة النفس" ولا قواعد ضابطة لها ويتوقف تفعيلها على قدرة المتكلم وعلى مدى فهمه واستيعابه لقواعد اللغة ،وهي في حاجة إلى خبرة ودربة حتى لا تمتد في فترتها الزمنية ما يشبه الوقفة أو السكتة فيفسد المعنى[1].

يتبين مما فصله الدكتور كمال بشر في شأن الفواصل الصوتية الثلاث، أن القاسم المشترك الذي يربط بينها هو الفترة الزمنية التي يستبين وفقها غرض المتكلم؛ ما إن كان يريد إنهاء كلامه (الوقفة) أو تعليقه (السكتة) حيث الفصل والوصل أو قطعه (الاستراحة) قصد التزود بالهواء (الاستراحة)، ومن ثم استرجاع النفس واستئناف الكلام.

مفصلة التركيب وتوجيه الدلالة:

يمكن اعتبار اللغة تركيب ودلالة وتعلُّم الإنسان لها يقتضي منه التعرف على أصولها إلى جانب قواعدها النحوية العامة، ووجوب معرفة الابتداء، والفصل، والوصل،

[1] – المرجع السابق ص281.

والتقديم والتأخير، والحذف هذا ما نراه تعريفا وجيزا لكلمة **تَفْصُلُ** هذا من جهة التركيب، أما من جهة الدلالة فيمكن عدها–اللغة– رغبة كل كائن في توصيل المراد، وتبيان القصد ضمن ألفاظ قد لا تفي بالغرض أحيانا لأن الأمر يتعلق **بالإفصاح والتبيين**، والقصد قد لا يجد تجسيده المطلق في العبارة كونها ليست حكرا على الصوت فحسب، وإنما تتعداه إلى وسائل أخرى منها الصّمت مثلا، والذي هو قطع وإمساك عن النطق. والوقف يأخذ جانبا منه ولو بفارق زمني معين يتدخل في أثناء الكلام قصد الفصل بين التراكيب بغرض انتظام المعنى على مستوى الكلمة الواحدة، وتوجيه الدلالة على مستوى الجملة.

فالوقف له أهمية بارزة في توجيه الدلالة؛ إذ يفتح أمام القارئ عدة احتمالات، ويعمل على استنباط القواعد التي تستقيم بها اللّغة. وقد تفطن علماؤنا القدامى إلى هذا الدور الأساس خاصة عندما يتعلق الأمر بالقرآن الكريم الذي هو مناط الأحكام الشرعية فجعلوه– أي الوقف–فنا قائما بذاته، له حدوده وأحكامه يقول الزركشي: "الوقف والابتداء فن جميل به يُعرف كيف أداء القرآن ويترتب على ذلك فوائد كثيرة

واستنباطات غزيرة، وبه تتبين معاني الآيات ويؤمن الاحتراز عن الواقع في المشكلات"[1] والأمر ذاته يقال عن إعراب الشطر الأتي من قصيدة الحصري القيرواني:

يَا لَيْل الصَّب مَتىَ غَدُهُ ؟ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ.

حيث نجد رأيين في الإعراب: قيل (ليل) مبني على الضم في محل نصب على النداء(مجازا)، وهو نكرة مقصودة في هذا السياق و(الصب): مبتدأ وما بعده خبر وقيل إن (ليل) منصوب بالفتحة لأنه مضاف، و(الصب) مضاف إليه مجرور بالكسرة.

الوجهان جائزان حسب قواعد اللغة، ولكن يبقى تسويغهما وبيان الفرق بينهما وطبيعة هذا الفرق معتمدا على الأداء الصوتي، وعلى ما يلف الشطر في الحالتين من تلوين موسيقي، يقول الدكتور كمال بشر "تأتي المفاصل الصوتية متمثلة في السّكتات وما يصاحبها من تنغيم –عاملا مهما في بيان كل ذلك وتوضيحه بدقة [2].

فبناء (ليل) على الضم بوصفه وحده منادى؛ يستلزم وجود سكتة تاليةٍ له للفصل بينه وبين الجملة الاستفهامية بعده، وبدايتها (الصّب) بالرفع الواقع مبتدأ، أماّ نصب (ليل) على الإضافة فيعني أن النداء منصب على العبارة (ياليل الصّب)كلّها، وهنا

[1]– الزركشي(بدر الدين) : البرهان في علوم القرآن، تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية وصيدا بيروت ط1، 2006، 241/1.

[2]– كمال بشر: علم الأصوات ص562.

يقتضي الأمر وجود سكتة بعدها. فاصلةٌ بينها وبين جملة الاستفهام الجديدة البادئة هذه المرة بأداة الاستفهام (متى).[1]

هذا التفسير الصّوتي من الحتم أخده في الحسبان إذا كان لنا أن نتذوق جواز الوجهين تذوقا سليما، وأن ندرك الفرق الواقع في نظم الشطر وتركيبه في الحالتين، ويمكن استيعاب هذا الفرق، وتعرف حدوده بالصورة التالية:

في حالة بناء (ليل) على الضم نحصل على هذا التركيب:

يا ليلُ، الصَّبُّ متى غده ؟

فالليل وحده منادى أتبع بسكتة وعلامتها الفاصلة (،) ثم جاءت الجملة الاستفهامية البادئة ب "الصّب" الواقع مبتدأ في هده الحالة، وفي حالة نصب (ليل) يكون نظم الشطر هكذا:

يا ليلَ الصَّبِّ، متى غده ؟

[1]- كمال بشر: فن الكلام، ص284.

حيث جاءت السكتة هذه المرة بعد التركيب الإضافي (يا ليل الصّب) وهو المنادى المنصوب جزءه الأول والمجرور جزءه الثاني، وقد أشرنا إلى هذه السكتة بالفاصلة (،) ثم جاءت جملة الاستفهام بادئة هذه المرة بالأداة (متى)[1].

يتبين من خلال المثال السابق دور الوقف في تمفصل التراكيب، وتوجيه الدلالات المختلفة؛ حيث يساهم في تصنيف الجمل، والعبارات إلى أنماطها النحوية المختلفة، وتوجيه إعرابها.

الوقف في اللّغة المكتوبة:

يخص الوقف الكلام المقروء أو المتلو، وكي تكون الكتابة صالحة لترجمة المنطوق أوجد أسلوب حديث نقله بعض المصلحين تجويدا لما عرف قديما بعلامات الاتصال، والانفصال. أمّا حديثا فعرف بعلامات الترقيم؛ وهي رموز اصطلاحية معينة توضع بين الجمل والكلمات لتحقيق عملية الفهم "[2] وهذا النظام المشبع في عدة لغات متأخر نوعا ما في الكتابة العربية، وقد أشار إلى ذلك القدامى يقول ابن رشد: "الكلام المكتوب مما

1– عبد العليم إبراهيم: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ص77.

2– المرجع السابق ص77.

2– ابن رشد(أبو الوليد محمد بن أحمد) :تلخيص الخطابة،تح:عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت دط دت ص284.

يسهل تفهم معناه في وقت قراءاته بأن تكون فيه علامات للاتصال والانفصال، وذلك شيء لم يوضع بعد في خط لسان العرب، وهو موجود في خطوط سائر الألسنة "[1].

ونظرا لما تكتسبه هذه العلامات من الأهمية في الكتابة، فإن الخطأ في استعمالاتها نتيجة النقل الخطأ من اللغات الأخرى يحدث اضطرابا في المعنى: "فحَرَص علماء اللغات على استخدامها مع شيء من الاختلاف أو التقارب بين صورها، ومواضع استخدامها في مختلف اللغات"[2].

ونظام الترقيم وإن تأخر في كتابتنا فلا تخلو الدراسات العربية من بعض المحاولات لوضعه هذا النظام قديما، أما حديثا فقد انساقت خلف الدراسات الأوروبية المترجمة تحاكيها محاكاة محضة، والتي بدورها تعالج خصوصية اللغة الأجنبية[3]. فلكل لغة خصوصيتها التي تميزها عن غيرها مما يستوجب وضع نظام ترقيم متكامل يتماشى مع طبيعة اللغة العربية وخواص تركيبها.

وللوقف أو المفاصل الصوتية بشكل أدق حظها من هذا النظام فهي تعتمد عليه في توضيح وكشف دلالات المكتوب يقول عبد الرحمن مبروك: "يعتمد المفصل الصوتي –إلى

---

[2]– عبد العليم إبراهيم : الإملاء و الترقيم في الكتابة العربية ص 78.

[3]– مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص ص 65.

حد كبير – على علامات الترقيم الدّالة على الوصل والفصل والذي يشكل بعدا دلاليا[1]؛ فالوقفة لا تتحقق إلا بتمام الكلام مبنى ومعنى، ورمزها في الكتابة النقطة (.) فيما السّكتة فتربط ما يسبقها من كلام بما يلحقها، وعلامتها في الكتابة الفاصلة (،)، وتكتسي علامة المفصل أهمية كبيرة في فهم الكلام وبيان مقاصده إلاّ أن العديد من الدراسات عنت بعلامات الترقيم المكتوبة، ولم تقف أمام ظاهرة الوقف الصوتي (أي المفصل)، وأثره في الدلالة[2].

ومن اللافت للنظر على حّد قول كمال بشر أن اللغة العربية قد أوجدت وسائل خاصة تقوم مقام بعض علامات الترقيم، وتؤدي وظائفها منها "الفاء الواقعة في جواب الشرط في حالات معينة واللاّم الواقعة في جواب (لو) و(لولا) في حالات خاصة أيضا فكلتا الوسيلتين تفيد أمرين: إمكانية وقوع سكتة سابقة عليهما ؛كما تفيد في الوقت نفسه ربط تاليها بما يسبقها من الكلام ربطا وثيقا[3]. ما يعني ارتباط علم النحو بالوقف علم الفصل، والوصل.

---

[1]– المرجع نفسه ص 222.

[2]– المرجع نفسه، ص 65 .

[3]– كمال بشر: فن الكلام، ص.286

التعالق الوظيفي للظواهر الثلاث :

الوقف والتنغيم:

يعتمد الوقف على التنغيم في تحديد دلالة ما ينطق به المتكلم لأن الوقف يضمن غالبا حدود أي تركيب؛ مسجلا استقلاله الدلالي، ولما كان التنغيم يستند إلى كبرى تركيبة من المقاطع وجب الاستعانة بالوقف قصد تمفصل الدلالة؛ لأن الجملة كبنية تركيبية يقع مدلولها بين ما هو صوتي (التنغيم كظاهرة أدائية)، وبين ما هو حبس أو قطع لهذا الصوت (الوقف) حتى وإن كان هذا القطع مجرد ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب إلا أنه يساهم بشكل كبير في تقسيم الكلام وشحنه بالدلالة، ومن هنا اهتم بدراسته قدامى العرب اللغويين.

يبين الوقف بأنواعه مسار الحدث الكلامي فالوقفة مثلا لا تتحقق إلَّا عند تمام الكلام في مبناه ومعناه، والفاصلة تدل على أن يقف المتكلم وقفة خفيفة . ومن لم يضع هذه الفاصلة لربما التبس المعنى أما الفاصلة المنقوطة فإنها تتطلب أن يكون الوقف أطول، أما علامة الاستفهام فإنها توضح ما إذا كانت الجملة استفهامية أو تعجبية مثل قولنا: "تعرف هذا وتسكت" وعلامة التأثر (!) تعبر عن حالة الانشغالات النفسية كالتعجب والفرح والحزن والدعاء والدهشة والاستعانة ونحو ذلك، ولأهمية الوقف في الكلام فقد

دُئِب عند طباعة المصاحف الكريمة إلى وضع علامات، ورموز اصطلاحية تعين القارئ على القراءة الصحيحة المجودة لأن تلك الرموز، والعلامات لها دور كبير في إبراز وبيان مظاهر التنغيم من سكت ومدٍّ ووقف ووصل[1]، ومما نورده من دور الوقف في تحديد نوع النغمة ما استشهد به النحاة في المثال الآتي قال جميل بن معمر:

لَا لَا أَبُوحُ بِحُبِّ بُثَيْنَةَ إِنَّهَا أَخَذَتْ عَلَيَّ مَوَاثِقًا وَعُهُودَا.

فلقد ذهب النحاة إلى أن تكرار "لا" في هذا البيت من قِبَل التوكيد اللّفظي وفي هذه الحالة يجب وصل الكلام، ويكون الوقف أو السَّكت بعد نطقنا للأداتين ويكون معنى البيت على ذلك: "أبوح بحب بثينة"، وهو عكس ما يريد أن يقوله الشاعر ولهذا يجب أن نقف في قراءتنا للبيت بعد نطقنا ب "لا" الأولى، وعلى ذلك تكون جملة جوابية من الشاعر لمن سأله قائلا: "هل تبوح بحب بثينة" ؟ فيقول جميل: "لا أبوح بحب بثينة" لأنها أخذت علي مواثقا وعهودا.

نلاحظ أن موضع الوقف يحدد لنا موضع النغمة فنطقنا ب "لا" الأولى يكون بنغمة صاعدة تدل على التقرير أو الإخبار[2] فلوا اصطنع النحاة علامات الترقيم لوجد

[1]– ينظر : عبد العليم إبراهيم: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية ص 95.

[2]– جميل بثينة: الديوان، جمع وتحقيق وشرح، د. حسين ناصر، دار مصر للطباعة، ط2، 1967 ص 179 .

القارئ نقطة الوقف بعد "لا" الأولى، ولأدركوا أن "لا" هي نفسها تكون جملة مفيدة يستحسن في تنغيمها أن نقف عليها لتمام الفائدة، ولما اختلفوا في اعتبارها حرف نفي مؤكدا توكيدا لفظيا بحرف، ومن الواضح أن هناك فرقا بين أن تكون "لا" الأولى حرف نفي مؤكدا أو جملة كاملة الإفادة يستحسن السكوت عليها، ويتطلب التنغيم في حالة التوكيد وصل الكلام، وفي حالة الجملة المفيدة وقفة واستئنافا[1].

التنغيم والنبر:

يتعالق التنغيم مع النبر وظيفيا، وغالبا ما يقترن مفهوم النغمة بمفهوم النبرة كونهما يشتغلان على **المقطع**؛ فهذا الأخير هو من مجال اختصاص النبر من حيث الدراسة بينما التنغيم: تجميع وترتيب للنغمات التي تشمل المجموعة المقطعية الأمر الذي يجعل التنغيم يعتمد على النبر، وهو ما يؤكده تمام حسان في قوله: "هبوط النغمة أو صعودها أو تحولها عن المستوى السابق في وسط الكلام أو في آخره لا يكون إلاّ متفقا مع موقع النبر، فلا تتحول النغمة هذا التحول إلاّ على مقطع منبور، وهذه الصلة الوثيقة بين النبر والتنغيم لايمكن انفكاكها[2].

[1]- ينظر: كريم زكي حسام الدِّين: الدلالة الصوتية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1992، ص 20.

[2]- تمّام حسّان : اللغة العربية معناها ومبناها ص 230.

ففي جملة (محمد موجود) وبالتركيز على الكلمة الثانية التي تتألف من مقطعين الأول: متوسط مغلق (ص ح ص) والثاني: طويل مغلق (ص ح ح ص) فإذا وقع النبر على هذا المقطع بالضغط عليه وتمديده بحيث يشكل نغمة الاستفهام ما يستوجب على المستمع أن يجيب عنه بنعم أو لا، فإن سياق الجملة استفهامي بدليل النغمة الصاعدة فوق المقطع الثاني من كلمة "موجود" الذي يستغرق زمنا أطول مقارنة بالمقطع الأول، وهذا الاستغراق الزمني يعطي بدوره كمية صوتية مميزة، أمّا إذا انتقصنا من هذه الكمية بحيث ننطق مقطعين بوتيرة أسرع فإننا في هذه الحالة نخبر، ونثبت وجود الشخص فمن خلال صعود، وانحدار النغمة أو إبقائها عالقة (السكتة) يتشكل سياق الجملة دلاليا: "فحسبما تنتهي الجملة صوتيا ودلاليا يأخد التنغيم شكله"[1].ونحن هنا إزاء موسيقى الكلام الذي تجتمع فيه النبر والنغم واللحن والوقف، فالمقطوعة الشعرية حينما تُؤدى أداء غنائيا تتعرض إلى التحريف الذي يقتضه التلحين، وذلك بتقسيم الجملة الشعرية إلى مقاطع، وهذه المقاطع على أنواعها يطرأ عليها التغيير، فما أصله القصر قد يمتد وما أصله الطول والامتداد قد يقصر، وما أصله السكون قد يحرك أو يعتريه السّكت حتى لا

[1]– ينظر : سيد البحراوي : الإيقاع وعروض الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب دط، 1993 ص127.

يُسمع له صوت، وما أصله البطء في الإيقاع قد يصير سريعا والعكس، وهذا كله من أجل استواء النغم، وانسجام الإيقاع.

ولما كان الإيقاع مطلبا صوتيا يضم في ثناياه الظواهر الأدائية من نبر وتنغيم، ووقف وجب على كل من يشتغل على الأداء الصوتي الاستعانة به؛ لأن مكمن الإثارة والتأثير في المستمع هو الصوت وطريقة أدائه (تلوينه وتشكيله)، فما نقرأه من قصائد وما نرتله من آيات وكل ما نلقيه أمام الناس سواء كان خطبة أو محاضرة قد لا ينال إعجابهم، وهل مرد ذلك إلينا نحن الذين لم نهتم بنغمة الصوت فينا، أم إليهم —هم المستمعون —بحجة أنهم لا يمتلكون آذانا ذواقة، **والأذن تعشق قبل العين أحيانا**.

مفهوم الإنشاد الشعري:

الإنشاد لغة[1] : هو رفع الصّوت والنشيد : الشعر المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعضاً.

وإنشاد الشعر فن وموهبة، حيث تكمن القدرة فيه على التلوين الصّوتي لإيصال المعنى، وإبراز الصور الجميلة بفعل عوامل أدائية مثيرة بمعرفة التنغيم، والضغط على الكلمات، أو طريقة العزل والتنفس الصّحيح غير المخل، فضلا عن الأداء المبهر الذي يستولي على الأسماع، الخالي من عيوب النطق التي من شأنها تؤثر في الصّوت وفي عملية الإلقاء.*

الأصول القديمة للإنشاد:

الإنشاد كما تذكر المصادر قديمة جدًّا، يعودُ إلى تلك الطقوس الاحتفالية التي تشهدها بيوت الآلهة، نظرًا لأهمية تلك المناسبات التي كان الشعر فيها واحدًا من التقاليد

[1] – ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب، مادة نشد .ج8، دار صادر ،ط3، بيروت 2004.

*– عيوب النطق مثل التأتأة ، اللثغة ، الحبسة.

التي كانت تمارس في العهد الوثني حيث ينشد للإله فيستجيب لهم بعد الإنشاد[1] وقد أشار الأعشي إلى هذا المعنى قائلا:

ربي كريمُ لا يكدر نعمة وإذا يُناشدُ بالمهازقِ أنشدَا

وكان الشاعر يقف فينشد قصيدته، ويتلقاها عنه الناس ويروونها وقيل عن العرب: "وأمّا العرب فلم يكن في أمة من أمم الأرض شأن للإنشاد أرفع منه عندهم، كما ترجع الأصول القديمة للإنشاد ارتباط الشعر بالغناء؛ حيث يرى بعض المؤرخين أن الشعر ارتبط بالغناء، وهما متلازمان عند جميع الأمم ،وأن الشعر وضع أوّلاً للتغني به، وإنشاده للآلهة أو الملوك ممّا حدَا باليونان والرّومان أن يقولوا "غنىَّ شعرًا"لا "نَّظَمَ" شعرا أو "وضع شعرًا" والعرب يقولون "أنشد شعرًا" أو أنشد الشعر الفلاني أي غناه"وقد نَبَغَ منهم جماعة يغنون شعرهم كما فعل الأعشي حتّى لُقب بصناجة العرب .[2]

ويرى الناقد العراقي حاتم الصّكر في مقاله بعنوان: "بعض مشكلات توصيل الشعر"أن الجذر الملحمي للإنشاد يرجع إلى الملاحم الثلاث (الإلياذة، جلجامش، الأوديسة) وارتباطها بالغناء ويقول :"إن ما وصلنا من الأدب اليوناني هو شعر الملاحم

[1]- ينظر : عادل جاسم البياتي، أولية الشعر العربي، مج : الطليعة الأدبية،ع4، ط5، 1979، ص10-11.

[2] - ينظر : صيام زكريا ، دراسة في الشعر الجاهلي ، ص13 ،ديوان المطبوعات الجزائرية 1993.

الإلياذة والأوديسة لهوميروس اللتين تتحدثان عن حرب طروادة(12 قرنا قبل الميلاد) وعن مصائر أبطالها ،وإذا كان ما وصلنا صحيحا فهو يدل على أن الإغريق كانوا أكثر قدرة من العرب على حفظ التراث الشفوي المنقول لأنهم غنوا هذه الملاحم غناء، وانتقلت الألحان الملحمية عبر الأجيال دون أن تنسى، واستخدمت في غنائها آلة شهيرة تسمى القيثارة..."[1] وهو ما يجعلنا نفهم أن الجذور الملحمية للإنشاد ارتبطت بالموسيقى والغناء.

وكان تناقل الأشعار قديما إنشادًا واستظهاراً قد دعا النقاد إلى الاستغراب لكثرة ما فيها من الأبيات والأحداث والوقائع ، بيد أن سليمان البستاني في حديثه عن الإلياذة يؤكد أن:"...ذلك الاتساع كان من مسهلات حفظها وعلوقها في ذاكرة المنشدين، وهو ثابت أن الإنشاد مهمته كانت ولا تزال شائعة بين أجيال شتى من الناس"[2] وقد نالت الشفوية اليونانية قدسيتها من منطلق ذلك التأييد على عبقرية هوميروس في إنشاده الإلياذة والأوديسا شفهيا، لذا فإن اكتشاف ميليمان باري لكون الثقافة اليونانية تعتمد على الكتابة عدّ بمثابة نتيجة مزعجة للثقافة الغربية الحديثة التي تعتقد بأن شفوية أشعار هوميروس جزء من ثقافة يونانية قديمة ينظر إليها الغربيون على أنها مثالية، وتبرهن هذه النتيجة على أن اليونان مع اختيارها للتوجه الفكري الفلسفي

[1] حاتم الصكر :بعض مشكلات التوصيل الشعر على الموقع: web.com.hem.set.htm

[2] سليمان البستاني :إلياذة هوميروس ، مطبعة الهلال بمصر ، سنة 1904،ص 4 من المقدمة.

(أفلاطون، أرسطو) كانت تقف على طرف نقيض في علاقتها مع ما دافعت عنه الفلسفة بعد أفلاطون، أي إدحاض الكتابة ونفيها.

ويعتقد سليمان البستاني ردًّا على ما ذهب إليه برتلميي سانت إيلير إلى أن اليونان كانوا يمارسون الكتابة عهد هوميروس بأنه على فرض صحّة مذهب قدم الكتابة؛فإنها في رأيه كانت في زمن طفولته لا تكاد تتسع إلاّ لتدوين الحوادث التاريخية .[1]

المصطلحات المجاورة للإنشاد:

يرى بعض النقاد اشتراك الغناء والشعر ببعض المصطلحات، إذ يقال غَنَّى وحَدَا وترنَمَ بالشعر،مع أن الحداء والترنم من الغناء الملحّن كما أن الرّمل والهزج من بحور الشعر ومن أجناس الغناء.[2]

ويفضي بنا هذا إلى محاولة فهم مصطلح الحداء وحقيقته حيث يعتقد بعضهم أن الشعر تفرّع عن أغاني العمل ،وهذا ما رآه الباحث الاجتماعي "كارل بوخر" حيث أنه اعتقد بأن حركات العمل المنتظمة دفعت بمزاولته إلى التغني بأغاني موزونة إيقاعية

[1] ينظر:إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الإنجل المصرية ،1437هـ ،1952م ، ص95

[2] ينظر : علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع الشعري في الشعر العربي ، مملكة البحرين ، وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني ،ط1،2006، ص140.

مصاحبة لهم،وميسّرة لهم تيسيراً نفسيًّا، وتمثل هذه الأغاني في أراجيز الأعمال المتنوعة عند العرب التي تولّد عنها الشعر، ويقتصر فريق آخر من نقاد نشأة الشعر على لون خالص العروبة من الغناء وهو الحُداء، ويخلصون إلى أن هذا الأخير هو الأب الشرعي للشعر وإن إيقاعه مستمد من حركة الناقة في سيرها.[1]

ويذكر أحمد رجائي في إحالة كتابه شيئًا من الغناء والحداء، أجمعت كتبًا من الأدب العربي على أن أقدم أوزان الشعر العربي هو الرجز وأن أوّل الغناء حداء الإبل، فقد قالت العرب: الحداء قبل الغناء على أن الحداء نفسه كان على بحر الرجز وقديما قال الشاعر:

فَغَنَّها وهي لك الفداءُ إن غناء الإبل الحداءُ

والبيت نفسه من بحر الرجز على أن إيقاع الحداء ووزن الرجز لم يأتيا من مشي الجمل؛ أي حركة أرجله كما يظن بعضهم بل حركة ظهره كما يحس بها راكب الجمل.[2]

ويذهب رجائي إلى رواية أخرى مؤكدًا رأيه: يقول المسعودي عن ابن خردانيه المتوفي345هـ ، "وكان الحداء في العرب قبل الغناء وقد كان مضر بن نزار بن معد سقط

[1] ينظر : نصار حسين، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2001، ص35

[2] ينظر : رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم القريض، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 204.

عن بعير في بعض أسفاره فانكسرت يده، فجعل يقول (يا يداه يا يداه) وكان من أحسن الناس صوتًا، فاستوسقت الإبل وطاب لها السير، فاتخذه العرب حداءً برجز الشعر، وجعلوا كلامه أوّل الحداء، فمنه قول الحادي (يَا هَاديا يا هاديا ويا يداه يا يداه) وكان الحداءُ أوّل السّماع والترجيع في العرب، ثم اشتق الغناء من الحداء.[1]

لا نزاع في أن هناك صلة بين الحداء ووزن الشعر العربي، فإن لم يكن ما نظمه العرب يتغنى به الحُداء فعلاً فهو وزن لا يخالفه، ولا ينفصل عن نغماته وأعاريضه، وحسن تمعن النظر إلى بنية القصيدة العربية نجد أن البناء الموسيقي يتقدّم على البناء بالصّورة، لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النغمي (الوزن الشعري) تخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة النثر الفني* ولذلك عرّفوا الشعر بأنه: "الكلام الموزون المقفى الذي يقصد به الجمال الفني والبناء الموسيقي في القصيدة العربية لا يعدّ تعسّفا، ولا تحجّرًا بل هو الأقرب إلى خصائص الشعر العربي [2].

كما يعتبر الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان باعتبار أن النطق غريزة فيه، وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين وإن النطق هو أسمى مظهر من مظاهر الشعور

---

[1] ينظر:المرجع السابق ، ص449-450

*بالعودة إلى طفولة الشعر نجده نشأ نشأة شفهية حيث كان يلقى لتلقاه الأسماع وخط سير القصيدة القديمة كان يتم بالشكل الآتي : شفة ←أذن عكس قصيدة النثر التي كان تتم بالشكل : يدٌ ← عين .

[2] –بنظر:بوزياني عبد القادر:الميسر في علم العروض والقوافي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 70.

(فالشعر لا يقال إلاّ لينشر، وبعبارة أخرى ليتغنى به، فلا بدّ فيه من الوزن والقافية لأن الغناء نغم وإيقاع، وهما لا يكونان إلاّ على تقاطيع متوازنة من الكلام).[1]

يتضح لنا من خلال هذا القول أن هناك علاقة وطيدة بين الشعر والغناء والإنشاد، ومن بين الذين اعتبروا الإنشاد شكلا من أشكال الغناء – أدونيس- الذي يرى أن الموروث العربي حافل بالإشارات المؤكدّة لذلك، فكثيراً ما شبّه الشعراء المنشدون بالطيور المغرّدة وشبّه شعرهم المنشود بتغاريدها، ويقال:"**مقود الشعر الغناء**"[2] وفي هذا يقول حسّان بن ثابت :

تَغَنّى في كل شعر أنت قائله إنّ الغناء لهذا الشعر مضمارُ

ويضيف محمد المارك أن كلمة غناء أو الشعر الغنائي قد اكتسبت دلالات جديدة عبر العصور، وأن الشعر العربي كله وُصِف بأنه شعر غنائي، ثم ينبهنا إلى فهم حقيقة الشعر الغنائي العربي، فهو ليس الشعر الغنائي الذي عزف أرسطو عن دراسته

[1] -نصار حسين:القافية في العروض والأدب،ص34.

[2] ينظر ، أدونيس على أحمد سعيد ، الشعرية العربية ، دار الآداب بيروت ، ط1، 1985 ، ص7-8

لأنه ملحق بالموسيقى،كما أنه لا يتطابق مع التحديد الذي وضعه كثير من الدّارسين حين قرنوا الغنائية في الشعر بالانفعالية التي تصاحب الحياة النفسية للإنسان.[1]

وقد أدرك القدماء جيّدًا هذه الآصرة القوية التي تربط بين الموسيقى والكلام، ويرجع أرسطو الدّافع الأساسي لإبداع الشعر علتين، أولهما: غريزة المحاكاة والتقليد، وهي علة جاءت ضمن نظرية الإبداع الشعري الأرسطية، وثانيتهما: غريزة الانسجام مع النغم.[2]

لقد وضع أرسطو أول كتاب نقدي في الشعر قدّم فيه نظرية حول مفهوم الشعر ووظيفته فالشعر عنده: محاكاة غير حرفية ومنشؤه مرتبط بالغريزة أو الاستعداد الفطري لقول الشعر.

[1] ينظر المبارك محمد ، استقبال النص عند العرب : المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1، 199، ص 118

[2] ينظر صلاح يوسف عبد القادر : في العروض و الإيقاع الشعري ، دار الأيام و الطباعة و النشر و التوزيع ، ط1، 97/96، ص 151.

ويقول أيضا :"يبدو أن الشعر ينشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة "[1]، وبالمحاكاة يكسب معارفه الأولية ووظيفة الشعر عنده إيجاد توازن أخلاقي من خلال تنمية عاطفتي الخوف والشفقة.

ومن وجهة الأداء والملامح الأدائية فإن الغناء أو التغني بالشعر هو أقرب تنغيم تنزاح إليه الوظيفة الإنشادية، رغم تفاوت كل من الإنشاد والغناء في التوقيت الزمني لإيقاع مقاطع أصوات الحروف[2]، وقد يتوجه الشاعر إلى الترنم أو التغني بالأبيات التي كونتها موهبته أثناء العمل مما يمثل فائدة ذات بعد فني؛ لأن ذلك يستبيح له الاستماع إلى صوت نفسه استماعًا ربّما أوقفه على نقص أو قصور في هذا الموضع أو ذاك من القصيدة فيشرع إلى علاجه، وصوته حينئذ سيكون بمثابة صوت شخص آخر يقرأ ويقترح التعديل إذا احتاج عمله إلى التعديل[3]، لأن قراءة القصيدة ليست القصيدة ذاتها إذ بإمكاننا أن نصحح الأداء بعقولنا، ولو بلغ الأمر أن سمعنا إنشاداً أقررنا بأنه ممتاز أو كامل فإننا لا نستبعد إمكانية أن يقدّم شخص آخر أو حتى المنشد نفسه في وقت آخر، قراءة مختلفة تماماً قد تستخرج عناصر من القصيدة مساوية في جودتها للعناصر

[1] نقلا عن مقال : فاطمة القلامي: المحاكاة الغريزية في فن الشعر لأرسطو، على الموقع الالكتروني : m. ahewar. ora

[2] ينظر : عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر و التوزيع ، ص24

[3] ينظر: البنداري حسن ، نظرية الإبداع الشعري عند النياجي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص112

السابقة[1]، وعليه فلكل شاعر طريقته الخاصة، تلوّنت بفرديته، مضيفا إليها تفاصيل ملموسة في التوقيت والترجيع والتنغيم.

وإثراء لما سبق يضيف محمد المبارك أن الشعر بقسميه الذي يصلح للغناء والذي لا يصلح كله إنشادي، وأوّل ما يلفت الانتباه في الإنشاد هو الإلقاء في محمل أسماع متلقين يعتمدون قناة المشافهة.

إنّ الإنشاد وإن كان ضربا من الغناء فإن أحدهما ليس صنوًا للآخر، يتطلب نصًّا سهلاً متوفراً على صفات حسية وعاطفية وغزلية معينة، والشاعر هو الذي ينشد شعره غالبًا وهي صفة مكمّلة للقدرة الشعرية؛ بينما يغنى الشعر من طرف آخرين يمتلكون ميزات الغناء والتطريب*، وغالباً ما تعتمد المقطعات والقصائد القصيرة في الغناء، ولا يلتزم بذلك في الإنشاد.

ويبدو أن العلاقة التي تربط الغناء بالشعر، جعلت بعض الأدباء يرى أنهما متلازمان كما أسلفنا الذكر عند جميع الأمم، فالغناء عند التوحيدي كما ذكر حسين الصديق أنه شعر ملحن داخل الإيقاع والنغم الوترية منعطفة على طبيعة واحدة يرجع

[1] ينظر : رونيه ويليك وأستن وراين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر، ط3، بيروت 1987 ص152.

* التطريب خاصية صوتية من خصائص الغناء و ذلك يكون بتحسين وترنيم الصّوت .

سالكه إليه [1] ؛إذ يربط الغناء باللّحن الذي يعرّفه قائلا:"صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدّة، ومن حدّة إلى غلظ بفصول بينة للسمع واضحة للطبع[2]، والترجيع عموما نغم كثيرة طوال تتكرر من أوّلها إلى آخرها، ومن آخرها إلى أوّلها مرة واحدة.

وذكر في "كمال أدب الغناء" قولاً لإسحاق الموصلي الذي يرى أن الغناء أجناس فمنها ما يشجي ويبكي ويلين القلوب ويرققها، وهو ما كان في الغزل والبكاء على الشباب والشوق إلى الوطن، والمراثي والقهر وذكر الموت،و منها ما يسرّ، ويبهج، ويبحث على الكرام، وهو ما كان في المديح وذكر الوقائع، والأيّام والمفاخر.[3]

ويذهب ابن رشيق على القول بأن الغناء أصل القافية والوزن مؤكدًا أن الوزن قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار، وأسطع دليل على أن الشعر بالنسبة على العرب إنشاد وغناء كتاب (الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني)، كما يدرج أدونيس إضافة إلى قول ابن رشيق قولاً آخر لابن خلدون: "كان الغناء في الصدر الأوّل من أجزاء

[1] ينظر الصديق حسين ،فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي ، دار الرفاعي ، دار القلم العربي ، ط1 2003، ص 240

[2] المرجع نفسه ، ص240

[3] الكاتب حسن بن أحمد علي : كمال أدب الغناء، مر:محمود أحمد الحقي، الهيئة المصرية العامة،ص 82

الفن، لأنه تابع للشعر إذا الغناء إنما هو تلحينه..." ويضيف محدّدًا صناعة الغناء بأنها " تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة ".[1]

لاغرو أن نجد الصلة وثيقة بين الغناء وإنشاد الشعر مادام أنهما يصدران عن العاطفة والشعور، ويعبران عنهما، والموسيقى تشكل نقطة الارتكاز، حيث نجد في الغناء الموسيقي، النغمات والألحان وفي الشعر الموسيقي الألفاظ والأوزان "فالشاعر الجاهلي كان ينشد شعره إنشادًا، لأنه موسيقي بفطرته، وكان الشعر مادة الغناء عند القدماء، فالصلة بينهما قوية"[2]؛ حيث أنه كان يترنم بالشعر الملحّن إذا كان في غمرة الحروب رافقته قصائد الفخر، وأراجيز الحماسة التي تُغنَّى مع أهازيج النساء في ساحات القتال، وإذا استسقى الماء مع البئر غَنَّى وترنَّم ليُرَوِّح بذلك عن نفسه المتعبة وإذا قطع الفيافي والقفار مع إبله راح يحدو لها غناءً مرنّمًا عذب الألحان يعينها على تحمل مشاق السّير، يضاف إلى ذلك ما كانت النساء يرقصن به أطفالهن من الأشعار الخفيفة، والأراجيز الرشيقة المصحوبة بالإلقاء الحلو والغناء المرقص حقا، وهذه الأراجيز الغنائية اتسعت لكل غرض من أغراض الحياة، عند العرب، واتسمت بحسن الأداء والنغم الرقيق، والإيقاع الرتيب حينا والمتنوع حينا آخر.

---

[1] ينظر أدونيس على احمد سعيد ، الشعرية العربية ، ص08

[2] ينظر:عبد الدّايم صابر ،موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي القاهرة ،ط3 ،1993، ص19

طرق الإنشاد:

لاَ بُدَّ أن يستدعي الإنشاد طريقة خاصة، سواء أكان ذلك يتعلق بالمنشد وطريقته وأسلوبه، أو في الشعر للتأثير بالسّامعين، وللإنشاد تقاليد خاصة تميز الشعراء، فأبو عمرو بن العلاء زعم أن الشعر لا يُنشد في الجاهلية إلاّ على وضوء كالذين فعلوه مع قصيدة المتلّمس الميمية *، وما فعله الملك عمرو بن هند مع الحارث بن حلزة من تكريم ورفع الحجب بينهما لحسن ما سمع من شعره، ثم أدناه وقرّبه [1]وإنشاد الأشعار عند الطواف بالكعبة أو ما يسمى بالتلبية.

ومن الشعراء من ينشد الشعر قاعدًا، ومنهم من ينشده واقفاً، قال أبو العباس أحمد بن يحي النحوي: أنشد أبو السّائب المخزومي قول الخنساء:

وَإِنَّ صَخْراً لمَوْلاَنَا وَسَيِّدُنَا وَأنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لَنحَّارُ

وَإِنَّ صَخْرً لَتَأْتَمِ الهُدَاةِ بِهِ كَـأَنـَّهُ عَـلَـمٌ فِـي رَأْسِـهِ نـَارُ

* ومطلعها " تُعَيِّرُنِي أُمِّي رِجَالٌ وَلَنْ تَرَى.....أَخا كَرَم إلاَّ بأن يَتَكَرَّمَا

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج1،تح : النبوي عبد الواحد شعلان، حققه وعلق عليه وضع فهارسه، مكتبة الخانجي، القاهرة 2000،ص 43

فقال: الطّلاق لي لازمٌ، إن لَمْ تكن قالت هذا وهي تتبختر في مشيتها وتنظر في عطفها أي أنه تخيل ذلك، علما أننا لا نملك شواهد عن الطرائق التي كانوا ينشدون فيها أشعارهم.

إن ما نستنتجه من خلال هذا القول هو ذلك التجانس الذي يحدث بين الحركة والصّوت* في أثناء الإنشاد، وكان كعب بن زهير إذا أنشد شعرًا قال لنفسه أحسنت وجاوزت والله الإحسان فيقال له: أتحلف على شعرك فيقول نعم لأني أبصر به منكم[1].

أمّا من ناحية الفضاء ونقصد به المكان فإن الإنشاد يتطلب المجالس والأماكن العامة حيث الأسماع، وقد قيل: "إن لا شيء أسبق إلى الأسماع، وأوقع في القلوب، وأبقى على الليالي والأيام من مثل سائر، وشعر نادر[2]، ولكثرة الاهتمام بتلك المجالس على المنشد أن يعرف، أنه ليس شيء يقوم مقامه في المجالس الحافلة، والمشاهد العامّة، إذا قام به منشد على رؤوس الأشهاد، ولا يهتز ملك، ولا رئيس لشيء من الكلام كما يهتز له، ويرتاح لاستماعه، وهذه فضيلة أخرى لا يلحقه فيها شيء من الكلام .إن مجالس الظرفاء والأدباء لا تطيب ولا تؤنس إلاّ بإنشاد الأشعار.[3]

---

* ينظر الصفحة(186) من هذا الفصل مبحث الإشارة ولغة الجسد في الإنشاد الشعري.

[1] الأبشيهي(بهاء الدين)، المستطرف في كل فن مستظرف،عالم الكتب، بيروت،لبنان ط1 -ج1،ص130.

[2] - المصدر السابق ص135.

[3] - المصدر السابق 143-144

ولذلك فإن أهمية الإنشاد تكمن في قدرة المنشد على إيصال المعنى، وإثارة العواطف والتعاطف والاستجابة عبر تكوين الصور وقيل عن الشاعر إذا أنشد شعره تظهر عليه الوجمة، وإذا أنشد لغيره لا يبالي ما حدث من استحسان أو استقباح، والمجالس متباينة والمقاصد مختلفة، وأمور الحياة متعددة فقد قيل لكل مقام مقال، وشعر الشاعر لنفسه، وفيه مراده، وأمور ذاته، من مزح وغزل ومكاتبة ومجون وخمرية، وما أشبه ذلك،وغير شعره في قصائد الحفل الذي يقوم به بين السماطين[1].

نستخلص ممّا سبق أن الشاعر يكون ناقدًا أحيانا لا بل غالبًا ما يكون في موقف الناقد من شعره، إذا ماَ أراد أن ينشد أشعاره في تلك المجالس لأهميتها وخطورتها،ولذلك لايقبل منه هذه إلاّ ما كان منقحاً، معاوداً النظر فيه، جيد لا غث فيه ولاساقط ولا تكلف، في حين يترك الشاعر شعره لنفسه، وفي مراده وأمور ذاته بما يقتضيه الموقف والمقام والشعراء أقدر من غيرهم على معرفة أشعارهم؛ إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله[2].

[1] – ينظر ابن رشيق القيرواني ، العمدة ج1، ص 99

[2] المصدر السابق، ص 117.

ومن هنا نجد الإنشاد يتخذ طرائق متعددة، وبالرغم من أهمية الإنشاد وجماليته، وأثره النفسي، والاجتماعي لم يصل إلينا ما يجعلنا أن نتصور أو نوضح بشكل جلي كيف كان ينشد الشاعر الجاهلي شعره في العصر الجاهلي، ماعدا تلك النتف النادرة، وعلى وفق ما أوردته المظان، وذلك حسب ما سمعناه وعرفناه.

القراءة والإنشاد:

يلقي الشاعر قصيدته وفق الحالة الشعورية لديه، فكلّ من تلك **الملامح الصّوتية** من نبر وتنغيم ووقف، يُرَدُّ إليها بمعنى أن هذه الملامح الصوتية تتحقق بتوجيه من **المعاني النفسية** لكن هذا في حالة حضور الصّوت، وهذا الصّوت عرضٌ زائل فكيف نتمثله، ونستحضره حينما يصيرُ خطا مكتوبًا ومقروءًا؟ وهنا تنتقل القصيدة من مقولة الإنشاد إلى مقولة القراءة.

يُتيحُ لنا أيُّ بيت شعري فرصة قراءته أو أدائه حسب مضمونه أو موضوعه الدلالي بأن ندمجه ضمن شعورنا، بحيث نتقمّص شخصية الشاعر صاحب البيت، ثم نقرأه إلاّ أن هذا التقمّص ينطلق من التوجه الدلالي للبيت الشعري بدءًا بفهمه، ثم حفظه أكثر من مرّة وبعدها نقوم بوضع الإطار الموسيقي له ما يجعلنا نشكل صورته الإيقاعية في الأخير، وذلك عن طريق الجمع بين المقاطع الصّوتية بأنواعها.

1-الموضوع الشعري:

يتحدد الموضوع الشعري عن طريق الفهم الجيّد للمعنى أو لما يقصده الشاعر في حال استماعنا لإلقائه، أو هو ما وُضِعَ من طرف الشاعر كغرض* وجب على المتلقي فهمه وتعيينه، هذا الغرض اصطلحنا عليه سابقا بالتوجه الدلالي أو محور القصيدة الذي تختص به في حالة القراءة البصرية من طرف القارئ، وكأني بهذا الأخير أشبه ما يكون بالملحن الذي يضع اللّحن للقطعة الموسيقية حسب مقامها، وتبقى مهمة القارئ المستمع في هذا المطلب تعيينية أو تحديدية تتصدّر باقي الوظائف الأخرى، والموضوعات المختلفة التي يتناولها الشاعر لابدّ أن يكون إنشادها متساوقاً معها معبرًا عنها، فضلاً عن البحور التي تضمها واللغة التي تنسجم معها، إذ لكل حالة لبوسها ليحسن التعبير عنها، فإن نسب دل وخضع وإن مدح أطرى وأسمع،وإن هجا أخل وأوجع، وإن فخر خبّ ووضع، وإن عاتب خفض ورفع،وإن استعطف حنَّ ورجع..."[1].

* أغراض الشعر منها : المدح و الغزل و النسيب و الرثاء و هي ما يُشكِّلُ الموضوع الشعري حيث أنها تساهم بشكل كبير في تحديده وجودته أيضا فمتى كان الغرض مسَاوِقٌ للحالة الشعرية و منسجما معها كانت الجودة محققة و فس هذا السياق سئل أعرابي قيل له ما بال المراثي أجود أشعاركم ؟قال :"لأننا نقول أكبادنا تحترق"

[1] ابن رشيق القيرواني ، العمدة ج1 ، ص199

فإلقاء الشعر يختلف من شاعر لآخر، حسب ما تستدعيه حالته النفسية وبما تتيحه قدرته الإبداعية، فللموضوع الشعري صلة، بما يختاره من ألفاظ في قوالب إيقاعية معينة كونها أصوات ذات إيقاع معين يواكب حالات الشاعر النفسية تجسد شعرا، ويأتي الأداء أو الإلقاء ليجليها للأسماع فيخترقها لتعييها القلوب، محدثا بذلك تزاوجا بين المرئي والمسموع معبرا عن درجة الانفعال الدخلي لدى الشاعر.

إحصاء المقاطع الصّوتية وتوزيعها:

ودور القارئ فيه يتمثل في معاملته مع أصوات النص الشعري باعتباره نصاً مكتوباً فيسعى جاهداً في تمثيل وتخيل الصّوت المنطوق انطلاقا مما هو مكتوب، محاولاً أن يحاكي صوت الشاعر صاحب القصيدة، وليس هيناً عليه – أي القارئ – أن يقترب من الإنشاد الأصلي للشاعر، وهنا ممكن الإشكال بحيث تطرح من خلال هذه الفكرة مسألة القراءة والإنشاد ما يجعلنا نفرق في القول بين قولنا، قرأ شعرا أو أنشد شعرا أو قال شعرا.

وكل ما نتلفظ به يبدأ بفكرة مستقرها الذهن والشعور، وهذا الذي نتلفظه يشكل لغة تتشكل هي الأخرى من أصوات تتجسد نطقا لتؤدّي دورا تواصلياً*، ولما كان

*قال ابن جني في تعريف اللغة :" حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم".

الصّوت كما قال الجاحظ: "**آلة اللفظ وجوهر التقطيع والتأليف**" [1] فإن البدء بأول مكون لغوي أو ما يختص به يُعَدُ مرتكزا أساسياً تُلِحُ عليه كل مقاربة لغوية أُولى مستوياتها هو **الصّوت** والذي يندرج **المقطع** ضمن دائرة اهتمامه.

يتشكّل المقطع عادة من تركيبة أساسية تجمع بين **الصّامت** و**الصائت**، وما يميز هذين الأخيرين أمور عدّة منها التلوين والتشكيل والامتداد والقصر وغيرها من الخصائص الصّوتية الأخرى*، والواقع أن القارئ للشعر يصل إلى هذه المقاطع بإيلائها اهتماما خاصًّا لما يودّ وضع الإطار الموسيقي للبيت الشعري؛ بتوقيعه عن طريق أدائه الصّوتي لأي بيت شعري والتوقيع هو ما يطبع القراءة بطابع **الإيقاع** الذي يجسّد تلك الصّورة اللحنية للإلقاء عن طريق الجمع والتأليف بين مختلف المقاطع الصّوتية.

إن ما نراه متوازيا في **شكله الخطّي المكتوب** ينبغي لنا كقراء أن نسمعه أو ننطقه متوازياً أيضاً في **شكله المسموع** وهنا تقع المقارنة بين **التوازي** في **الأداء الخطي** والتوازي في **الأداء الصوتي***، ومتى كان فهمنا للموضوع الشعري جيّدًا، وتخيلنا لمحتواه الدلالي

---

[1] الجاحظ (عثمان بن بحر)، البيان والتبيين تح:عبد السلام هارون مكتبة الخانجي،القاهرة،ط3،1962،ص

*و تشمل هذه الخصائص فيما يختص به الدّرس الصّوتي ، كالتلوينات الصوتية.

*الأداء الخطي أي الكتابة التي سلبت الكثير من فعاليات الإلقاء والإبداع الإنشادي حتى لحق بالشعر الكثير من الخفوت والفتور.

جادًّا وقراءتنا للبيت أو القصيدة الشعرية متكررة ومتعدّدة؛كانت المطابقة محققة بين إنشاد الشاعر وإنشاد القارئ حتى وإن كانت المطابقة بينهما شعورياً تكاد تكون مستحيلة.

الزمن:

أحد أبرز الخصائص الإيقاعية التي تُشكّل الصورة المسموعة للإلقاء بل هو خصِّيصة فارقة بين الإنشاد والقراءة كون الأول –الإنشاد– يصدر عن مبدع تتلون المواصفات الأدائية لديه بدمه وبنفسه أو بخلجاته النفسية بينما القارئ يُعدّ منشدًا ثانيا يحاول أن يُدمجَ الإنشاد الأوّل ضمن شعوره الخاص به وهنا يكمن الاختلاف بين لحظتين: لحظة الإبداع ولحظة الإنشاد حتى بالنسبة للشاعر نفسه صاحب القصيدة، فكل "قراءة بصوت عالٍ، أو إنشادٍ للشعر هو أداء للقصيدة، وليس القصيدة ذاتها، وهو يقف على صعيد واحد مع أداء العازف لقطعة موسيقية "[1] .فلحظة إبداع القصيدة يكون مصحوبًا بتوترات حادّة وانفعالات مختلفة، فكلاهما يخضعان للزمن، ويفترقان بالزمن، فزمن الإبداع ليس هو زمن الإنشاد.

[1] ينظر محمد الماكري ، الشكل والخطاب،–مدخل لتحليل ظاهراتي–المركز الثقافي العربي،ط1999،1ص175.

1– المرجع السابق ص175.

وحتى هذا الأخير –الإنشاد– يمسّه التغيير والجدةُ، فكل إنشاد جديد هو زمن جديد قد يتحسن فيه الإنشاد أو يسوء"[1]، وهذا الأمر يتوقف على المنشد، ومدى استعداده وموهبته، وقدرته على الكشف أو أن لحظة الإنشاد تنسجم مع نفسيته، وتوجه القصيدة ومعناها العام، أو لا تنسجم، فالقدرة على الإنشاد الجيد يتبع الحالة النفسية أيضا،وللمهارة دور مهم في عملية الإنشاد.

بَيْن أنْ أبدعَ شعرًا وأن أنشده يقع الزمن فارقا بين ذلك وبين أن أنشد القصيدة الواحدة الآن وأن أنشدها بعد فترة فرق كبير يعود ذلك إلى الميزة المتوثبة للنفس البشرية وبين أن ينشد الشاعر قصيدته وأن ينشدها آخر ليس الأمر سِيَّان بينهما، فالأوّل إنشاده مخاضٌ شعوري معقد بينما الثاني لا تُجَاوز لسانه حتى وإن استشعرها وحاول جاهدًا تقمص شخصية الأول فإنه يبقى معوزا من جهة السّابقة الأصلية وهي المشاعر والانفعالات، لذا قيل: "**الشِّعْرُ مِنْ فَمِ صَاحِبِهِ أَحْسَنُ** " لأنه أعرف من غيره بخلجات نفسه، ونبضات قلبه وأدرى بما يُعانيه، ويعلم بالمواطن التي يُريدُ تأكيدها من إشارة حماسه أو تعبير عن انفعال معين، أو إيراد حكمة أو الإفصاح عن معنى لطيف، أو تبيان موقف عاطفي أو إنساني.

كتابة الإنشاد:

تختص القراءة بالبعد البصري للنص الشعري كما هو مكتوب على الورق،وهنا يحضر صوت آخر في غياب الصوت الأصلي للمبدع، وهو الشاعر، وهذا الصّوت الآخر هو صوت القارئ أو المشاهد المستمع، يحاول أن يُقارب الإنشاد الأوّل بإدخال المنطوق الشعري في منظومته الشعورية، بعد أن يتذوقها طبعًا، فيلجأ إلى قراءتها ثم حفظها، فالأمر أشبه ما يكون بالملحن الذي يلجأ إلى كتابة اللّحن أو التلحين، وزمن إنشاد القارئ يعد خارجياً أو هو ما يسمى بالإيقاع الخارجي عندما يشرع في إنشاد القصيدة فيراعي في ذلك عنصر التسريع أي: الزيادة من وتيرة القراءة أو تبطئتها حسب ما يقتضيه المقام.

يسعى الدكتور "حبيب مونسي" في مقالٍ له بعنوان "هندسة الإنشاد الشعري "[1] لأن يقارب القصيدة من وجهة إنشاد القارئ لها وهي علامات مقيدة بالخط أي كما هي مكتوبة ،مبرزاً أهمية الإنشاد في الحفاظ على أصالة الشعر وإعادة إحياء ملكة الإلقاء التي ابتعدت عن الجمهور الذواق للاستماع بسبب تصدر الثقافة البصرية واستيلائها على القراء، فاختار في سعيه إلى كتابة

[1] ينظر حبيب مونسي : هندسة الإنشاد الشعري ، اقتراح نحو علم الإنشاد الشعري ، مج1 ، أصوات الشمال على الموقع الالكتروني :www.aswat-elchamal.com

الإنشاد – أنموذجا– من شعر التفعيلة، وهو قصيدة لبدر شاكر السّياب بعنوان: "في السوق القديم"، مبينا مفاتيح القراءة الشعرية وفق ثلاث مقولات تتمثل في: **الدفق الشعري** – و**التوتر**– و**الوتيرة** ،وهي مقولات تُلامس **الإيقاع** بشكل جلي محتكما للمعطى النفسي من جهة الدفق والتوتر ،والمعطى الزمني من جهة الوتيرة لأننا نرى في هذه الأخيرة إيقاعاً يرتبط بالزمن من حيث تسريع الأداء أو تبطئته، وكل المعطيات الصوتية –الإخراج اللفظي مردّه من جهة هذه المقولات الثلاث – إلى المعطيات النفسية.[1]

لعَلَّ ما كان يقصده الدكتور حبيب مونسي ب**الهندسة** في الإنشاد الشعري هو **كتابة** هذا الأخير بوضع **ضوابط خطية** تشبه تلك العلامات التي نراها مدونة على المصحف فوق الآيات القرآنية بغية توجيه المقرئين أثناء تجويدهم لها من علامات الوقف بأنواعه.

بيدَ أنّ هذه الدراسة الجادّة التي قام بها دكتورنا تطرح تساؤلا آخر تمخض عن تلك المقولات الإجرائية الثلاث والتي تؤسِّسُ لهندسة الإنشاد ألا وهو، **تقعيد** الإنشاد في غياب الصّوت الأصلي أي صاحب الخطاب الشعري، هل يمكننا أن نقرأها مثلما قرأها هو بشكل آخر.

[1] ينظر الفصل الأول من هذا البحث في عنصر المرتكز النفسي، ص 67.

هل يمكن وضع **ضوابط خطية بصرية** على مستوى أبيات القصيدة حتى يتأتَّ لنا قراءتها بشكل صحيح: إلقاء ودلالة ؟ بإدراج تلك **الظواهر الأدائية** التي تطرقنا إليها أيضًا بحيث لا تعدو أن تكون هذه الضوابط الخطية علامات تُسعِفُ القارئ على الأداء الصحيح للإنشاد ، كالفاصلة،والنقطة وغيرها من علامات الترقيم التي تساهم في فهم المعنى.

يمنح النص الشعري – بما يحتويه من خصائص جمالية تتضافر المستويات اللغوية (صوتية ، صرفية، نحوية ،دلالية) في تشكيلها – مزيةً أدائية ترفعه إلى مستوى **الشعرية** *، فما يتبقى للنص الشعري بعد شعريته الداخلية المتجسدة على مستوى الشكل والدلالة إلاّ **طريقة إلقائه**، حيث يكون التركيز على الشاعر بتحسين طريقة الإلقاء والتعويل على جمال الصوت ومناسبته للمحتوى الدلالي الذي يكتنف كل بيت شعري يلقيه على مسامع الجمهور والشيء نفسه بالنسبة للقارئ عندما يودّ إلقاء قصيدة شعرية لشاعر آخر ، لأن ممّا هو مطلوب من القارئ هو رفعُ **النص** الشعري إلى مستوى **الخطاب** الذي لم يتأت للقارئ تحقيقه إلاّ إذا تقمص شخصية الشاعر المنشد، كون القراءة لا

* مصطلح نقدي شاع في أوساط النظريات النقدية المعاصرة وتعنى الدراسة الفنية للشعر وللأدب عموما وتقف على خصائصهما وما يجعلهما فنًّا، ومازالت تثير جدلا واسعا .

تهتدي لحقيقة الخطاب إلا إذا تمثلت الإنشادية في سمتها الصحيح[1]. وهذا التمثيل أو التمثل يساعدنا على فهمه مصطلحان آخران وهما التخيل والتأويل ، فالتخيل أن يتقمص القارئ شخصية الشاعر المنشد وكأنه هو الذي أبدع القصيدة ، حيث يدرج زمن إنشاده في زمن إنشاد صاحب النص الأصلي، أمّا التأويل فهو اقتراب إنشاد القارئ من إنشاد الشاعر صاحب النص وجعله متطابقا أو متقارباً على صورة إنشادية موحّدة مع الإنشاد الأول أو الأصلي.

إن عامل الاحتمال الذي يساعد القارئ على كتابة الإنشاد الأصلي بوضع رموز كتابية تعطي لتلك المقولات الثلاث (دفق شعري، توتر وتيرة) بعدًا مرئيًّا ، ولنا نبذة لما أسلفنا الذكر فيه، عمّا يتعلق بالقراءة والإنشاد، وهو بيت شعري لأمير الشعراء "أحمد شوقي" يقول فيه راثيا دمشق :

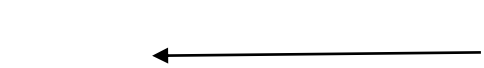
سَلاَمٌ مِنْ صَبَا بَرَدَى أَرَقُّ وَدَمْعٌ لاَ يُكَفْكَفُ يَا دِمَشْقُ.

البيت الشعري دفق شعري بذاته يفرز توتراً يعكس نغمة صوتية حزينة والتي يجمعها **نمط تنغيمي** موحّد هو تنغيم الرثاء الذي يوزع البيت الشعري على وتائر مختلفة، وتَبيَن من خلال التجربة الأدائية أن الدلالة أو ما سمينا بالتّوجه الدلالي

[1] حبيب مونسي ، هندسة الإنشاد الشعري.

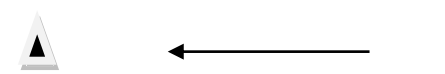
الـذي يكتنـف البيـت الشـعري هـو الـذي يعطينـا شـكل الأداء فكانـت النتيجـة كالآتي :

الأداء الأول:

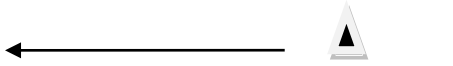


الأداء الثاني :

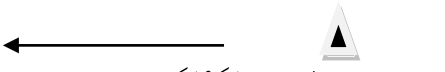
الأداء الثالث :



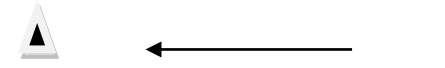
الأداء الرابع :



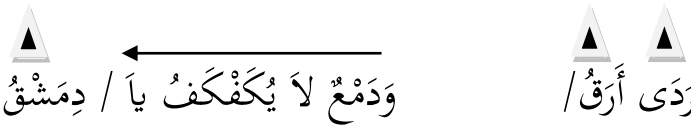
الأداء الخامس :



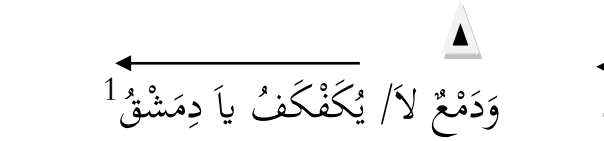
الأداء السادس:



الأداء السابع :



الأداء الثامن :



الأداء التاسع:

تعليق :

يتبين من خلال هذه التجربة أن الأداء التاسع يصنع مفارقة في كيفية الإلقاء، وارتأينا أن نبدأ به لأنه ينزاح عن قاعدة الإنشاد ما يجعلنا نحكم على صاحبه بأنه قرأ البيت ولم ينشدهُ، ففي الإنشاد نوع من **التغني** وفي التغني يوجدُ ما نسميه ب**التحزين** و**التلحين** وهذا الأخير هو خلاصة الخصائص الصوتية كلها من نبر وتنغيم ووقف بل هو تجسيد موسيقي لها ، فَجِمَاعُ النبرات وضمها مع أنواع النغم إضافة إلى ذلك الوقفات مع

[1] – الرموز كالآتي :

/: يشير إلى الفصل أو التوقف

← : يشير إلى تسريع الأداء

Δ : يشير إلى الارتكاز و الضغط{ أكبر قوة إسماع}

ما يعتري المقاطع من تعديل في كمياتها هي ما يؤلف لحنًا وكل هذا العمل من أجل تحسين الصوت و**تطريبه** في أذن المستمع، وفي هذا السياق يقول المؤلف المسرحي فرحان بلبل:

"وإذا لم يتم التفريق بالتنغيم بين أنواع الجمل لإبراز معانيها جاء الكلام مستوياً أملس ميتاً لا فروق في معانيه وهذا التفريق بالتنغيم يشبه عند المتكلم (**تخطيط القلب**) فالقلب الحي يرسم على اللوحة ارتفاعات وانخفاضات تتفاوت مقاديرها حسب الخفقة أما القلب الميت فيرسم خطا أفقيا واحداً مستقيماً".[1] أي: جمال أي أداء صوتي لا يتوقف فقط على جمله اللحنية و حروفه بل أيضا على تلك السكنات فيه ، لأنها تعطي المستمع فرصة أكبر في الاستمتاع واستيعاب اللحن ككل.

ولمحنا أيضا من خلال هذه المقاربة – مقاربة أداء كل فرد أنها حصيلة القراءة القبلية أو الاستكشافية التي يحاول أصحابها أن يفهموا المعنى جيّدًا ثم يأتي الصّوت ثانيا أي مرحلة الإلقاء فكان الارتكاز على الكلمات متباينا بين أداء وآخر حسب ما يقتضيه **السياق** ، فكان الإخراج الصوتي مسبوقا بمعطيات دلالية مُوَجّهة من طرف **مؤثرات شعورية** هي التي تشكل **الإطار**

[1] فرحان بلبل ، أصول الإلقاء و الإلقاء المسرحي ، ص111

الموسيقي للبيت، كما لا يفوتنا ملمحًا آخر وهو ظاهرة صوتية أيضا تتمثل في ذلك **التوازي** في الإلقاء سواء تعلق الأمر بتوازي أدائي في بيت واحد أو بين أداء وآخر ، وذلك ملمح إيقاعي يختص به الشعر دون سواه

المبحث التطبيقي
نماذج شعرية عن المظاهر الأدائية
في الإنشاد الشعري

1- قصيدة "التأشيرة" هشام الجخ

احتوت قصيدة "التأشيرة" * على كثير من المعاني والقيم داعيا صاحبها "هشام الجخ" إلى ضرورة الوحدة العربية، وأن قوة العرب تتمثل في وحدتهم منددا بالحكام الظلمة الذين يحاولون أن يظهروا على أعناق شعوبهم، وتعتبر القصيدة من الشعر الحر تتنوع فيها الأسطر الشعرية من حيث الطول والقصر والقوافي من حيث الجرس الموسيقي لها .وتضمنت قصيدة التأشيرة النشيد والسّرد (التاريخ) وذكر الأمكنة.

نفهم من خلال هذه المواضيع الشعرية أن القصيدة تقول أشياء أخرى يمكن استشفافها مما توحيه المضامين الثلاثة، فالنشيد يتضمن دلالات الوحدة العربية، هل هي مجرد أنشودة لا تتجاوز أو لم تكن لتتجاوز حناجرنا لما كنّا صغاراً نرددها في المدارس، والسّرد اعتمده الشاعر ليحكي لنا (لجمهوره) قصص العرب وحروبهم ضد أعدائهم، أمّا التعريج على البعد الجغرافي للوطن العربي فيتمثل في تعداد المكنة(عبور الأقطار العربية دون تأشيرة).

* قصيدة التأشيرة للشاعر المصري الشاب هشام الجخ التي ألقاها عقب ثورة 25 يناير التي من خلالها حاول تجميع الأمة العربية لكي تصبح في كيان واحد.

تتوزع **الظواهر الأدائية** – نبر- تنغيم- وقف بشكل مكثف على مستوى القصيدة كما هي مسموعة من طرف إلقاء الشاعر والذي يعد في حدّ ذاته : ظاهرة أدائية منفردة في إلقاء الشعر**، ومَردُّ هذه الكثافة إلى طبيعة الموضوع والسياق الزمني الذي قيلت فيه، وارتأينا أن نختار بعض المقاطع الشعرية استرعت انتباه الجمهور بشكل بارز.

1- في دلالة الوقف والنغمة:

يتدخل الوقف التام في تشكيل نغمة الصّوت ويوزع المسار الكلامي على مكوناته الثلاثة :ابتداء، استئناف، اختتام، يقول الشاعر في مستهل القصيدة :

أُسَبِحُ باسمك اللهُ[1]

وليسَ سِوَاكَ أخشاهُ

وأَعْلَمُ أن لي قَدَراً

سَألقاهُ...سَألقاهُ

* وذلك ما أشار إليه وزير الثقافة عز الدين ميهوبي أنه على الشعراء الجزائريين امتلاك جرأة هشام الجخ في طريقة الإلقاء التي جعلته ينجح حيث فشل الكبار في حين أكد لعرافي أن الجزائر لم تشهد أمسية شعرية كأمسية الجخ منذ 34 سنة زمن الشاعر الفلسطيني محمود درويش.

[1] ينظر ، إلقاء الشاعر هشام الجخ لقصيدة التأشيرة على الموقع الالكتروني :www.youtube.com

يَمْنَحُ السطر الأخير ملمحًا أدائيًّا متميزًا عن باقي أسطر هذا المقطع، يدلّ عليه إلقاء الشاعر له، كونه يجمع بين الوقف والنغمة، فالشاعر فَصَل بين المفردتين:سألقاه الأولى والثانية وفي ذلك دلالة نفهمها من جهتين إلقاء الشاعر وتجاوب الجمهور المستمع.

يوحي الفصْلُ بين المفردتين بواقع مزْرٍ يكتنفه الرعب وتوجس المخاوف هذا الفصل هو **صمت** في حقيقة الأمر ، لكنه **صمت صارخ** يعكس خلفية اجتماعية وسياسية خطيرة، هذا الصّمت هو إشارة تتجه من الشاعر صَوْبَ **جمهوره** من أجل أن يتحَسَّسَ الأوّل – الشاعر- ردود فعل الثاني واستجابته، كما أنه -أي هذا الفصل- عاملٌ مساعد يعمل على تكييف **النغمة** الموالية التي يُشكِّلها أداء الشاعر للمفردة الثانية، بَيْدَ أنه أداء مختلف متلون بمشاعر الخوف : **خوف من الآتي** .

لِقاءُ الشاعر مع القدَرِ حقيقة إيمانية مُسَلَّمٌ بها سَلَفًا واللقاء عن طريق- المخالفة- يجعلنا نتصور ضدّه -أي اللقاء- دائما وهو الفراق* هذا الضد هو ما جعل الشاعر يُنوع في نغمة صوته خلال أدائه للمفردة الثانية، لأننا كجمهور مستمع ما نفهمه من ذلك التنغيم هو مشهد الفراق ، هل هو مرحب به أو

* يقول الشاعر اللبناني :بطرس البستاني " وَكَمْ يَمْضِي اللِّقَاءُ بِلاَ فِرَاقٍ .....وَلَكِنْ لَا لِقَاءَ بِلاَ فِرَاقِ.

إيجابي على الأقل أم أنه بفعل الإنسان ، كُلُنَا سنلقى أقدارنا لكن كيف سنلقاها ؟! .لاَ نَعْلَمُ ذلك لكن الشاعر يَعْلَمُ لأنه يتنبأ من منطلق الرؤيا التي يختص بها كل شاعر باعتباره لسان حال قومه ونفسه أيضا.

دَلاَلة الفصل ونغمة الصّوت تؤكد أن غياب حرية التعبير التي لا زال المواطن العربي يفتقدها ، وكأني بالشاعر يقول لجمهوره "أنا لا أملك حتى تأشيرة الخروج من القاعة سالماً أو حيًّا " تلكم هي الرقابة على الإبداع صوتًا كان أم كتابة والتي قال عنها الدكتور شاكر النابلسي يومًا بأن "الكتابة في العالم العربي هي كالمشي على حدِّ السّيف أو أشبه ما تكون بطحن الزجاج في الفم".[1]

النبر والتنغيم :

النبر ارتكاز ووضوح تتميز به مفردة أو مقطع صوتي عن آخر بينما التنغيم تلوين صوتي هو الآخر يعمل على مَوْسَقَةِ العبارة وفي ذلك دلالة[2]يستقيها المستمع من طريقة إلقاء المتكلم حتى يحصُلَ الفهم وإدراك القصد.

[1] ينظر ، شاكر النابلسي : محاولة للخروج من اللّون الأبيض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، ط1، 1986م ، ص169

[2] ينظر سعاد بناسي : التنغيم صوت و دلالة ،مج القلم ، ع3 ، جامعة وهران ، السانية 2006،ص36.

1- من صوت الأنشودة إلى صوت الخرافة :

تـزداد وتـيرة النـبر والتنغـيم حسـب درجـة انفعـال الشـاعر في مقطعـين هـامين مـن القصـيدة، ويُـدْمِجُ الشـاعر هنـا نصـين يقتبسـهما مـن الـتراث والتـاريخ سَـعْيًا منـه في اسـتمالة الجمهـور والعـودة بـه إلى زمـن الصِّـبا ، حيـث كـان الصّـبي العـربي يـتعلم في المدرسة أنشودة الوحدة العربية:

وَكُنَّا في مَدّارِسِنَا نردد بَعْضَ ألحانِ[1]

نغني بيننا مثلاً...

بِلاَدُ العُرْبِ أوطاني ...وكلُّ العرب إخواني .

يضـفي الشـاعر علـى إلقائـه للشـطر الأخـير مـن المقطـع نغمـة الغنـاء فهـو يُنْشِـدُ أو يُغـنِّي الشـطر كـاملا، وهـو إذ يفعـل ذلـك يمـرر للمسـتمعين رسـالة مشـفرة تجمـع في ثناياهـا أغـراض ومقاصـد، يمكننـا أن نفهمهـا مـن سـياق **الأداء الصـوتي**، وتتمثـل هـذه الأغـراض في الـتهكم والتـوبيخ والتأنيـب، وكـأني بالشـاعر يقـول لجمهـور السّـلطة كيـف لكـم أن تمنعـونا- وهـذه الطفولـة مجسّـدة في صـورة ذلـك الصّـبي الـذي مـات غرقًـا – مـن العبـور إلى أوطـان عربيـة أخـرى ، وأنـتم مـن علمتمونا في المدارس أن بلاد العرب كلها وطن واحد وكل العرب إخوة.

[1] هشام الجخ ،قصيدة التأشيرة

طريقة إلقاء هشام الجخ للشطر الأخير شعرية بحد ذاتها تجمع بين ظاهريتين اثنتين وهما تنغيم الشطر الشعري وبلوغه درجة الغناء، وبالتالي تميز في الإلقاء،والظاهرة الثانية تحسب للنص باشتماله على نص آخر*مدعومًا بتقنية سردية متمثلة في تقنية الفلاش باك*، أعادت الجمهور إلى ذكريات الصّبا أين كنا نتلقى هذه الأناشيد في المدارس، لأن المدرسة العربية كانت تركز على أخوة الدين /الإسلامي ، أخوة اللّغة / العربية إلى جانب أخوة الإنسانية الجامعة.

قارئين كنّا أو مستمعين لقصيدة التأشيرة نستشعر الرثاء صوتًا يَعُمُّ إلقاء الشاعر،والشاهد على ذلك تصدّر الفعل الناقص –كُنَّا – أشطر المقاطع حتى وإن كان يبدو أن الشاعر يمدح أمجاد العرب لكنه مدح وإطراء قلبت "كان" دلالته الحقيقية *

وَكُنَّا نَرْسُمُ العربيَّ ممشوقاً بهامته

لَهُ صَدْرٌ يَصُدُ الريح إذ تعوى...

مُهاَباً في عباءته...

---

* يمكن أن نصطلح عليه بالتداخل النصي أو هو ما يسمى بالتناص حيث العلاقة المتداخلة التي نستشفها في نص واحد .

* يقصد بالفلاش باك ، العودة أو الرجوع إلى الوراء نجدها في السرّد.

* هناك من عرف الرثاء بأنه مدح بصيغة كان.

لا زال الشاعر يتحدث بلسان الطفولة العربية أيام كانت تفتخر بأمجاد وبطولات العرب، والكلمة التي تشكل **ارتكازًا** قويًّا هي كلمة "**مُهاَباً**" مقارنة بكلمة ممشوقاً التي ينتقل فيها من نغمة الصّوت إلى نغمة البيان في الشطر الثاني لتتكاثف بشكل بارز في المقطع الثالث أي من إيقاع اللّفظ إلى إيقاع الكناية جسامة القدّ وجلال الهيبة والوقار ليس في صوته وسيفه فحسب وإنما في هندامه ولباسه أيضًا.

يُشكِل التنويع في الإلقاء أو ما يسمى بالمخالفة الأدائية* ملمحاً إيقاعياً يسترعي انتباه المستمع، كما يَعْمَلُ على تحقيق التوازي الشعري في الإلقاء، وذلك هو جوهر الشعرية العربية نصًّا وخطاباً، كون هذه المخالفة تعمل على كسر الرتابة الممضة خطية كانت أو صوتية، فلولا النبر على كلمةٍ مَا، والتنغيم الذي يُعطِي تركيباً بكامله لما كان هناك إيقاع، ولمَّا كانت الهيبة قيمة مفقودة في عصرنا الحالي وجب على الشاعر أن يمنحها **قوّة إسماع** ليستحضرها في أذهان مستمعيه، ما يجعلنا نتساءل : أين الهيبة التي كان العربي يتلفَّعُها عباءة ؟.

ويتساءل هو الآخر بعدها بنغمة الاستفهام التوبيخي والاستنكاري معًا:

* تكسر المخالفة الأدائية الرتابة والإطراد من طرف المستمع وتحوّر انتباهه السمعي أو البصري عندما يعمل الشاعر المنشد بنقض العادة في إنشاد الشعر.

أَلَسْتُمْ من نشأنا في مدارسكم[1]؟

أَلَسْتُمْ من تعلمنا مناهجكم ؟

أَلَسْتُمْ من تعلمنا على يدكم بأن الثعلب المكّارَ منتظر سيأكل نعجة الحمقى إذا للنوم ما خلدوا؟..

أَلَسْتُمْ من تعلمنا على يَدِكُمْ : بأن العُودَ محمي بحزمته ضعيف حين يَنْفَرِدُ.

يستعين الشاعر قبل أن يصل إلى نص الخرافة [المقطع 3و4] بما هو عِمَادُ التنمية وأساس الرقي في كل أمّة لا ترضى لشَعْبِها التأخر، لأنّ وكما نعرف أن أساس التنمية دائما يعودُ إلى التربية إلى المدرسة كفضاء حاضن لها، وإلى أساس التنشئة، ونفهم هذا اللّوم الذي يوجهه الشاعر إلى الطبقة الحاكمة من خلال نغمة الاستفهام التي تقع على المباني الإفرادية التالية : أَلَسْتُمْ، مدارسكم، مناهجكم، ليفتح هذا المقطع على نص آخر، وهو نص الخرافة التي كان الطفل العربي يتعلمها، ويستخلص مغزاها، والتي تطرح معاني الخداع والتقاعس في الذود عن ديار المسلمين، إضافة إلى معاني الوحدة التي لن تتحقق إلاّ بتضافر الجهود وتغليب الجماعة على مصلحة الفرد.

[1] هشام الجخ ، قصيدة التأشيرة

في القدس / "تميم البرغوثي"

طُولُ السّطر الشعري، وامتداد النَّفَسِ:

لعلّ ما يميز أداء الشاعر الفلسطيني – تميم البرغوثي – هو مشابهته لشاعر الأرض – محمود درويش– في إلقاء الشعر والقصيدة التي ألقاها تميم في مسابقة أمير الشعراء* توضح ذلك، فنغمة الصّوت التي يمتلكها هذا الشاعر تشبه إلى حدّ كبير، النغمة الصّوتية لدى محمود درويش.

"في القدس" قصيدة تضمنت أحداث ومشاهد يصورها صاحبها بكاميرا سردية تحكي ماذا يوجد في هذه المدينة المقدسة التي عنون غير واحد من الشعراء الأفذاذ قصائدهم والملاحظ من أداء الشاعر أنه تميز بامتداد النفَس الذي يرجع إلى امتداد السّطر الشعري من جهة وإلى طبيعة الموضوع الشعري من جهة ثانية كونه يعالج قضية لا ترتبط بمصير شعب فحسب وإنما بمصير أمّة، فكان أداء الشاعر "تميم البرغوثي" لقصيدة القدس متميزًا:

في القُدْسِ مدرسة لمملوك أتى ممّا وراء النَّهْرِ

* أمير الشعراء :مسابقة تبثها قناة أبو ظبي ، يتنافس فيها مجموعة كبيرة من الشعراء العرب حول كسب إمارة الشعر العربي بحضور لجنة تتكون من نقاد عرب ألمعين يؤطرون عن طريق الحكم و التقييم تجارب الأداء.

باعوه في سوق نخاسة في أصفهان لتاجر من أهل بغداد أتى حَلَب

فَخَافَ أميرها من زرقة في عينه اليُسْرَى

فأعْطَاهُ لقافِلة أتت مِصْرَ .فأَصْبَحَ بعد بضع سنين غلاب المغول

و صَاحِبُ السلطان...

عندما يكون **الدفق الشعري** ميزة شعورية تتحكم في التوتر الداخلي لنفسية الشاعر تأتي وتيرة الأداء مختلفة ومتميزة من شطر لآخر، وهو ما يكوّن المركب الإيقاعي ككل، وهنا يحتاج الشاعر لِنَفَسٍ طويل يستمدّه من ذلك الاستعداد المسبق الذي يتوافر لديه من خلال تلك الوقفات التي تسمح له بتخزين قدر ممكن من الطاقة الهوائية، فإمّا ينشد السطر الشعري طويلا بنفَس طويل، وإمّا تخونه هذه الطاقة الهوائية فيلجأ إلى التوقف ليسعفه تكرار نصف السّطر إكمال السطر من جديد أو يتدّخل الجمهور بردود أفعاله في قطع إلقاء الشاعر إمّا لميزة أدائية يتميز بها الشاعر في أثناء إلقائه للقصيدة أو لميزة دلالية تلقى استحساناً واستجابة عند الجمهور المستمع؛ فيقابل لغةَ الشاعر بلغته – هو– والمتمثلة في التصفيق والصفير والأهازيج المتنوعة يقول الشاعر : [1]

امْرُرْ بِهَا واقرأ شواهِدَهَا بِكُلِّ لغات أهْلِ الأرض

[1] تميم البرغوثي ، قصيدة القدس

فيها الزنج والإفرنج والقفجاق والصقلاب والبشتاقُ

و التاتارُ والأتراك أهل الله والهلاك ،والفقراء والملاك

و الفُجَارُ والنسّاكُ

لا ترضى الرغبة –عند الإحاطة بكل ما يزخر به فضاء حاضن من مكاسب حضارية – باللجوء إلى تقنية بلاغية يمكن أن نسميها –هنا– بالإيجاز أو الحذف أو التلخيص ،وإنما على العكس من ذلك فالرغبة في مثل هذه المواقف الشعرية تستعين بتعديد وجمع كل ما له علاقة بالماضي الحضاري وتلك ميزة أدائية شعرية طالما تميز بها الشعراء في سياق تعديد مناقب ممدوحيهم أو الافتخار بأنفسهم*.

إسماع الصّمت: سكون القافية وصمت الروّي

القصيدة وهي مكتوبة تفتقد لشعريتها بافتقادها لأهم عنصر وهو **الصّوت المنطوق**، فيأتي الإلقاء الجيد كعمل **أكوستيكي** يرفعها إلى الجمهور المستمع فيخرجها من صمتها ليبين دور المنطوق؛ وبالتالي تتكشف وتتراءى

* مثلما أنشده شاعر العرب أبو الطيب المتنبي مفتخرا :

الخيل و الليلُ و البيداءُ تعرفني والسف و الرّمح والقرطاس و القلمُ

للجمهور تلك الملامح اللغوية والأدائية للعمل الشعري، فما كان خافتاً أو ما صفته الصمت والسكون يصير بفعل الإلقاء مسموعًا بارزاً، وقصيدة القدس من حيث القافية وحرف الروي امتازت بالسكون والصّمت باشتمالها على أحرف مهموسة مصمتة:

في القدس رائحة تلخصُّ بابلاً والهند في دكان عطار بخان الزيتْ[1]

والله رائحة لها لغة ستفهمها إذا أصغيتْ

وتقول لي –إذ يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع عَلَيْ:لا تحفل بهم

وتفوحُ من بعد انحسار الغاز وهي تقول لي : أَرَأَيْتْ؟

يدلّ السّكون على انعدام الحركة مانعًا لأواخر المقاطع الصّوتية وَقْفاً غالبًا ما يخفي صوت الحرف كما نلاحظه وهو مكتوب إلاّ أن إلقاء الشاعر يخلِّصُ القافية من سكونها وحرف الروي من صمتها لاَسِيَّمَا وإن كان حرف الروي من الحروف المهموسة، وهُنَا يعتمد الشاعر على الارتكاز وتغيير النغمة الصّوتية كي تصل المقاطع الأخيرة مسموعة وواضحة في ذهن المستمع، فالشاعر تميم البرغوثي، وهو يلقي هذا المقطع يستعيض عن طول الأسطر الشعرية **بالارتكاز** على المقاطع الأخيرة، وتنغيمها خاصة في الشطر الأخير، لأن طول الشطر

[1] قصيدة القدس

الـذي قبلـه مـع تكـرار عبـارة "تقـول لي" مـرتين : بمعـنى أن مقـول القـول جـاء بعـد عبـارة طويلـة اسـتدعى مـن الشـاعر تنغـيم العبـارة الأخـيرة ، أرأيـتْ ؟ وفي ذلـك دلالة على تنبيه الشاعر من طرف هذه الرائحة.

3- الصّوت الأنثوي وفنّ طبخ الشعر:*

لـيس الشـعر وإلقـاؤه حكـرًا علـى الرجـال فقـط، وإنّمـا للمـرأة بَاعٌ طويـل فيـه فمنـذ أن كـان الشـعر طفـلاً كانـت المـرأة هـي الأخـرى تضـارع الرَجُـلَ في مكابـدة الشـعر ونظمـه فـتربَّى في أحضـانها وفاقـت غريمهـا إبـداعاً وتفننـا في تربيـة هـذا الطفـل – الشـعر- الـذي تنـافس حولـه الشـعراء في سـبيل فهـم لغتـه المستعصـية وفـض محتواهـا المـبهم، فمـا كـان مـن المـرأة إلاّ أن تقـتحم هـذه اللّغـة بصـوتها الأنثـوي تقـول ما آتاها من زخم الشعور.

في أذهاننـا وفي ثقافتنـا الضـيقة لا بـل حـتى بالنسـبة لمبـدعينا المـرأة في ذهـن الشـاعر جسـدًا يختـزن شـهوة محطّمـة، وإن قبـل بإبـداعها فـلا يعـدو أن يكـون طبخًـا أو هـي أفـق انتظـار مـا يتشـهاه لكـن الأمـر غـير ذلـك فهـي حاضـرة بصـوتها، بإبـداعها تسـعى إلى مجاراتـه في اعـتلاء عـرش مملكـة الشـعر وإن سـعى هـو للإطاحـة

* عبارة قالها الناقد المصري صلاح فضل عن الشاعرة السودانية / مناهل فتحي فارتأينا أن نجعلها عنصرًا أو مبحثًا تطبيقيًّا.

بها من عرش كرامتها وإزاحتها عن عرش النبوغ، فجاء صوتها مسموعًا بنبرة عالية.

الشاعرة :مناهل فتحي حسن / ثورة أنثى / خطأ الوصل*

قصيدة (ثورة أنثى) للشاعرة السودانية مناهل فتحي حسن قصيدة نموذجية استغلت فيها الشاعرة ملمح الارتكاز على بعض المفردات إضافة إلى شكل التنغيم الصّاعد الذي ميّز كافة الأسطر الشعرية ،ومعبّرة فيها هذه الشاعرة عن دلالة تعكس بعدًا اجتماعيًّا مزريًّا ، لا زالت المرأة العربية ترزح تحت نيره ، وهو حريتها المسلوبة وحقوقها المهضومة ما جعلها تثور كأنثى :

خَلَّفَتْ للنِّسَاءِ ثَوْرَةُ أُنْثَى قَدَحتْ في جَليدِهِنَّ الصَّيْفَا.

ومن هنا تدخل الشاعرة مناهل فتحي مسابقة أمير الشعراء من بابه الواسع بإلقاء جيد تمثل في براعة الإهداء الذي استهلت به قصيدتها، وتمثل في مقطوعة شعرية تنسب إلى الشاعر الكبير محمد الفيتوري شاعر إفريقيا والعروبة تقول فيها :

في حَضْرَةِ مَنْ أَهْوَى عَبَثَتْ بِي الأَشْوَاقْ

*كثير هي الأخطاء التي تنال من حُسْنِ الأداء الصّوتي خاصة عند المذيعين والصحفيين الذي لا يكترثون لمواضع الوصل والفصل والارتكاز على مقطع دون سواه لذا كان من بين تعاريف القدامى من البلاغة بأنها معرفة الوصل هي من الفصل.

حَدَقْتُ بِلاَ وَجْه ورقصْتُ بلا سَاقْ

وزَحَمْتُ براياتي وطبولي الأفاقْ

عِشْقِي يُفْني عِشْقِي وفنائي استغراقْ

مملوكك لكني سلطان العشاقْ

ونحن نستمع إلى إلقاء الشاعرة رصدنا خطأً أدائيًّا على مستوى السطر ويتمثل في الوصل الذي عبث بدلالته التركيبية، فالشاعرة وَصَلَتْ بين مقطع ممدود وآخر ساكن فكان التركيب على هذه الصورة :

في حَضْرَةِ مَنْ أَهْوَى عَبَثَتْ / بِالأَشْواَقْ

إن ارتكاز الشاعرة على المقطع الأوّل ووصله بالساكن عندما يُسْبَقُ هذا الأخير بإشباع، غيّر من دلالة التركيب من الفاعلية إلى الجَرِّ بالحرف : أي من كون الأشواق هي التي عبثت بالمتكلم إلى كون المتكلم هو الذي عَبَثَ بالأشواق.

عَبَثَتْ بِالأَشْواَقْ

عَبَثَتْ بِيَ الأَشْواَقْ

فـالأداء الصـحيح يسـتدعي مـن الشـاعرة أن تُحَـرِّك الضـمير المتصـل بحـرف الجـر ووصـله مباشـرة بالكلمـة الثانيـة علـى أنهـا فاعـل قـام بفعـل العبـث ولـيس علـى أنهـا اسـم مجـرور مـن خـلال ذلـك الضـغط الـذي وقـع علـى المقطـع الأوّل والمتمثـل في حـرف الجـرّ، وهنـا يتـداخل النـبر مـع المفصـل الصـوتي كمـا ذكـرنا في الفصـل الثـاني*،بحيـث أن مراعـاة الوصـل تجعـل النـبر واقعًـا علـى المقطـع الثـاني وهـو مقطـع متوسـط مغلـق (بِيلْأشـواق ص ح ص ح ص)أمّـا الفصـل بـين المفـردتين : شـبه الجملـة ، حـرف الجـر والضـمير، "بي" والفاعـل الأشـواق، فـإن النـبر هنـا يقـع علـى المفـردة الأولى الـتي تشـكل مقطعًـا متوسـط بازدواج منفـتح (ص ح ح)علـى هـذا الشكل.

عَبَثَتْ بِيلْأَشْواَقْ ص ح /ص ح ص

عَبَثَتْ بِيـ /الأَشْواَقْ ص ح ح

* ينظر الصفحة (121) ، من هذه الرسالة عنصر : مفصلة التركيب وتوجيه الدلالة والصفحة (105) عنصر النبر العروضي.

الملامح الأدائية المصاحبة *:

(الاستهزاء / السخرية)

الضحك موقف شعوري سواء يعيشه الشاعر أو جمهوره المستمع وهو ما ينتج عن السخرية أو الاستهزاء الذي يستغلها الشعراء قصد تمرير رسائلهم وتحقيق أغراضهم الشعرية، وقد تكون وسيلة يستعين بها الشعراء لتعويض ما قد تعجز عنه بلاغة الصّورة في التركيب (استعارة، مجاز، رمز...) أو إن صحّ التعبير هو قصد الانتقال من ما قد تعجز عنه بلاغة الصّورة في التركيب إلى ما قد يتحقق بفعل الطابع المشهدي للصورة السّاخرة وما يتركه من تصورات في ذهن المستمع أو القارئ .

إنّ الدّافع من وراء السّخرية هو ذلك الألم الدّفين والكرب الخفي الذي يقاسيه الشعراء فيلجأون إليها للحصول على حقوقهم المسلوبة، وتنبيه الظالمين والأشرار، ويصل الأمر إلى درجة المخاطرة بأنفسهم، فهم يرونها من أنسب الأساليب وأكثرها إفصاحًا مقارنة بغيرها من الأساليب، فالأدب السّاخر يعكس لنا أوجاع المواطن السياسية والاجتماعية، ويقدمها بقالب يرسم البسمة على الوجه كما أن ذلك الرفض والكره الذي يكنّه الشعراء لحكامّهم، وللواقع

* إضافة إلى الاستهزاء نَجْمَعُ ظواهر أدائية أخرى كالغناء و الحكي و البكاء التي تَمُتُّ إلى الشاعر بصلة الأداء.

السياسي الذي يميز بلدانهم يجعلهم يستخدمون أساليب ساخرة لا بل يصل الأمر إلى استعمال كلمات نابية وعبارات يكتنفها الفحش، فحش واقعهم المعيشي والسياسي بخاصة يقول الشاعر العراقي أبو المظفر النواب :

قِمَمْ ، قِمَمْ ، قِمَمْ

مَعْزَى علَى غَنَمْ

جَلاَلَة الكبْشِ على سُمُوّ نَعْجَةٍ

عَلَى حِمَارٍ بالقدَمْ

و تبدأ الجلسةُ: لاَ و لَنْ ، وَلَمْ

وتنتهي : فِداَ خصاكم سيدي

والدَّفْعُ كَمْ؟

هذا مقطع شعري اخترناه من شعر مظفر النواب* من قصيدة عنوانها " قِمَمْ"

إن ما نريد التأكيد عليه بشكل جلي في هذا البحث ككل هو عندما تملك المعنى في قرارة نفسك وتجد محموله من اللفظ مَا يجعله بيّنًا واضِحًا وملائما

* أبو المظفر النواب شاعر عراقي معاصر ومعارض سياسي بارز وناقد ولد عام 1934 ببغداد له مجموعة من القصائد من بينها :القدس عروس عروبتنا ، قمم قمم، اصرخ ،البراءة.

لـه تركيبًـا ودلالـة فهنـا لا يبقـى لـك سِـوَى مَـا يرفعـه علـى المسـتمعين لكـن: بأيّ أداء؟

وهـذا الأخـير – الأداء- إن لم تجتمـع فيـه طـرب النغمـة وعلـو النـبرة ومـا يصـحب ذلـك مـن **لغـة الجسـد**، كالإشـارة لـيس بأداء راقٍ، وهـذا مـا يحـدث مـع شـاعرنا العراقـي مظفـر النـواب في هـذا المقطـع، حيـث يلقيـه بأداء سـاخر، كمـا أننـا نجـده يركـز علـى الكلمـات المفتاحيـة ومرتكـزاً عليهـا في آن واحـد بنـبرة الـتهكم – **قِمَـمْ**- مكـرراً إيّاهـا ثـلاث مـرات تكـرار الكلمـة ومـا صـاحبها مـن تنغـيم يـوحي بأسـلوب النـداء والـدعوة إلى التجمـع أو الاجتمـاع أو بالأحـرى يـوحي بـذلك السـلوك الـذي يميـز بائـع الجرائـد، وكأنهـا قمـم للبيـع، قمـم تجتمـع فيهـا القـادة والساسـة لا لشـيء إلاّ لبيـع القضـايا الراهنـة وهـو إذ يفعـل – الشـاعر- ذلـك يرسـخ صـورة سـاخرة في ذهـن المسـتمع عـن الواقـع السياسـي للعـرب، مـا جعلنـا نتسـاءل – عـن الآخـرين – مـا الجـدوى مـن هـذه القمـم؟ ولم لا يـزال الحكـام العـرب يَخُضُّـونَ في قربـة المـؤتمرات الـتي لا تأتي بالجديـد، لا بـل تـراهم يمارسـون كـل أنـواع الـبطش، بمـا أوتـوا مـن سـلطة تعسـفية يسـلطونها علـى شـعوبهم ، يقـول نـزار قباني :

كيف سَيأتي الغيث إلينا..؟[1]

كيف سينمو القمحُ؟

و كيف يفيض علينا الخيرُ؟

وتغمرنا البَرَكَهْ

هذا وطن لا يحكمه الله.

لكن تحكمه الدِيَكَهْ

إننا عندما نقوم بالتأمل والتفكير مطولاً في الواقع الذي نعيش فيه كمواطنين عرب بأحداثه ووقائعه المؤسفة فإننا لا نملك إلاّ أن نشعر بالغصّة في حلوقنا ناهيك عن الغضب الشديد المتأتي من عدم قدرتنا على تغيير هذا الواقع فلا نجد –مهما كان صنفنا ومستوانا الثقافي– بُدًّا من اللّجوء إلى السخرية الناقدة واللاذعة من هذا الواقع، والتي تعمل على التخفيف من حدّة آلامه، يقول جبران خليل جبران في هذا السياق : "هذا العالم صعب وخائن ولا يطاق

[1] نزار قباني : قصيدة الديك مسموعة على الموقع :.www.youtube.com

يجب أن يمتلك الإنسان سلاح السخرية وسلاح القوة لكي يستطيع أن يحاربه حتى الموت"[1].

والسخرية لكونها فن راقي يحتاج إلى الذكاء والفكر وإعمال العقل لذلك فهي سلاح خطير في يد الفلاسفة والكتاب بوجه السياسات الظالمة المستبدة المتحكمة بمصائر الشعوب، كما أنهم يستخدمونها في نقد العادات والتقاليد البالية في المجتمع وأمراضه الكثيرة من جهل وتخلّف، وهذا ما فعله مظفر النواب ونزار قباني وغيرهم من الشعراء في شعرهم حيث استوعبوا تجارب حياتهم المناهضة للأنظمة القائمة على الظلم والقهر والاستبداد، وقد تولوا أمر مُهاجمتها بخطاباتهم النقدية اللاذعة المملوءة سخرية وازدراء، وفق آليات جعلوها تخدم أغراضهم وموضوعاتهم التي فضحوا بها أبعاد التفكير واستراتيجيات السياسة لدى الحكام الذين زرعوا الرعب في قلوب شعوبهم بالملاحقة والتربص والظلم والقهر والقتل وتبديل الأمن بالخوف دون وجه حق.

[1] ينظر: السخرية في شعر أحمد مطر، على الموقع الإلكتروني: .https://ar.wikipedia.org/wiki

الإشارة ولغة الجسد في إنشاد الشعر:

إذا كان الصّوت هو لغة العبارة فإن الجسَدَ لغةُ الإشارة، وغالبًا ما تنوء العبارة عن حمل المعنى وتوصيله حرفيًّا فتأتي الإشارة لتجسّده نهائيًّا ،فإن كان الصّوت المنطوق قد حازَ ذلك القدر من الأهمية في البيان، فممّا لا شك فيه أن هناك وسائل بيانية أخرى يعمد إليها البلغاء ولها من الاهتمام والعناية ما يقارب قَدْرَ الصّوت اللّغوي أو تساويه، ولقد فصّل الجاحظ في شرح الإشارة *، وأعطاها حقها في كتابه البيان والتبيين وجعلها إحدى وسائل البيان بل هي : النائبة عن اللفظ، والكاشفة عن مقداره والمؤكدة له، والمعربة عن المعاني الخاصّة، يقول الجاحظ: والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللّفظ وما تغني عن الخط.....ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص ولجهلوا هذا الباب البتة".[1]

وفي دراسة قام بها أحد علماء النفس اكتشف أن 7% فقط من الاتصال يكون بالكلمات و38% بنبرة الصّوت و55% بلغة الجسد ، ولو اختلفت

* ينقسم الخطاب عند الجاحظ إلى خمسة أقسام : اللفظ ، الإشارة ، العقد(ضرب من الحساب و يكون بأصابع اليدين) ، الخط ، الحال التي تسمى نصبة ،و النصبة هي الحالة الدالة ، و بما أنها لغة الجسد فإنها تكون باليد و بالرأس و بالعينين و بالحاجب و المنكب.

[1] الجاحظ: البيان والتبيين ص64.

الكلمات ولغة الجسد فإن الفرد يميل إلى تصديق لغة الجسد على الرغم من استخدام لغة الجسد على مدى ملايين السنين من تاريخ النشء الإنساني إلاّ أن مظاهر الاتصال غير الشفهي لم تدرس عملياً على أي مقياس إلاَ منذ الستينيات من القرن الماضي، خصوصًا عندما نشر دجوليوس فاست كتابه عن لغة الجسد عام 1970.[1]

يتضح مما سبق أن لغة الجسد تُعدُ لغة ثانية مصاحبة للكلام واعتبروها البلاغيون كذلك لحصول الفائدة منها ، فهذه اللّغة التي يستخدم فيها الإنسان جوارحه ، تساعده على إيصال مقاصده ، فهو عندما يستعمل يديه يحاول امتلاك ما طبيعته التجريد و اللامرئي ، فاستعمال الأيدي عند الكلام هو إمساك بالمعنى و محاولة تشخيصه في صورة مرئية وتوصيلها إلى المشاهد المستمع ، كما أن الإشارة مؤيد لفظي (verbo-moteur) بتعبير بول زمبتور، أي محرك أو دافع يساعد المتكلمين على رفد العبارة ويتم ذلك بتحفيز من تلك الطبيعة الزئبقية للمعنى ، ويلامس مصطلح بول زمبتور ما وصفه الجاحظ في قوله " نعم العون هي له" وفي رأينا أن هذا العون إنما يكون بغرض تحقيق الانسجام والتناسق والتطابق بين الكلام والحركة يقول مارسيل جويس في كتابه :

[1] ينظر لغة الجسد على الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki

¨L'homme , dit il est un être à deux battants , et quand doré, il s'exprimé globalement, il balane son expression suivant la conformité de son corps, la loi du mimisme ne peut se débiter que conformément à la structure humaine .De même qu'il marche on se balançant a alternativement de même L'homme s'exprime on ne balançant , c'est qu'il a deux cotés qu'ils sont symétriques , nous ne pouvons j'amais nous échapper cette loi vivante de l'organisme humaine ¨.*

ما نفهمه من هذا القول هو أن الإشارة بما تتصف به من حركة تتعدّى كونها فطرة أو عادة إلى كونها حاجة ووسيلة تواصلية يتحقق عبرها ذلك التوازي بين الصّوت والجسد ، بغرض توصيل المعنى بصورة واضحة أو بغرض تقويته في الذهن، فسواء تعلق الأمر بالمتكلم أو المستمع فذلك التأرجح أثناء التعبير سواء كان من الخلف إلى الأمام أومن اليمين إلى اليسار لا يحدث عبثًا وإنما له دلالة إيقاعية يسعى المتكلم إلى احتوائها، واحتواء ذلك الانسجام والتوافق بين الصوت والحركة .[1]

* يقول الإنسان كائن ذو مصراعين و عندما يُعبر بشكل عام ، يؤرجح جشمه بالموازاة مع تعبيرة ، فقانون الحركة أو الإيماء لا يسمح إلاّ بهذه المطابقة مع البنية البشرية ، مثلما يحدث ذلك عند المشي ، يشرع في عملية التأرجح بشكل متناوب بتحريك القين في اتجاه تناظري ،ما يجعلنا نخضع لهذا القانون الحيوي للجهاز الإنساني.

[1] ينظر : هواري غزالي شعرية الصوت العالي مخطوط رسالة دكتوراه à voix haute ، جامعة بوردو، ص 3 نقلا عن ماريسيل جويس.

تُعدّ لغة الجسد في إلقاء الشعراء تعابير وحركات تترجم مضمون القصائد، فقد تكون إشارات اليدين مثلا من أوضح حركات لغة الجسد وأكثرها وضوحًا، تعميماً واستعمالاً بين الناس وللشعراء حركاتهم أثناء الإلقاء التي تأتي لا إرادياً للتعبير عن الحالة النفسية منها ما يعكس التوتر والقلق لدى الشاعر [1]، ويرى الكاتب الصحفي عارف سرور إن تلك الحركات التي يستعملها الشعراء ما هي إلاّ لغة تترجم مضمون قصائدهم فمن بين العلامات التي تتركها اليد:

1) رفع الإبهام أو خفضها، نستعمل هذه الإيماءات عادة لإظهار الموافقة أو الرفض.

2) القبضة مع إخفاء الإبهام تعني عادة التوتر أو التفكير، أماّ القبضة مع رفع الإبهام فتعني الانشراح والحماسة.

3) فتح اليد مع خفض الراحتين تعكس الثقة بما نتحدث عنه[2].

[1] ينظر حبيب مونسي توترات الإبداع الشعري ، ديوان المطبوعات الجزائرية ، ص31

3 ينظر عارف سرور:لغة الجسد في إلقاء الشعراء، مقال على الموقع الإلكتروني: www.alapn.com

خاتمة:

لئن كان الشعر طريقة خاصة من طرق استعمال اللغة فإن الأداء الصوتي طريقة خاصة من طرق استعمال الصّوت في الإنشاد الشعري، وبالتالي يلتقي كل من الأسلوب والصوت الذين تحدثنا عنهما في مدخل البحث يلتقيان عند الطريقة أو الكيفية التي يجهد المتكلم في إجادتها حتى تصل إلى المستمع على الصورة التي يرتضيانها وما حديثنا عن الأسلوبية الصوتية إلا من أجل أن نبين تلك الخصائص الجمالية التي يرصدها المستمع أثناء إلقاء المتكلم بما يتوسله هذا الأخير من مؤثرات صوتية لا تحفل بها الكتابة قدر ما يتمتع بها المنطوق، فكان التقاء الصّوت بالدلالة عند هذا المنطوق الذي تمثل في إنشاد الشعر فرُحنا نقارب حضور الشاعر أمام جمهوره المستمع، كيف يستثمر صوته كوسيلة تعبيرية والأداء كطريقة إلقائية، كيف يستثمرها بغية استمالة جمهوره إليه وبالتالي تحقيقه لعمله الإبداع وما ينشده من جمال فني، ومن النتائج التي توصل إليها البحث:

- يضم مصطلح الإنشاد الشعري مصطلحات أخرى تجاوره في المفهوم وهي الأداء والإلقاء والغناء والقراءة، بتقاسمهما لمطلب واحد وهو الصوت بما يختص به من دلالات داخلية تتعلق بالمعطيات النفسية.
- بإمكان القارئ كتابة الإنشاد الشعري بوضع ضوابط خطية تخضع لعامل التقعيد بتتبع الظواهر الأدائية من نبر وتنغيم ومفاصل صوتية وبالتالي اقتراب القارئ من

خاتمة:

الشاعر من خلال تقمص الأول لشخصية الثاني أثناء قراءته للنص الشعري بوصفه متنا مكتوبا.

- إن البحث في جمالية الأداء الصوتي هو بحث في صميم الدراسة الصوتية .
- إن الدراسة الصوتية لا يمكنها أن ترتقي إلا بمقاربة المنطوق وفي الشعر خاصة كونها تمنح معرفة واسعة للكيفية التي يتشكل بها الصوت .
- إلقاء الشعر ظاهرة اتخذت منحنى آخر من خلال إعطائه بعد مسرحيا، فهي تأخذ من المسرح طاقتها، ومن السينما إخراجها ما جعل الشاعر يقترب من جمهوره المستمع بفعل الأداء، وقوة الإبداع.
- يعتبر الإنشاد الشعري نوعا أدائيا يُسَخِّر فيه الشاعر كل إمكاناته الشعورية والنفسية التي يعكسها الصوت، والإشارة لذا نجد تلك الظواهر الأدائية من نبر وتنغيم تطغى بشكل بارز على إلقاء الشعراء .
- تؤكد هذه الظواهر الأدائية العلاقة الوثيقة بين الصوت، والدلالة التي لا ينبغي إغفالها أو التغاضي عنها، ومن هنا غدا الصوت في دائرة اهتمام الدرس الأسلوبي عندما أقر قيمته الدلالية بمنظور وظيفي بحت .

خاتمة:

- لقد كانت معالجة المنطوق الشعري وجماليات الأداء الصوتي فيه مساحة للكشف عن تشكل الظاهرة الأدائية وخصوصياتها، فوجدنا الإنشاد لغة هو رفع الصوت اصطلاحا منطوق يحاذي الغناء من خلال ذلك الارتفاع والانخفاض في الصوت .
- إلقاء الشعر يسمح بإخراج النص الشعري من حدود النص إلى حدود الخطاب ومن حيز الكتابة إلى حيز النطق، لأن النص يشير إلى ما هو مكتوب في الإلقاء ليقول ما لم يقله النص كمتن لغوي مبرزا تلك الظواهر الأدائية من نبر وتنغيم، ووقف في صورة مسموعة .
- إلقاء الشعر صورة سمعية تندرج فيها العين، والأذن في تشكيل البنية الصوتية للمنطوق الشعري وكل ما يرتبط به من أداء يصاحب الصوت كالإشارة ولغة الجسد .
- يكشف الإلقاء كثيرا من الأسرار الجمالية التي تنطوي عليها الظواهر الأدائية بإعطاء قيم دلالية لا تتضمنها لغة النص بقدر ما يحفل بها الخطاب .
- يُجلي الشاعر من خلال إلقائه خصائص أدائية بفضل ما يضيفه من لغة مصاحبة كالإشارة والتلويح باليدين وقسمات الوجه مدرجا بذلك متلقيه حتى يغدوا ذا فاعلية سماعية يجعل منهم طرقا شريكا في إغناء جماليات الأداء الصوتي .

خاتمة:

وفي الأخير يعترف البحث بأن الإلمام بهكذا مواضيع والإحاطة بها ، وتوفيتها حقها من الدراسة عملية تحتاج إلى مزيد من البحث والاسقصاء إذ ما تزال هناك نقاط ظل لم يتسن لهذا البحث التطرق إليها، خاصة أن مقاربة ثلاث نماذج شعرية غير كاف لاستجلاء واكتناه الظواهر الأدائية في الإنشاد الشعري ومقاربه حضور الشاعر من حيث جمالية الإلقاء لديه، الأمر الذي يتطلب بحوثا مستقبلية تجيب عن أسئلة كثيرة .

خاتمة:

ملحق:

قصيدة التأشيرة "هشام الجخ"

أسبح باسمك الله

وليـــس سواك أخشاه

وأعلم أني لي قدرا سألقاه .. سألقاه

وقد علمت في صغرى بن عروبتي شرفي

وناصيتي وعنواني

وكنا في مدارسنا نردد بعض الحان

نغنى بيننا مثلا

بلاد العرب أوطاني – وكل العرب إخواني

وكنا نرسم العربي ممشوقا بهامته

له صدر يصد الريح إذ تعوي

مهابا في عباءته

وكنا محض أطفال

تحركنا مشاعرنا

ملحق:

ونسرح في الحكايات التي تروى بطولاتنا

أن بلادنا تمتد من أقصى إلى أقصى

وأن حروبنا كانت لأجل المسجد الأقصى

وأن عدونا صهيون

شيطان له ذيل

وأن جيوش أمتنا

لها فعل كما السيل

سأبحر عندما أكبر

أمر بشاطئ البحرين في ليبيا

وأجني التمر من بغداد في سوريا

وأعبر من موريتانيا إلى السودان

أسافر عبر مقديشيو إلى لبنان

وكنت أخبيء الأشعار في قلبي ووجداني

بلاد العرب أوطاني وكل العرب إخواني

وحين كبرت

ملحق:

لم أحصل على تأشيرة للبحر

لم أبحر

وأوقفني جواز غير مختوم على الشباك

لم أعبر

حين كبرت

لم أبحر ولم أعبر

كبرت أنا

وهذا الطفل لم يكبر

تقاتلنا طفولتنا

وأفكار تعلمنا مبادئها على يدكم أيا حكام أمتنا

تعذبنا طفولتنا

وأفكار تعلمنا مبادئها على يدكم أيا حكام أمتنا

ألستم من نشأنا في مدارسكم

تعلمنا مناهجكم

تعلمنا على يدكم بأن الثعلب المكار منتظر سيأكل نعجة الحمقى إذا للنوم ما خلدوا

ملحق:

ألستم من تعلمنا بأن العود محمي بحزمته ضعيف حين ينفرد

لماذا الفرقة الحمقاء تحكمنا

ألستم من تعلمنا على يدكم أن اعتصموا بحبل الله واتحدوا

لماذا تحجبون الشمس بالأعلام

تقاسمتم عروبتنا ودخلتم بينكم صرنا كما الأنعام

سيبقى الطفل في صدري يعاديكم

تقسمنا على يدكم فتبت كل أيديكم

أنا العربي لا أخجل

ولدت بتونس الخضراء من أصل عماني

وعمري زاد عن ألف وأمي ما تزل تحبل

أنا العربي في بغداد لي نخل

وفى السودان شرياني

أنا مصري موريتانيا وجيبوتي وعماني

مسيحي وسني وشيعي وكردي وجرزي وعلوي

أنا لا أحفظ الأسماء والحكام إذ ترحل

ملحق:

تشتتنا على يدكم

وكل الناس تتكتل

سئمنا من تشتتنا وكل الناس تتكتل

ملأتم فكرنا كذبا وتزويرا وتأليـــفا

أتجمعنا يد الله وتبعدنا يد الفيـــفا

هجرنا ديننا عمدا

فعدنا الأوس والخزرج

نوليي جهلنا فـــــينا

وننتظر الغبا مخرج

أيا حكام أمتنا سيبقى الطفل في صدري يعاديكم

يقاضيكم

ويعلن شعبنا العربي متحدا

فلا السودان منقسم

ولا الجولان محتـــل

ولا لبنان منكسر يداوي الجرح منفردا

ملحق:

سيجمع لؤلؤات خليجنا العربي في السودان يزرعها

فينبت حبها في المغرب العربي قمحا

يعصرون الناس زيتا في فلسطين الأبية

يشربون الأهل في الصومال أبدا

سيخرج من عباءتكم رعاها الله

للجمهور متـــقدا

هو الجمهور لا أنتم

هو الحكام لا أنتم

أتسمعني جحافلكم

أتسمعني دواوين المعاقل في حكومتكم

هو الحكام لا أنتم ولا أخشى لكم أحدا

هو الإسلام لا أنتم فكفوا عن تجارتكم

وإلا صـــار مـــــرتدا

وخافوا إن هذا الشـــعب حمال

وأن النـــوق إن صـــــــرمت

ملحق:

فلن تجدوا لها لبنا ولن تجدوا ولدا

أنـــا باق وشـرعي في الهوا باق

سقينا الظلم أوعية

سقينا الجهل أدعية

مللنا السقا والساقي

أحـــــــــــذركم

سنبقى رغم فتنتكـم

فهذا الشعب موصول

حبائلكم وإن ضعفت

فحبل الله مفـــــتول

سأكبر تاركا للطـفل

فرشـــــاتي وألـــتوي

ويبقى يرسم العـــربي

ممـشوقا بهـــامتـــه

ويبقـــى صوت ألحاني

ملحق:

بلاد العـــرب أوطاني

وكـــل العرب إخواني

ملحق:

قصيدة ثورة أنثى " مناهل فتحي حسن"

في حضرة من أهوى عبثت بي الأشواق

وحدقت بلا وجـه ورقصـت بلا سـاق

وزحمـت برايـاتـــي وطبـولي الآفـاق

عشقي يفـني عشـقي وفنـائي استغراق

مملـوكك لكـني سلـطان العـــــشاق

وقـفت مريمـــــية الطــهر لهفـى مقـــلتاهـا مـــواسـم تتـحفى

لامست سقف بوحها فاستفـاقت وردة في الحـقول تذبـل قطــفـا

صوتها في المدى انكسارات صمت وتـــر شنـــف المجــرات عزفا

همست للسمـــاء كـــوني دثـــاري قالت السحب استميحك خوفا

فـأتت من غياهـــب الوجد ذنبـــا غسلـه أن تعاقر الدمـع رشـــفا

كيف يجـــلو الوضـــوء آهـة ولهى قربـــت قلبها إلى الشـوق زلفا

ارتقـت فـــتق روحـــها وتبنـــت كـــل دمع عـــلى الوسائد جفا

هـــي مـأوى إذ الجراح استراحت وهي إن هـاجت المواجع منـفى

فـــذة قايضـت هـــدوء بهـــبس عاصـــف لون النـقاءات نـــزفا

ملحق:

خلــفت للنـــــساء ثـــورة أنثـــــى قــدحت في جليدهـن الصيفـا

ملحق:

قصيدة: في القدس " تميم البرغوثي"

مررنا على دار الحبيب فردنا

عن الدار قانون الأعادي وسورها

فقلت لنفسي ربما هي نعمة

فماذا ترى في القدس حين تزورها

ترى كل ما لا تستطيع احتماله

إذا ما بدت من جانب الدرب دورها

وما كل نفس حين تلقى حبيبها

تسر ولا كل الغياب يضيرها

فإن سرها قبل الفراق لقاؤه

فليس بمأمون عليها سرورها

متى تبصرِ القدس العتيقة مرة

فسوف تراها العين حيث تديرها

في القدس بائع خضرة من جورجيا

برم بزوجته يفكر في قضاء إجازة أو في طلاء البيت

ملحق:

في القدس توراة وكهل جاء من منهاتن العليا

يفقه فتية البولون في أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعا في السوق

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين

قبعة تحيي حائط المبكى

وسياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقا

تراهم يأخذون لبعضهم صورا مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم

في القدس دبّ الجند منتعلين فوق الغيم

في القدس صلّينا على الأسفلت

في القدس من في القدس إلا أنت

وتلفَّت التاريخ لي متبسما

أظننت حقا أن عينك سوف تخطئهم وتبصر غيرهم

هاهم أمامك متن نص أنت حاشية عليه وهامش

أحسبت أن زيارة ستزيح عن وجه المدينة يا بني حجاب واقعها السميك لكي ترى فيها

هواك

ملحق:

في القدس كل فتىً سواك

وهي الغزالة في المدى

حكم الزمان ببينها

مازلت تركض خلفها

مذ ودعتك بعينها

فارفق بنفسك ساعة

إني أراك وهنت

في القدس من في القدس إلا أنت

يا كاتب التاريخ مهلاً

فالمدينة دهرها دهران

دهر أجنبي مطمئن لا يغير خطوه

وكأنه يمشي خلال النوم

وهناك دهر كامن متلثم

يمشي بلا صوت حذار القوم

والقدس تعرف نفسها

ملحق:

فاسأل هناك الخلق يدللك الجميع

فكل شيء في المدينة ذو لسان حين تسأله يبين

في القدس يزداد الهلال تقوسا مثل الجنين

حدْبا على أشباهه فوق القباب

تطورت ما بينهم عبر السنين

علاقة الأبِ بالبنين

في القدس أبنية حجارتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن

في القدس تعريف الجمال مثمن الأضلاع أزرق

فوقه – يا دام عزك– قبة ذهبية تبدو برأيي مثل مرآة محدبة

ترى وجه السماء ملخصا فيها

تدللها وتدنيها

توزعها كأكياس المعونة في الحصار لمستحقيها

إذا ما أمّة من بعد خطبة جمعة

مدت بأيديها

وفي القدس السماء تفرقت في الناس تحمينا ونحميها

ملحق:

ونحملها على أكتافنا حملا

إذا جارت على أقمارها الأزمان

في القدس أعمدة الرخام الداكناتُ كأن تعريق الرخام دخان

ونوافذ تعلو المساجد والكنائس

أمسكت بيد الصباح تريه كيف النقش بالألوان

."فهو يقول: "لا بل هكذا

."فتقول: "لا بل هكذا

حتى إذا طال الخلاف تقاسما

فالصبح حر خارج العتبات

لكن إن أراد دخولها فعليه أن يرضى بحكم نوافذ الرحمن

في القدس مدرسة لمملوك أتى مما وراء النهر

باعوه بسوق نخاسة في أصفهان

لتاجر من أهل بغداد

أتى حلبا فخاف أميرها من زرقة في عينه اليسرى

فأعطاه لقافلة أتت مصرا

ملحق:

فأصبح بعد سنين غلاب المغول وصاحب السلطان

في القدس رائحة تركز بابلا والهند في دكان عطار بخان الزيت

والله رائحة لها لغة ستفهمها إذا أصغيت

..."وتقول لي إذ يطلقون قنابل الغاز المسيل للدموع علي: "لا تحفل بهم

.."وتفوح من بعد انحسار الغاز وهي تقول لي: "أرأيت

في القدس يرتاح التناقض والعجائب ليس ينكرها العباد

كأنها قطع القماش يقلبون قديمها وجديدها

والمعجزات هناك تلمس باليدين

في القدس لو صافحت شيخا

أو لمست بناية

لوجدت منقوشا على كفيك نص قصيدة – يا ابن الكرام – أو اثنتين

.في القدس رغم تتابع النكبات ريح طفولة في الجو ريح براءة

.في القدس رغم تتابع النكبات ريح براءة في الجو ريح طفولة

فترى الحمام يطير يعلن دولة في الريح بين رصاصتين

في القدس تنتظم القبور كأنهن سطور تاريخ المدينة والكتاب ترابها

ملحق:

الكل مروا من هنا

فالقدس تقبل من أتاها كافرا أو مؤمنا

أمرر بها واقرأ شواهدها بكل لغات أهل الأرض

فيها الزنج والإفرنج والقفجاق والصقلاب والبشناق والتتار والأتراك أهل الله والهلاك والفقراء

والملاك والفجار والنساك

فيها كل من وطأ الثرى

أرأيتها ضاقت علينا وحدنا

يا كاتب التاريخ ماذا جدَّ فاستثنيتنا

يا شيخ فلتعد القراءة والكتابة مرة أخرى أراك لحنت

العين تغمض ثم تنظر

سائق السيارة الصفراء مال بنا شمالا

نائيا عن بابها

والقدس صارت خلفنا

والعين تبصرها بمرآة اليمين

تغيرت ألوانها في الشمس من قبل الغياب

ملحق:

إذ فاجأتني بسمة

:لم أدر كيف تسللت في الدمع قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت

يا أيها الباكي وراء السور.. أحمق أنت"

أجننت.. لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينك أيها العربي واعلم أنه

في القدس من في القدس.

إلا أنت.

مكتبة البحث:

أولا: المصادر:

1. **القرآن الكريم** برواية ورش عن نافع
2. **الحديث النبوي الشريف صحيح البخاري ومسلم**
3. الأبشيهي(بهاء الدين)، المستطرف في كل فن مستظرف، عالم الكتب، بيروت،لبنان ط1 -ج1
1. الأصفهاني (أبو الفرج): كتاب الأغاني، تقديم محمد عبد القادر حاتم، مط:المؤسسة المصريةج1، ط1.
2. الجاحظ (عثمان بن بحر)، البيان والتبيين تح:عبد السلام هارون مكتبة الخانجي،القاهرة،ط3 ، 1962.
3. ابن جني(أبو الفتح عثمان): الخصائص، تحقيق : محمد علي النجار، دار الكتب المصرية ، ط1.
4. ابن جني : المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها تح: على الجندي، المجلس الأعلى، القاهرة.
5. الخفاجي(ابن سنان)سر الفصاحة، شرح وتصحيح: عبد المتعالي الصعايدي، مكتبة ومطبعة محمد علي الصبحي وأولاده، دط، 1389ه/1969م.
6. الرازي (فخر الدين):كتاب الفراسة،تر:د.مراد وهبة،الهيئة المصرية.
7. ابن رشد(أبو الوليد محمد بن أحمد) :تلخيص الخطابة،تح:عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت دط دت .
8. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ج1،تح : النبوي عبد الواحد شعلان، حققه وعلق عليه وضع فهارسه، مكتبة الخانجي، القاهرة 2000
9. الزركشي(بدر الدين) : البرهان في علوم القرآن، تح:محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية وصيدا بيروت ط1 2006. 241/1
10. سيبويه(أبو بشر عثمان): الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1،ج2.
11. ابن سينا(أبي علي الحسين) رسالة في أسباب حدوث الحروف،تح:حسن الطيان ويحي مير علم،مطبوعات مجمع اللغة العربية،دط، دت، دمشق.

مكتبة البحث:

12. السيوطي (جلال الدين) : الإتقان في علوم القرآن، ج2 ،عالم الكتب، بيروت ص 91.
13. السيوطي(جلال الدين): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد جاد المولى منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت ج1.
14. الفارابي (أبو نصر محمد) كتاب موسيقى الكبير: تح وشرح: غطاس عبد الملك خشب مراجعة وتصدير: محمد أحمد الحنفي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة دط .
15. الكاتب حسن بن أحمد علي : كمال أدب الغناء، مر: محمود أحمد الحقي، الهيئة المصرية العامة.
16. المبرد (أبو العباس محمد ابن يزيد): الكامل، تحقيق: د، زكي مبارك، مطبعة الحلبي، مصر دط،1937،ج2 .
17. الميداني(أحمد بن محمد) : مجمع الأمثال ، دار الفكر، 1989، ج1.

ثانيا : المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة 1999.
2. إبراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، مكتبة الإنجل المصرية ،1437هـ ،1952م
3. أحمد أمين: النقد الأدبي،ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1967 .
4. أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات، مط، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان .ط1 .
5. أحمد مختار عمر: الأصوات اللغوية ، عالم الكتب ،1991/1411.
6. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللّغوي، توزيع عالم الكتب،ط3، القاهرة، 1991.
7. أحمد مختار عمر:علم الدلالة ،مكتبة ، دار العربية للنشر والتوزيع.
8. أحمد مومن : اللسانيات - النشأة والتطور- ديوان المطبوعات الجامعية ، ط3، 2007.

مكتبة البحث:

9. أدونيس على أحمد سعيد ، الشعرية العربية ، دار الآداب بيروت ، ط1، 1985 08.
10. أمينة رشيد: السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر،دار قرطبة للنشر والتوزيع الدار البيضاء
11. بدري حسون فريد ، فن الإلقاء (تربية الصوت) الديوان للطباعة والنشر ط 1 ، 2006 .
12. البنداري حسن ، نظرية الإبداع الشعري عند النياجي ، مكتبة الأنجلو المصرية .
13. بوزياني عبد القادر:الميسر في علم العروض والقوافي، دار الغرب للنشر والتوزيع.
14. تمام حسان اللغة العربية معناها و مبناها، عالم الكتب، ط4، 2004 .
15. حبيب مونسي توترات الإبداع الشعري ، ديوان المطبوعات الجزائرية .
16. عبد الدّايم صابر ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ، مكتبة الخانجي القاهرة ،ط3
17. رجائي أحمد، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم القريض، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999.
18. رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة ومناهج العلم اللغوي، مكتبة الخانجي، ط3- 1997.
19. سامي عبد الحميد : طرق تدريس الإلقاء، دار المعرفة، بغداد .
20. عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية ، الدار العربية للكتاب، ط1.
21. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ب ت.
22. سيد البحراوي : الإيقاع وعروض الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب دط، 1993 .

مكتبة البحث:

23. شاكر النابلسي : محاولة للخروج من اللّون الأبيض ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، ط1، 1986.
24. صبيح التميمي: دراسات لغوية في التراث القديم صرف، نحو، تركيب، ط1، 2003 .
25. الصديق حسين ، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي ، دار الرفاعي ، دار القلم العربي ، ط1، 2003.
26. صلاح يوسف عبد القادر : في العروض و الإيقاع الشعري ، دار الأيام و الطباعة و النشر و التوزيع ، ط1، 97/96.
27. صيام زكريا ، دراسة في الشعر الجاهلي ، ص13 ،ديوان المطبوعات الجزائرية 1993.
28. علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع الشعري في الشعر العربي ، مملكة البحرين ، وزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني ،ط ط1، 2006.
29. عبد العليم إبـراهـيم: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية، مكتبة غريب، القاهرة، مصر.
30. عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر و التوزيع .
31. عوض هاشم : الإلقاء فن عربي ، دار الكتب العلمية ، ط2 ، 2005.
32. عبد الغفار حامد هلال : أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، مصر، ط3، 1996.
33. فاروق سعد : فن الإلقاء العربي، منشورات الحلبي الحقوقية ، ط1 ، 1999.
34. فرحان بلبل: أصول الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة ، 1969.
35. كريم زكي حسام الدِّين: الدلالة الصوتية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1992.
36. عبد الكريم مجاهد : الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء ، عمان الأردن .
37. كمال بشر: علم اللغة العام – الأصوات- ، دار المعارف ، ط5، مصر 1979.
38. كمال بشر: فن الكلام، دار غريب للنشر والتوزيع، د ط.
39. عبد الله ربيع: الملامح الأدائية عند الجاحظ في البيان والتبيين، القاهرة، ط1، 1984.

مكتبة البحث:

40. عبد الوارث عسر: فن الإلقاء، الهيئة العامة للكتاب، مصر،1993.
41. مازن الوعر ، دراسات لسانية تطبيقية ، دار طلاس للنشر، دط، دمشق 1989، ص131.
42. المبارك محمد ، استقبال النص عند العرب : المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1، 1999
43. محمد أمين الضاوي، معين الطالب في علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ط1، 2000 .
44. محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، م :مزاور، ط1، 2010.
45. محمد عبد الرحيم : فن الإلقاء دار الفكر، ط1، 1995 .
46. محمد رشاد الحمزاوي : المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر 1987.
47. محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية ، دار غريب للنشر و التوزيع ، القاهرة 2009.
48. محمد عبدو فلفل، اللغة العربية – ثوابت ومتغيرات- دار الينابيع، دمشق، ط1 ،2002.
49. محمد العمري ، البنية الصوتية في الرؤية البلاغية،إفريقيا الشرق،ط/بيروت-لبنان 2001.
50. محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، د ط، د ت .
51. محمد الماكري ، الشكل والخطاب،-مدخل لتحليل ظاهراتي-المركز الثقافي العربي،ط 1999،1.
52. محمود عكاشة : التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة ، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية واللغوية والمعجمية، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة 2005/1426.
53. مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري – دار الوفاء ط1 2002 .

54. مهدي المخزومي: مدرسة الكوفة ومنهجها في دراسة اللغة والنحو، ط02، 1958 .
55. ميشال زكرياء ، الألسنة التوليدية والتحويلية ، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط 2، 1406/ 1986.
56. نادية رمضان النجار:اللّغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية د ط، دت
57. نصار حسين، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2001.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. بريجيته بارتشت : مناهج علم اللغة من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي، **تر:** سعيد حسن البحيري، المختار للنشر والتوزيع، ط1.
2. جلوريا بوردن وكاثرين هاريس:أساسيات علم الكلام،تر:محي الدين حميدي،دار المشرق العربي،دط، دت.
3. ديل كارنيجي: الخطابة، تر: رمزي يسي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1985.
4. رونيه ويليك وأستن وراين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر، ط3، بيروت 1987.
5. سليمان البستاني :إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال بمصر ، سنة 1904.
6. قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، ومحمد مرسي أحمد، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973.
7. الكسندر دين :العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر:سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.

خامسا: المعاجم اللغوية والقواميس:

مكتبة البحث:

1. الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد): الصحاح ،تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4.
2. الخليل(ابن أحمد الفراهيدي) : العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1.
3. عبد الله العلايلي:كتاب المرجع ، دار المعجم العربي، بيروت، ط1، 1963.
4. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط8، دت.
5. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة البيان، بيروت،1979.
6. محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، مكتبة لبنان،ط1.
7. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ، مادة (لقى) المكتبة الإسلامية .
8. محمود محمد كحيلة : معجم مصطلحات المسرح والدراما، مكتبة لبنان بيروت، ناشرون ط2، دت.
9. ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط2، 2005.

<u>رابعا: المجلات أو الدوريات:</u>

1. إبراهيم عبد الله ، الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا ، مج دراسات ،ع2.
2. أمينة طيبي: بين الهمز والنبر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية سيدي بلعباس، العدد الثاني، 2002 -2003 .
3. بوزيد ساسي: الدلالة الصوتية في كتاب الخصائص،حوليات التراث جامعة قالمة، ع09 /2009 .
4. رضوان القضماني : الأنماط التنغيمية في اللسان العربي في علوم اللغةع1، ج13.
5. سامي عوض: دور التنغيم في تحديد معنى الجملة العربية، مج: جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية اللاذقية ،ع 1، 2006.

مكتبة البحث:

6. سعاد بناسي : التنغيم صوت و دلالة ،مج القلم ، ع3 ، جامعة وهران ، السانية 2006.
7. سمير سرحان، البداية الحقيقة ،مج المسرح،ع15، القاهرة، 1965.
8. سهل ليلى:التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، مجلة الكلية،ع7، جامعة بسكرة، جوان 2016 .
9. عادل جاسم البياتي، أولية الشعر العربي، مج : الطليعة الأدبية،ع4، ط5، 1979.

سادسا: الدواوين الشعرية:

1. جميل بثينة: الديوان، جمع وتحقيق وشرح، د. حسين ناصر، دار مصر للطباعة، ط2، 1967.
2. ديوان عمر بن أبي ربيعة :تح:محمد محي الدين عبد الحميد،دار الأندلس، بيروت، 1983 .

سابعا: الرسائل الجامعية:

1. إبراهيم عبد الله سالم : القراءات القرآنية في معجم تهذيب اللغة للأزهري في ضوء علم اللغة الحديث، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة طنطا، كلية الآداب **نقْلًا** عن: معجم الموضوعات في ضوء علم اللغة الحديث تأليف: محمود سليمان ياقوت، ص 149، وص15 من الرسالة.
2. سعاد بسناسي: التحولات المورفولوجية والتركيبية في ضوء الدراسات الصوتية، رسالة دكتوراه مخطوط،جامعة :وهران السانية 2006/2005 .
3. سعاد بسناسي: مصطلح النبر في الدّرس اللساني العربي -بين الموجود والمفقود- كلية العلوم الإنسانية جامعة وهران .
4. هواري غزالي :شعرية الصوت العالي مخطوط رسالة دكتوراه ، جامعة بوردو.

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

1. الموقع الالكتروني : m. ahewar. ora
2. الموقع الالكتروني :http/- www-ar-wiki pedia .org
3. الموقع الإلكتروني :www ;alukah.net

مكتبة البحث:

4. الموقع الالكتروني : www.aswat-elchamal.com
5. الموقع الالكتروني : www.youtube.com
6. الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki
7. الموقع الإلكتروني:www.alapn.com
8. الموقع: web.com.hem.set.htm
9. الموقع: www.shemela.com

فهرس الموضوعات:

- **الموضوع.**
- **إهداء.**
- **كلمة شكر وعرفان.**
- **مقدمة**.....أ
- **مدخل: في أسلوبية الصوت ودلالته**.....2

في وظيفة الصوت.....8

أنواع الدلالة الصوتية.....**11**

المحاكاة وإيحاء الأصوات.....**12**

الدلالة الصوتية الطبيعية.....15

الدلالة الصوتية التحليلية.....16

دلالة الأصوات التركيبية.....19

في دلالة ترتيب الحرف.....22

في دلالة التقاليب الاشتقاقية.....24

الاتفاق في الحروف.....25

دلالة الصوائت.....28

دلالة الأصوات فوق التركيبية.....32

- **الفصل الأول:فن الإلقاء في الثقافة العربية**.....33

تعريف الإلقاء.....35

بين الإلقاء والأداء الصوتي.....38

الشاعرية بين بلاغة الكلام وجمالية الإلقاء.....42

جمالية الإلقاء في الفنون الأدائية.....47

الإلقاء المسرحي.....47

فهرس الموضوعات:

الإلقاء الخطابي.....51
الإلقاء الشعري.....53
الإلقاء القصصي.....55
الإلقاء التمثيلي.....57
المرتكزات الأساسية للإلقاء الجيد.....60
المرتكز الصوتي.....60
في حق ومستحق الحرف.....62
في أمراض الكلام.....65
المرتكز النفسي.....69
●**الفصل الثاني: الظاهرة الأدائية ودلالتها**.....73
توطئة.....74
التنغيم.....74
بين النغمة والتنغيم.....75
التنغيم وأمن اللبس في المعنى.....76
معايير تحديد درجة التنغيم.....79
خواص التنغيم.....80
أنماط التنغيم في العربية.....81
وظائف التنغيم.....84
بين التنغيم والتلحين.....90
مجال الاستعمال.....91
النبر.....93
تحديد المصطلح.....94

فهرس الموضوعات:

أنواع
النبر.....102
نبر الشعر.....102
نبر الهمز.....106
نبر العوض.....107
نبر السياق.....108
نبر الإطالة والقصر.....108
النبر الثابت والمتنقل.....108
دلالة النبر.....109
درجات النبر.....111
تمثيل النبر.....112
التفسير الفيزيولوجي والفيزيائي للنبر والتنغيم.....113
الوقف.....115
مفصلة التركيب وتوجيه الدلالة.....118
الوقف في اللغة المكتوبة.....122
التعالق الوظيفي للظواهر الثلاث.....125
الوقف والتنغيم.....125
التنغيم والنبر.....127
- **الفصل الثالث: إنشاد الشعر وفنيات الأداء المعبر**.....130
مفهوم الإنشاد الشعري.....131
الأصول القديمة للإنشاد الشعري.....131
المصطلحات المجاورة للإنشاد الشعري.....134
طرق الإنشاد.....142

فهرس الموضوعات:

القراءة والإنشاد.....145
الموضوع الشعري.....146
إحصاء المقاطع الصوتية وتوزيعها.....147
الزمن.....149
كتابة الإنشاد.....151
• **المبحث التطبيقي : نماذج شعرية عن الظواهر الأدائية في الإنشاد الشعري**.....159
قصيدة التأشيرة.....160
في دلالة الوقف والنغمة.....161
النبر والتنغيم.....163
من صوت الأنشودة إلى صوت الخرافة.....164
قصيدة في القدس: تميم البرغوثي.....168
طول السطر الشعري وامتداد النفس.....168
إسماع الصمت :سكون القافية وصمت الروي.....170
الصوت الأنثوي وفن طبخ الشعر.....172
قصيدة ثورة أنثى: مناهل فتحي حسن.....173
خطأ الوصل.....173
الملامح الأدائية المصاحبة.....176
الإشارة ولغة الجسد في إنشاد الشعر.....181
خاتمة.....185
ملحق.....190
مكتبة البحث.....209
فهرس الموضوعات.....219