كلية البنات الأزهرية بالمنيا الجديدة
المجلة العلميـة

التنغيم بين الأنماط اللغوية والدلالة النفسية
في ديوان " لؤلؤة في القلب " للشاعر فاروق شوشة

إعداد

د / أمل عبد الفتاح أحمد محمد

أستاذ أصول اللغة المساعد
كلية البنات الإسلامية بأسيوط

(العدد الأول)

(الإصدار الأول)

(١٤٤٢هـ/ ٢٠٢٠م)

التنغيم بين الأنماط اللغوية والدلالة النفسية في ديوان "لؤلؤة في القلب" للشاعر فاروق شوشة

أمل عبد الفتاح أحمد محمد
قســـــم اللغة العربية – كليةالبنات الإسلامية – جامعة الأزهر بأسيوط – مصر.
البريد الإلكتروني: Amlmohammed1376.el@azhar.edu.eg .

الملخص :

هناك من الظواهر اللغوية ما لم يظهر على مستوى مــدرج الكــلام، فقــد تختفي عن الظهور ماديًا ويبقى معناها موجودًا ... وتسمى هذه الظــواهر فــي المصطلح اللساني ظواهر ما فوق التقطيع، منها: (التنغيم)، وهو حاصــل علــى مستوى الجملة؛ حيث يتغير التنغيم في العلو والانخفاض، فيعكس نســبيًا للحالــة النفسية للشاعر من خلال عملية تقمص الشخصية (تقمــص القــارئ شخصــية الشاعر في العملية القرائية). فكل تنغيم يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعاليــة مختلفة تفرضها طبيعة السياق. ووفقًا للمنهج الوصفي التحليلي عرضت لدراســة ظاهرة التنغيم في بحث بعنوان (**التنغيم بين الأنماط اللغوية والدلالة النفسية في ديوان لؤلؤة في القلب للشاعر فاروق شوشة**)، فتبين وضوح هذه الظاهرة في أنمــاط متنوعة، كل نمط يعمل على إبراز جانب تأثيري خاص. والهدف من دراستي هذه في نتاج هذا الشاعر الكبير هو الكشف عن الانفعالات النفسية والمثيرات الدلالية التي ينتجها التنغيم في هذا العمل الشعري.

الكلمات المفتاحية: التنغيم الدلالي ــ التنغيم التركيبــي ــ الســؤال التنغيمــي ــ الدلالة النفسية.

Intonation among the linguistic patterns and the psychological indication in the poetic collection "A pearl in the heart" by Farouq Shosha"

Amal Abd Al Fattah Ahmed Mohammed

Arabic language department – Islamic Girls College – Al Azhar University Assuit – Egypt

Email: Amlmohammed1376.el@azhar.edu.eg

Abstract:

There are unrevealed linguistic phenomena on the standard speech level, it could be hidden materially, but its meaning remains. According to the verbal term, these phenomena are called "phenomena over scansion" from which "intonation" is derived. Intonation occurs in sentences as it changes during loudness and lowness, then; it relatively reflects the psychological status of the poet through the process of reincarnation (the reader's internalization of the poet's character while reading). Every kind of tuning carries specific different psychological and emotional indications imposed by the nature of the context. According to the analytical descriptive approach, I exposed the study of intonation in a research titled with (Intonation among the linguistic patterns and the psychological indication in the poetic collection "A pearl in the heart" by Farouq Shosha), as a result, this phenomenon was clear in the various patterns as each of them emphasizes a special inductive side. The objective of my study, in the frame of this work written by a great poet, is the demonstration of emotions and donative stimulants resulted from tuning in this poetic work.

Keywords: Indicative tuning – structural intonation – toning question – psychological significance

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد ﷺ وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد ،،،

فإن المتفحص للنظام اللغوي يجد أنه يتآزر مع النظم الشعري بوسائل لغوية مختلفة، تسهم في ترابط أجزاء الجملة؛ ومن ثمّ النص كله، تاركًا وراءه قضايا فوق تركيبية تتبلور فيما يسمى بفاعلية المعنى الدلالي، وإذا كانت اللغة المنطوقة تفصح لنا عن كثير من السمات التعبيرية للغة العربية في قضاياها المختلفة لدى متحدثٍ ما في فترةٍ ما، باعتبارها قسيمًا للغة العربية المكتوبة، فإن اللغة المكتوبة أيضًا تفصح عن السمات التعبيرية التي تتميز بها لغتنا العربية في فترة ما، وذلك من خلال ما عبَّر به القدماء عمّا يْختلجُ في صدورهم سواء أكان المُعبَّر به شعرًا أم نثرًا.

وإذا كانت كل لغةٍ من لغات العالم لها نظام وبناء تكون طوعًا له، وقواعد متفق عليها على المستويات كلها، فإن البحث في منهج المحْدَثِين وبخاصة عن الملامح فوق التركيبية وبيان دورها في النظم، وربطها بالدلالة ضروري؛ لبيان أصالة الدرس اللغوي عند المحْدَثِين، والخروج ببعض السمات التعبيرية التي يمكن أن تعمَّم في فترةٍ ما، وظهر هذا الأمر بوضوح في الشعر، حيث يخالف الشاعر نظام اللغة العادية في بعض الأحيان متخذًا نظامًا جديدًا؛ ابتغاء تحقيق دلالة ما ترتبط بقرائن أخرى يأتي في مقدمتها قرينة (التنغيم).

لذا يُعدّ البحث في تحليل النص الشعري تاليًا للبحث في البنية على وجه العموم من ناحية؛ لأن استغلال هذا المنظور في معالجة الشعر كان لاحقًا لاستثماره في دراسة أنظمة العلاقات بين المرسِل والمتلقي في حقل اللغويات ومن ناحية أخرى، يحاول تخليصه من الأحكام المعيارية والذاتية، واقتحام عالم الذوق، وكشف السّر في ضروب الانفعال التي يخلقها الأثر الأدبي في متلقيه، وشعر فاروق شوشة من حيث الإثارة والتلقي ما زال صداه ينبعث من الأعماق ويتردد على الألسنة؛ إذ يُعد ثروة فنية هائلة ونمطًا شعريًا متفردًا في الإبداع والصياغة.

ومن هنا كان النظر في اختياري نصًا مكتوبًا في الدرس اللغوي الحديث، متخذة منهجًا تكامليًا، مستفيدة من كتابات القدماء العرب، ومراعاة الجانب الدلالي في البحث أثناء تحليل أنماط الجمل الممثل بها داخله.

وكان اختياري لملمح (التنغيم) دون غيره نابعًا من مرونته وتوافقه مع النسج الشعري، وعن طريق إمداده بمجموعة من الإمكانات المختلفة من أجل استقامة التراكيب، الأمر الذي يترتب عليه الترابط بين عناصر الجملة.

واتخذت أيضًا من شعر فاروق شوشة مجالاً للتطبيق؛ لأنه يُعدُّ شاعرًا درج على تحميل القليل من الألفاظ لكثير من المعاني؛ لذا ظهرت القضايا فوق التركيبة جلية في شعره، مفصحة عن الدلالة التي يريدها، متوافقة مع النسيج الشعري، كما عُرف فاروق شوشة في عالم الأدب العربي شاعرًا بارزًا له حظوته بين الشعراء؛ لما في شعره من سمات فنية ثرة، ومعان جمّة، تُدْخله في دائرة التميّز وتفتح له المجال في زحام الشعراء ليأخذ مكانه، كما عُرف مُجددًا ذاع صيته، ولمع نجمه في سماء تراثنا العربي.

واستنادًا إلى هذه الميزة، ورغبة في وضع بعض نتاجه الأدبي تحت أضواء الدرس اللغوي، بإزاحة ستار الخفية عن بعض سماته، فقد ظلت جوانب منه ــ المستوى الصوتي مثلاً ــ حقلاً لم تمسسه الأيادي؛ لذلك رأيت أن أتوجه بدراسة إلى ديوان من دواوينه وهو: (لؤلؤة في القلب) وكشف أسراره الصوتية ــ التنغيم ــ بما يناسب طاقاته، ومقامته الأدبية.

ويُعدّ ديوان (لؤلؤة في القلب) واحدًا من الدواوين المهمة في طابعها الصوتي والدلالي وقع في اثنتين وثلاثين قصيدة، وقد جاءت فنونه الشعرية وموضوعاته متعددة، وإشارته إلى الجانب اللغوي فيه متخفية، مما حفّزني إلى دراسة الديوان في مستواه الصوتي (التنغيم)، فقد وجدت أنها تستجيب لجدلية التفاعل بين الشكل والمضمون، وأن عزل الشكل عن المضمون إنما هو عمل إجرائي لا يمكن اعتماده من دون الانطلاق إلى الخارج في التعامل مع هذه القصائد، فإهمال دراسة ما حول النص قد يضعف من إمكانية الكشف عن القدرات الدلالية فيه؛ انطلاقًا من هذه المسّوغات، حاولت إبراز الأنماط التنغيمية، واستجلاء معانيها النفسية فجاء البحث بعنوان: **"التنغيم بين الأنماط اللغوية والدلالة النفسية في ديوان لؤلؤة في القلب للشاعر فاروق شوشة"**.

أسباب اختيار هذا الموضوع:

دفعتني أسباب عدّة إلى اختيار هذا البحث في ديوان (لؤلؤة في القلب) أجملها فيما يأتي:

١ــ يُعدُّ ديوان (لؤلؤة في القلب) من البدايات الأولى لنمو القصائد الشعرية العربية المعاصرة وتطورها عبر مراحل متعددة.

٢ــ تمثل قصائد الديوان اتجاهات واسعة نحو مطلق من الفن الحداثي المتجذر في الأصالة، فهي نصوص خصبة رائدة، مفعمة بالرُؤى التنغيمية، تتسم بالجدة والصدق الفني.

٣ــ تلمس الأبعاد والأنماط التنغيمية لهذا الديوان من خلال أشعار صاحبه الموسومة بالغموض القاتم، والعدول اللغوي المفارق في كثير من قصائده.

أهميته:

١ــ يُعد التنغيم من العناصر الصوتية التطريزية التي لا يمكن تجاهلها في الدراسة اللغوية، فوظيفة التنغيم لا تتمثل في الجانب الصوتي أو النطقي فحسب، وإنما يمتد إلى فهم بنية اللغة وتوضيح كثير من القضايا اللغوية.

٢ــ يُعدُّ هذا البحث أنموذجًا مناسبًا للتطبيقات الأدائية لملمح التنغيم في دراسة الخطاب الشعري المعاصر.

٣ــ الإسهام في تدعيم الدراسات التنغيمية ذات التوجه التطبيقي.

أهدافه:

أحاول في بحثي هذا تحقيق أهداف علمية، منها:

١ــ الكشف عن دور التنغيم في التفريق بين معاني الجمل، ومحاولة الجمع بين الدراسة النظرية والتطبيقية لهذه الظاهرة الصوتية.

٢ــ الكشف عن الأنماط التنغيمية والأساليب اللغوية التي تمتاز بها لغة الشعر في العصر الحديث من خلال دراسة لغة الديوان عند شاعر عربي معاصر.

٣ــ تطبيق منهج موضوعي في دراسة النصوص الشعرية، بالاعتماد على التنغيم وأنماطه.

الدراسات السابقة:

لم تجد الباحثة دراسة تنغيمية تطبيقية مختصة بديوان (لؤلؤة في القلب) للشاعر فاروق شوشة؛ لذا أرجو أن يَستَدرِك البحث شيئًا مما فات بعض الباحثين والباحثات، وأن تكون هذه الدراسة بابًا يُفْتَح لدراسات أخرى تتلوها.

إشكالية البحث:

طرح البحث إشكالية تتحدد عبر الأسئلة التالية:

- إلى أي مدى يستطيع المستوى (الصوتي) المتمثل هنا في الفونيمات فوق التركيبية (التنغيم) أداء دور دلالي ذي بُعد جمالي في النص؟
- هل الاستطاعة مطلقة أم أنها تقتصر على بعض التراكيب فقط؟
- ما هي الآلية التي يتم بها أداء هذا الدور الدلالي ذو البعد الجمالي؟
- هل هذه القدرة التي توجد في بنيات النص تمتد إلى الديوان ككل متناسقة وتنفذ إلى رؤياه؟
- كيف كان التنغيم ــ كعنصر صوتي ــ في الديوان أثر في الدلالة على المعنى؟
- كيف تُستَشف الأنماط التنغيمية بعناصرها المختلفة في ديوان (لؤلؤة في القلب) من انعكاسات نفسية والدلالة على أغراض الشاعر في الديوان؟

منهج البحث:

يقتضي تحقيق أهداف البحث والإجابة على أسئلته اتباع المنهج الوصفي التحليلي بالدرجة الأساس، القائم على دراسة خصائص وسمات الأنماط التنغيمية النابعة من طبيعة النصوص، فهو الموجه دائمًا إلى الكشف عن مقومات تلك النصوص، وعن المعاني التي تهدف إليها، بموجب سياقات أخذ فيها الشاعر

بالاعتبار والمواقف التي وردت فيها، هذا بالإضافة إلى الاستعانة ببعض المناهج الأخرى.

ولما كان من المتعذر بسط جميع النصوص الشعرية في الديوان وتحليلها للكشف عن أنماطها التنغيمية، قصدت مبدأ الانتقاء، فكان عماد كل مبحث جملة من النصوص هي في رؤيتي أقرب دلالة تنغيمية من غيرها، وأكثرها وفاءً وعناية؛ لذا آثرت الاقتصار على نماذج أحسبها كفيلة بإيصال مقاصد الغرض المطلوب، مع إيراد إشارات لنصوص أخرى مسجلة في الهامش.

ولم يتوقف البحث عند الأنماط التنغيمية الشكلية ودلالتها الأولى المباشرة، أو الثانية العميقة فحسب، وإنما عُني بما يكتنف هذه الأنماط من تراكيب تغني بدلالتها الصيغة المدروسة، وتعمق ما أريد بها.

وإذا كان من المعتاد في مثل هذه الأبحاث أن يَؤْتَى على ذكر الصعوبات التي اعترضت البحث، فإني سأحيد عن المألوف بالقول: أني لا أُعدّ ما صادفني صعوبة، بل هو شرف لا يحظى به إلا من وفقه الله ــ تعالى ــ لاستكمال النَتَاج العلمي، فالحمد لله من قبل ومن بعد.

خطة الدراسة:

يحاول البحث في هذه الدراسة اكتشاف فاعلية التنغيم وعلاقته بالدلالة النفسية، فالعنوان فرض نفسه من حيث التدرج بهذه العناصر الواحد تلو الآخر، ولهذا اقتضت طبيعة البحث أن يُقسم إلى أربعة مباحث يسبقها مقدمة وتمهيد، ويتلوها خاتمة وقائمة بمصادر البحث ومراجعه، ثم الفهرست العام لمحتوياته.

المقدمة: اشتملت على إبراز الخطوط العريضة للبحث بما فيه من أسباب اختيار الموضوع، وأهميته، وأهدافه، والدراسات السابقة، وإشكالية البحث ومنهجه، وخطة الدراسة.

التمهيد: التنغيم وديوان لؤلؤة في القلب: مدخل للفهم.

المبحث الأول: التنغيم الدلالي في ديوان لؤلؤة في القلب.

المبحث الثاني: التنغيم التركيبي في ديوان لؤلؤة في القلب.

المبحث الثالث: السؤال التنغيمي في ديوان لؤلؤة في القلب.

المبحث الرابع: الدلالة النفسية للتنغيم في ديوان لؤلؤة في القلب.

الخاتمة ـ ختم البحث بخاتمة ضمت أفكاره الرئيسة ونتائجه التي توصلت إليها، وتوصيات البحث ومقترحاته.

وبعد هذا كله، أقول: إن هذه الدراسة قد اعتمدت كل الاعتماد على النص الشعري، وعلى طاقة اللغة الشعرية وإمكانياتها الإبداعية، ولا أزعم القدرة على استنفاذ الأنماط التنغيمية التي تتعلق بلغة الشعر عند الشاعر فاروق شوشة، ولكنها دراسة تأمل أن تكون مدخلاً لدراسة أكثر تفصيلاً وأعمق تناولاً، وأرحب سعة، والله من وراء القصد، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

التمهيد

التنغيم في ديوان (لؤلؤة في القلب): مدخل للفهم

أولاً ـ مفهوم التنغيم:

يُعّد التنغيم ظاهرة صوتية، تتجاذبها مستويات لسانية مختلفة (صوتية، وتركيبية، ودلالية، وتداولية)، يُكْسِب الكلام وقعًا موسيقيًا معينًا حسب المقاصد التعبيرية، ووفقًا للسياق التخاطبي، مما يُسهم في توجيه دلالة التركيب اللغوي، ونقل المعاني بوضوح.

التنغيم لغة:

التنغيم مشتق من الجذر الثلاثي (ن غ م): "النون والغين والميم ليس إلا النغمة جَرْسُ الكلامِ وحُسْنُ الصّوتِ بالقراءةِ وغيرهَا"(١)، والنغَمُ: "الكلام الخفي، تقول منه: نَغَمَ يَنْغُمُ ويَنْغِمُ نَغْمًا"(٢).

والنغم جمع مفرده نغمة وهي: "جرس الكلمة وحُسنِ الصوت في القراءة وغيرها"(٣).

نستنتج من خلال جملة التعريفات اللغوية للتنغيم أنه يُحيل في مفهومه اللغوي إلى:

ـ الكلام المضمر خلف الأصوات والذي لا يظهرإلا من خلال موسيقى نغماته.

ـ الوقع والطرب الذي تُحدثِه الكلمة في نفس السامع.

---

(١) مقاييس اللغة، أحمد بن فارس، ٤٥٢/٥ (ن غ م).

(٢) تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري ٢٠٤٥/٥ (ن غ م).

(٣) المعجم الوسيط ٩٣٧/٢ (ن غ م).

ـ جمال الصوت وحُسنه في القراءة والكلام بما يتركه من أثـر تأنسـه نفـوس السامعين.

التنغيم اصطلاحًا:

يُعد التنغيم من مصطلحات الدرس الصوتي الحديث، وهو مقابل للمصـطلح الأجنبي **Intonation**؛ وبما أن المصطلح نُقل من اللغات الأخرى "فقـد ترجمـه الدكتور إبراهيم أنيس "بموسيقى الكلام"، والدكتور عبد الصبور شاهين بـ"النبر الموسيقي"، وسماه فاضل السامرائي "النغمة الصوتية"[١]، وهي ترجمات مختلفـة لمفهوم واحد.

وبما أن المصطلح نُقل من اللغات الأخرى، فمن الأجدى للبحث أن يسـتقرأ مفهومه عند اللسانيين الغربيين أولاً.

ـ التنغيم عند اللسانيين الغربيين:

يرى برتيل مالبرج أن التنغيم "تنوع في درجات الصوت"[٢]، أما ماريو باي، ففي إطار حديثه عن الملامح التي تندرج في دراسة الجانب الأكوسـتيكي وهـو: "أنه عبارة عن تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلامي معين"[٣].

(١) المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، عبدالعزيز الصيغ، دار الفكـر، دمشـق، (د.ط)، ١٩٩٨م، ٢٦٣.

(٢) أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني (الاستفهام نموذجًا)، مـزاحم مطـر حسن، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد ٣،٤، ٢٠٠٧م، مجلد ٦، ٤٠.

(٣) المصدر السابق، ٤٠.

ـ التنغيم عند اللسانيين العرب:

اختلفت التعريفات التي قدمها العرب للتنغيم، وذلك راجع إلى اختلاف الجانب الذي انطلق منه كل باحث، فمنهم من نظر للتنغيم من الجانب الدلالي، ومنهم من نظر إليه من الجانب الصوتي، وعرفه الدكتور كمال بشر بقوله: "هو موسيقى الكلام، فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقى، إلا في درجة التواؤم والتوافق بين النغمات الداخلية التي تصنع كلاً متناغم الوحدات ..."(١). ويعبر عنه الدكتور أحمد مختار عمر بأنه: "ارتفاع الصوت وانخفاضه"(٢).

ـ مستويات التنغيم ووظائفه:

تتفاوت درجة النغمات بين هبوط وصعود واستواء، وذلك تبعًا للموقف التواصلي، وينتج عن هذا مستويات مختلفة، وهي كالآتي:

١ـ التنغيم الصاعد:

يخصّ النغمة الصاعدة (rising tone)، ويُرمز لها بـ(↑)، وتعني وجود درجة منخفضة في مقطع أو أكثر يليها درجة أكثر عُلوّا منها(٣). أي يبدأ الكلام بنغمة هابطة تعقبها نغمة صاعدة، سميت صاعدة لصعودها في نهايتها، فيكون حصر نمط النغمة الرئيسة بالنظر إلى نهايتها لا إلى الوحدات الداخلية المتناثرة

(١) علم الأصوات، د. كمال بشر، دار الغريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٠م، ٥٣٣.

(٢) دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٧م، ٢٢٩.

(٣) المدخل إلى علم الأصوات العربية، غانم قدوري الحمد، دار عمار، عمان، ط١، ٢٠٠٤م، ٢٤٤.

في المنطوق المعين[١]، وتظهر هذه النعمة في: جملة الاستفهام، والأمر، والنداء، والتعجب لتُترجِم حالات الانفعال والغضب والفرح ...[٢].

٢ـ التنغيم الصاعد الهابط:

تكون بدايته نغمة هابطة، فيليه صعود ثم هبوط في النغمة، ويرمز له بالرمز (↓↑)[٣].

٣ـ التنغيم الهابط:

ويخص النغمة الهابطة (falling tone)، ويُرمز له برمز (↓)، وتعني وجود درجة عالية في مقطع أو أكثر تليها درجة أكثر انخفاضًا[٤]، غالبًا ما تكون هذه النغمة في: الجمل التقريرية، وفي النفي، والإثبات، والدعاء؛ لتعكس بذلك حالات الهدوء، والضعف والقبول...[٥].

٤ـ التنغيم الهابط الصاعد:

يتمثل في وجود نغمة صاعدة في مقطع أو أكثر تليها نغمة هابطة أو أقل درجة منها، ثم نغمة عالية، يُرمز له (↑↓).

---

(١) علم الأصوات، د. كمال بشر، ٥٣٤.

(٢) الفونيم وتجلياته في القرآن الكريم، بسام مصباح أغبر، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠١٤م، ٤٤.

(٣) المدخل إلى علم الأصوات العربية، ٢٤٤.

(٤) المدخل إلى علم الأصوات العربية، ٢٤٤.

(٥) الفونيم وتجلياته في القرآن الكريم، ٤٣، ٤٤.

٥ـ التنغيم المستوي:

يخص النغمة المستوية (level tone)، ويُرمز لها بـ(→→→)، وتقع إذا لزم المتكلم درجة نغمية على مستوى واحد[١].

ـ وظائف التنغيم:

يمكن تلخيص وظائف التنغيم في وظيفتين أساسيتين:

أ) الوظيفة التركيبية: وتتمثل في دلالتها على المعنى الوظيفي بمستوياته.

ب) الوظيفة الانفعالية: وتتمثل في دلالتها على عواطف شتى وحالات انفعالية مختلفة، كالغضب والهدوء، والرضى، والكراهية، والاحترام، والتحقير، والشك.

وتختلف أهمية التنغيم وطريقة أدائه من لغة إلى أخرى اختلافًا يتوقف على أبناء اللغة أنفسهم، وهذا يعني أن تنغيم الكلام ليس شيئًا تلقائيًا إلى حدّ ما كما يظن بعض الباحثين، وإنما يختار المتكلم بين وجوده أو عدمه، وهذا ما يؤكده مارتينيه فيما نقل عنه الدكتور حسام البهسناوي، حيث يقول: "ويؤكد مارتينيه أن التنغيم يخضع لضرورة شد الأوتار عند بداية الكلام، كما يخضع ـ أيضًا ـ لدواعي ميل تلك الأوتار للاسترخاء طالما يقترب الكلام من نهايته، حيث يقول"[٢]، وبين البداية والنهاية إمكان المتكلم أن يستخدم هذا المسار لإدخال بعض التمايز.

---

(١) علم الأصوات، د. كمال بشر، ٥٣٤.

(٢) الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، د. حسام البهنساوي، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ٢٠١٤م، ١٦١.

ـ النظام التنغيمي:

لعل الدكتور تمام حسان هو أكثر الباحثين المُحْدَثين عناية بالتنغيم؛ حيث إنه وجد نفسه مدفوعًا إلى دراسته عقب دراسته للهجات العامية، وحاول مقارنًا بين العامية والفصحى من حيث التنغيم وهو يقول: "وفي دراستي للهجة عدن وقفت بواسطة الملاحظات التي أيّدتها تجارب المعمل في بعض نتائجها على نظام التنغيم في اللهجة، ثم حاولت أن أقارنه بكلامي أنا باللغة الفصحى، فوجدت الفروق طفيفة جدًا، بحيث يمكن مع قليل من التعديلات أن يمثل هذا التنغيم كلامي بالعربية الفصحى"(١).

ومن ثمَّ نراه يصف هذا النظام التنغيمي مقسمًا إياه من وجهتي نظر مختلفتين:

١ــ شكل نغمة آخر مقطع وقع عليه النبر في الكلام.

٢ــ المدى الذي بين أعلى نغمة وأخفضها في الصوت سعة وضيقًا.

ويرى من جهة النظر الأولى: انقسام نظام تنغيم الفصحى إلى لحنين: لحن ينتهي بنغمة صاعدة، وآخر ينتهي بنغمة هابطة. وأما من وجهة النظر الثانية: فينقسم إلى ثلاثة أقسام، هي: الواسع، والمتوسط، والضيق، كلها متصلة بعلو الصوت وانخفاضه(٢).

---

(١) مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠م، ١٦٤، ١٦٥.

(٢) مناهج البحث في اللغة، ١٦٤، ١٦٥؛ اللغة العربية ــ معناها ومبناها ــ، د. تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م، ٢٢٩، ٢٣٠.

وأخيرًا، اعتمد الدكتور سلمان العاني على أجهزة متطورة ودقيقة، وعرض فيها أنواعًا مختلفة من الجمل ليرى درجتها الصوتية التنغيمية، وكانت على الوجه الآتي:

- الجملة الخبرية: تبدأ الذبذبات عادة عند النغمة المستوية وتمتد حتى تنزل فجأة إلى المستوى الأول عند الوقوف فيكون رمزها (٢ــ٢ــ١).
- الجملة الاستفهامية: تبدأ من النغمة الثالثة العالية وتندرج إلى الثانية المتوسطة ثم إلى الهابطة فيكون رمزها (٣ــ٢ــ١).
- الجملة الأمرية: تختلف ذبذبتها تبعًا للكلمة التي يقع عليها الشدّ الأمري، ولذا فهي تكون في صورتين (٣ــ٢ــ١)، و(٢ــ٣ــ١).
- الجملة التعجبية: وتبدأ من المستوى الثاني ثم ترتفع إلى الثالث وأخيرًا تنزل إلى الأول فيكون رمزها (٢ــ٣ــ١).
- الجملة الندائية: وهي على درجات جملة التعجب نفسها، فرمزها هو (٢ــ٣ــ١)، غير أن الذي يفرق بينهما هو نمط التنغيم الخاص بكل منهما[١].

ـ عنوان الديوان (لؤلؤة في القلب):

يُعدُّ العنوان البوابة الأولى في الدلالة النفسية؛ إذ يبدأ الشاعر عنوانه منطلقًا إلى عمق النص، بحيث يصبح العنوان مدخلاً يتمكن المتلقي من خلاله معرفة طبيعة النص، فالعنوان ولاسيما في القصيدة العربية الحديثة صار من أهم

(١) التشكيل الصوتي في اللغة العربية ــ فونولوجيا العربية ــ، د. سلمان حسن العاني، ترجمة: د. ياسر الملاح، النادي الثقافي الأدبي، السعودية، ط١، ١٩٨٣م، ١٤٠.

ملامح وأساسيات القصيدة؛ لذا فدراسة التنغيم في الديوان يستوجب الوقوف على مفهوم العنوان، وكيفية تشكيله وأهميته:

ينبني العنوان على هيئة حرف أو كلمة أو حتى علامة غير لسانية، وقد يكون شبه جملة أو جملة تامة، وقد يكون أكثر من جملة(١)، وذلك يعني أن "لا شيء يحصر طول العنوان من الناحية النظرية"(٢).

كما يُعدّ العنوان إحدى الدوال الرامزة(٣) في أي دراسة كانت؛ لأنها تُحيلنا إلى النظر بدقة في العلامة اللغوية من حيث دلالتها وترابطها وتقاطعها مع العلامات الأخرى من باب أن "اللغة وكذلك الأعمال الأدبية والفنية وحتى الممارسات والطقوس الاجتماعية هي نسق علامي معين"(٤)، هذه العلامة التي رأى العالم (بيرس) أنها تنقسم إلى ثلاث:

- "الأيقونة (Icone)، وهي علامة تحقق فعل المشابهة بين الدال والمدلول.
- المؤشر أو القرينة (Indice)، الذي يحيل إلى الشيء مباشرة.
- الرمز (Symbole)، وهو أكثر المستويات دلالة وبُعدًا عن الواقع المرئي"(٥).

---

(١) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، أحمد فارس الشدياق، محمد الهادي المطوي، مج٢٨، ع١، عالم الفكر، ١٩٩٩م، ٤٥٨.

(٢) السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، مج٢٥، ع٣، ١٩٩٧م، ١٠٦.

(٣) يُعدّ الرمز وسيلة مهمة من وسائل التعبير في الشعر الحديث؛ وذلك "لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية". (الشعر العربي المعاصر ــ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ــ د. عز الدين إسماعيل، بيروت، ١٩٧٤م، ٧٤).

(٤) شعر الرؤيا وأفقية التأويل: دراسة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، محمد كعوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٣، ٢٤.

(٥) شعر الرؤيا وأفقية التأويل، ٢٦.

وفي ديوان "لؤلؤة في القلب" يبدو عنوان الديوان محملاً بطاقته الشعرية أبعد حد ممكن؛ إذ تبدأ الجملة العنوانية بداية اسمية؛ تعبيرًا عن الأهمية التي يحظى بها الاسم (لؤلؤة) في العنوان، ولا يكتفي الشاعر بذلك، بل يصدّر ديوانه قصيدة بالعنوان نفسه، لكنه في هذه القصيدة ينتمي إلى الدلالة الرمزية بكل إحالاتها؛ لأن الدلالة الرمزية للصورة تحيل على شيء آخر مناقض في جوهر الدلالة الخفية بها، كما يحمل عنوان الديوان للمجموعة الشعرية ملامح كثيرة تجمع بين الدال ومختلف المدلولات التي بها علاقة مع هذا الدال، كالخوف، والبعد، واليأس، والحزن، والغضب، والفرح ...إلخ.

ـ لمحة عن الشاعر فاروق شوشة:

فاروق محمد شوشة، ولد بقرية الشعراء بمحافظة دمياط، مصر، حفظ القرآن الكريم، وأتم دراسته في دمياط، وتخرج من كلية دار العلوم، ١٩٥٦م، وبعد إنهائه الدراسة بدار العلوم التحق بكلية التربية جامعة عين شمس ١٩٥٧م، عمل مدرسًا عقب تخرجه ١٩٥٧م، والتحق بالإذاعة عام ١٩٥٨م، وتدرج في وظائفها حتى أصبح رئيسًا لها عام ١٩٩٤م، ويعمل أستاذًا للأدب العربي بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

أهم برامجه:

ـ الإذاعية: لغتنا الجميلة منذ عام ١٩٦٧م.

ـ والتليفزيونية: أمسية ثقافية، منذ عام ١٩٧٧م.

وقد تحدث الشاعر عن تلك الفترة قائلاً: "في مجال رصد الإيجابيات والسلبيات لهذه السنوات المبكرة من العمل الإذاعي، وأعني بها السنوات ما بين

عامي ١٩٥٨ــ١٩٦٣م ... أرى الآن كم أنا مدين لهذه السنوات بثقافة متعددة الآفاق، لم تكن لتتاح ليّ عبر عشرات السنين"[١].

توفى في ديسمبر ٢٠١٦م.

ـ من دواوينه الشعرية:

ديوان: (إلى مسافرة)، ط١٩٦٦م، وديوان: (العيون المحترقة) ط١٩٧٢م، وديوان: (لؤلؤة في القلب)، ط١٩٧٣، وديوان: (في انتظار ما لا يجئ)، ط١٩٧٩م، وديوان: (الدائرة المحكمة)، ط١٩٨٣م، وديوان: (الأعمال الشعرية)، ط١٩٨٥م، وديوان: (لغة من دم العاشقين)، ط١٩٨٦م.

ـ من مؤلفاته:

(لغتنا الجميلة)، و(أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر العربي)، و(أحلى ٢٠ قصيدة في الحب الإلهي)، و(العلاج بالشعر)، و(لغتنا الجميلة ومشكلات المعاصرة).

ـ من خصائص شعره الفنية:

١ــ توظيفه للأسطورة والرمز بجميع أنواعه، ومما يجدر ذكره أن الشاعر في توظيفه لهذا اللون يمزج بين الموقف والأسطورة أو الرمز مزجًا تصير من

(١) عذبات العمر الجميل (سيرة شعرية)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢م، ١٣٣.

خلاله الأسطورة عامل كشف وبوح معرفي وشعوري، فهذا الملمح يساير التجربة الشعرية[1]، وينغمس في عناصرها.

٢ـ وفي توظيفه للغة والصورة الشعرية والإيقاع الموسيقي كان متفهمًا لطبيعة التجربة والعوامل التي تحقق لها أقصى درجات الإيحاء، فكانت هذه العوامل عاملاً مساعدًا من عوامل التوصيل الشعري.

٣ـ كان الشاعر مستقلاً بذاته يقول الشعر عن صدق عاطفة وعن تأثر وجداني حقيقي بما يحاول قوله، والإيحاء إليه، ثم تجده يرمز ويخفي ويصرح وتلاحظ عليه التشاؤم كعادة الشعراء الذين يتبنون المذهب الرومانسي في أشعارهم.

٤ـ يحاول دائمًا إبراز خصائص العربية في شعره، فبرغم أن أغلب قصائده في جميع أعماله الشعرية كانت على نظام الشعر الحر، إلا أنه لم ينس أن هذا الشعر مكتوب بلغة العرب، فلم ينزل لمستوى الإسفاف، ولم يحاول البحث عن سهولة الأسلوب على حساب اللغة، بل جعل من شعره مادة زاخرة بالتراكيب والأساليب التي تنضح بعميق المعاني وجميل الإيحاءات، فيقول هو عن ارتباطه بالتراث القديم: "والتراث قد يكون جزءًا من تكويني، وهو كذلك بالقطع، إن علاقتي بالتراث هي علاقة انتقائية واختيارية معًا"[2].

---

(١) التجربة الشعرية: هي "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرًا ينمّ عن عمق شعوره وإحساسه". (النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م، ٢٩٠).

(٢) البنية الشعرية عند فاروق شوشة، د. مصطفى عبدالغني، الهيئة العامة للكتاب، ٨٧.

٥ــ له منهج فكري وشعوري واضح، ولا أدل على ذلك من مزجه في تجربته العامة بين اللونين المشهورين في الشعر العربي، وهما الشعر العمودي والتفعيلة، وجاء هذا المزج على مستوى القصائد؛ إذ كان يجمع في القصيدة الواحدة بين اللونين، كما جاء على مستوى الدواوين أيضًا[١].

(١) من أعلام الفكر المعاصر: الشاعر الكبير فاروق شوشة والاحتفاء بذكرى ميلاده الثمانين، د. بكر إسماعيل الكوسفي، متاح على الموقع الإلكتروني التالي:
http://www.jena-news.com/7440.com

المبحث الأول

التنغيم الدلالي في ديوان لؤلؤة في القلب

يُقسم العلماء اللغات إلى نوعين: لغات نغمية وهي "لغات يتحدد معنى الكلمة فيها عن طريق النغمة، حيث إنّ الاختلاف في درجة الصوت على الكلمة المنطوقة هو المسئول عن تحديد معناها ويظهر هذا في اللغة الصينية"(١).

ولهذا فإن الدارس للنص المكتوب يجد أمامه مشقة إذا تطلب الأمر معرفة المقطع المنبور حتى يظهر المعنى المقصود؛ ولذا لم يكن بدّ من وضع علامات خطِّية تقوم مقام النبر حتى يسهل فهم المعاني، وعندنا في العربية لا يعتبر النبر تميزيًا إذ لا يؤدي نبرك على مقطع من مقاطع كلمة إلى تغير معناها.

وهناك "لغات تنغيمية وتمثلها اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية"(٢)، "وهنا تقوم درجات الصوت المختلفة بدورها المميز على مستوى الجملة أو العبارة أو مجموعة الكلمات"(٣)، ونبر الجملة هذا أثبت وجوده في العربية ونوّه به الباحثون المعاصرون، وهو المصطلح عليه هنا بالتنغيم الدلالي.

وسأعرض إلى دراسة هذا النوع المهم من أنواع التنغيم من خلال نقاط رئيسة، وهي:

١ــ حذف الأداة.

٢ــ الجمل التأثرية المختصرة.

---

(١) التصغير في اللغة، د. عليان بن محمد الحازمي، مجلة جامعة أم القرى، ع(٢٣)، ٦٢.

(٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٣) دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، ١٩٢.

أولاً ـ حذف الأداة:

لا تقف وظيفة التنغيم في التمييز بين التراكيب والأساليب، وتوجيه معانيها ومقاصدها في حدود ما سأذكره ــ إن شاء الله تعالى ــ، فهناك حالات في الاستعمال العربي يستقلّ التنغيم فيها بالدلالة، ويكون القرينة الوحيدة في الكلام، فَيُلقَى عليه عبء الدلالة على المعنى والأسلوب في النص، "وأكثر ما يكون ذلك عند حذف الأداة من الكلام ولاسيما أدوات الصدارة"(١).

ولو نظرنا في تأصيل المصطلح يتبين أنّ ابن جني من العرب الأوائل الذين تكلموا في هذا الباب، إذ نجده يتحدث بما يدل على ذلك الحذف من تنغيم فيقول: "وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلاً فتزيد في قوة اللفظ بـ(الله) هذه الكلمة، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها أي: رجلاً فاضلاً أو شجاعًا أو كريمًا أو نحو ذلك"(٢).

وعلى غرار ما ارتفع وسبق، يمكن رصد أنواع من الأمثلة التوضيحية ونماذج لتراكيب في ديوان (لؤلؤة في القلب) حُذِف مكون من مكونات الجملة؛ ليقوم التنغيم مقامه، واستقبلها السامع بادراك واضح، وأظهر ما يكون ذلك في:

(١) القرائن النحوية، وإطراح العامل والإعرابيين التقديري والمحلي، د. تمام حسان، مجلة اللسان العربي، المملكة المغربية، المجلد (١)، ١٣٨٤هـ ــ١٩٧٤م، ٥٠، وينظر: مقالات في اللغة والأدب، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ٢٥٩/١.

(٢) الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ٣٧٣/٢.

١ـ حذف همزة الاستفهام:

إن أهم حالة تتجلّى فيها ظاهرة التنغيم الدلالي هي تلك التي يقوم فيها التنغيم مقام أداة محذوفة، والأصل في الاستفهام أن يُؤَدى بأداة موضوعة(١)، ولا يحذف من أدوات الاستفهام إلا الهمزة لأصالتها(٢)، غير أن العرب استغنت عن الهمزة لأسباب عديدة أهمها ضرورة الشعر(٣)، خاصة إذا ورد بعدها ما يدل عليها كوجود (أم) المعَادِلة، ومنه قول ابن أبي ربيعة:

لَعَمْرُكَ مَا أَدْري وإِنْ كُنتُ دَارِيًا بِسَبعٍ رَمَيْنَ الجَمْرَ أَمْ بثَمَانِ(٤)

نفهم من النص السابق أن حذف الهمزة قليل إذا ما قيس بذكرها، وهو ما يفسر كون نسبة كبيرة من المواضع التي حذفت فيها الهمزة كانت في ضرورات الشعر، وأما المواضع الباقية فاللغة العربية استغنت عن الهمزة فيها، وقُصر العمل الدلالي على النغمة فيها لأسباب انفعالية معنوية غير خطِّيَّة، فهناك مواقف يمر بها المتكلم يجد نفسه مضطرًا إلى التساؤل بغير أداة موضوعة، وكأنى به يدفعه شعوره غير المعهود إلى أن ينفر من الأسلوب المعهود، أو أنه يُسَلي نفسه

(١) شرح المفصل، ابن يعيش، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٩هـ ـ٢٠٠٨م، ١٥٤/٨.

(٢) العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، د. محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب، ٢٠٠١م، ٢٩٦.

(٣) الكتاب، ١٧٤/٣.

(٤) البيت من الطويل، والبيت لعمر بن أبي ربيعة، الكتاب، سيبويه، ١٧٥/٣، وشرح المفصل، ابن يعيش، ١٥٤/٨.

الشاهد: فقد وقعت (أم) بين جملتين اسميتين، وهمزة الاستفهام هنا محذوفة للضرورة والتقدير: أبسبع ـ أم بثمان؟ وهذا في الشعر كثير.

بالأداء التنغيمي لينقل أكبر قدرٍ ممكن من إحساساته إلى سامعه، ومثال ذلك قول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

لُؤْلُؤةٌ فِي القَلْـبِ؟ بَـــــلْ حَبَّتَـــــان
وَقَطْرَتَـــا ضَـــوءٍ؟ أَجَـــلْ قَطْرَتَـــانِ[1]

التحليل:

التقدير (ألؤلؤة في القلب؟) و(أقطرتا ضوء؟) وتنغيمها بنغمة الاستفهام الصاعدة يوحي بأن ثمة أداة استفهام محذوفة مع عدم وجود قرينة تدل عليها في السياق (كوجود أم).

إذن فالظاهرة الجديرة بالدراسة هنا هي ظاهرة حذف الهمزة، ولكن ليس بمنظور نحوي بحت كما درج عليه أسلافنا النحاة، وإنما بمنظور تداولي جمالي أو إجابة عن سؤال: لِمَ استُغْنِي عن الهمزة هنا واستُعْمِلت في أسلوب آخر؟ وهل هناك من فائدة لغوية في ذلك؟

أقول: التنغيم يثبت بلا شك معنى الاستفهام في الجملتين، فإذا قرئت هذه الجملة بتنغيم الاستفهام، وبتنغيم آخر يفهم منه الإخبار، يتبين الآتي:

١ــ أن الأداء التنغيمي الذي يراد به الاستفهام يحقق تجانسًا صوتيًا أكثر ملائمة من التنغيم الذي يُراد به الإخبار.

٢ــ نغمة الاستفهام صاعدة فالسائل ينتظر الجواب، بينما نغمة الإخبار الذي يُراد به التقرير نغمة هابطة؛ لأن المعنى قد تمّ وانتهى.

يقول قيس الأوسي: "ومع عدم وجود قرينة لفظية في الكلام، يمكن الاستغناء بقرينة (النغمة) عن ذكر أداة الاستفهام، و(النغمة) هي الإطار الصوتي الذي

(١) الأعمال الشعرية، ٢٦٢ (قصيدة: لؤلؤة في القلب).

تقال به الجملة في السياق، فالجملة العربية تقع في صيغ وموازين صوتية تنغيمية ذات أشكال محددة، فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجمل الاستفهامية، وجملة العرض، غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات، وهُن يختلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكدة، فكل جملة من هذه الجمل لها صيغة تنغيمية خاصة بها، تعين على الكشف عن معناها النحوي"[1]، وعليه:

- اعتمد الشاعر في هذا النص على الرابط النفسي المعنوي تاركًا الرابط المادي (همزة الاستفهام)؛ لقوته عن همزة الاستفهام في الدلالة على المراد.
- أن حذف همزة الاستفهام قد قرّب الاستفهام من معنى الإثبات[2]، أي إثبات ما وصفه الشاعر؛ لأنها حولت العبارة من الخبر إلى الإنشاء، أي من الإخبار إلى الاستخبار، ولولا هذه النغمة لما تبين معنى الجملة.

وهنا: لنا أن نتساءل أيضًا، إن التنغيم لم يُضِفْ دلالة جديدة غير التي دلّ عليها السياق، وأن السياق قد بين وجود استفهام محذوف، فلماذا نلجأ إلى التنغيم، ونُفَسِر به المُفَسَّر في الأصل؟ أو بعبارة أخرى: حذفت الهمزة وأُدِّى السؤال تنغيميًا، فمن طرأ على الآخر، النغمة السؤالية أم حذف الهمزة؟

إنّ دلالة التنغيم هنا دلالة مرتبطة بالحالة الانفعالية أو العاطفية التي تحيط بالشاعر، وأن حذف أداة الاستفهام في هذا الموضع يعبر عن تلك الحالة الانفعالية، فهو يصف الحالة التي أثرت في مشاعره، فكان التنغيم هنا أكثر دقة

(١) أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د. قيس إسماعيل الأوسي، بغداد ــ العراق، ط١، ١٩٨٨م، ٤٣٤ــ٤٣٥.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المطبعة الرسمية التونسية، ١٩٨١م، ٣١٦.

وتعبيرًا من التصريح؛ لأنه يترك أثرًا في نفس السامع، ويبين جمال اللغة، ويبرز العنصر الموسيقي فيها.

إن النغمة التي أشاد بها اللغويون المعاصرون وأرجعواْ إليها الفضل في تحقيق دلالة الاستفهام لم تكن أمرًا طارئًا على الجملة حتى يكون لها ذلك، ويؤكد الدكتور أحمد البايبي "أن النطاقات التنغيمية عمومًا هي التي تنصب دليلاً على معنى الجملة، والعلو الموسيقي على وجه الخصوص هو الذي يحدد البؤرة الدلالية، وحذف الأداة لا يعني حذف النطاقات التنغيمية"(١).

وإن قيل أيضًا: حُذِف حرف الاستفهام، وإنما يجوز ذلك إذا كان في الكلام عوض منه، نحو: (أم) للدلالة عليه، ولا يُسْتعمل مع فقد العِوض، وفي الأبيات ليس فها عُوض؟. قلنا:

١ــ قد يحذف حرف الاستفهام مع ثبوت العوض تارة، وأخرى مع فقده إذا زال اللبس، ونص الشاعر هذا ليس فيه عوض، ولا فيه حرف استفهام ... وإذا جاز أن يحذفواْ حرف الاستفهام لدلالة الخطاب، جاز أن يحذفوه لدلالة العقلْ؛ لأن دلالة العقل أقوى من غيرها.

٢ــ أن الاستعمال العربي قد جوّز حذف الأداة مع الجملة الاستفهامية إذا كانت هل والهمزة، واستغنى عنها بالتنغيم(٢)، وبيت ابن أبي ربيعة شاهد على ذلك:

---

(١) القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، أحمد البايبي، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ٢٠١٢م، ٣٧٢/١.

(٢) الأنماط التحويلية في الجملة الاستفهامية، سمير شريف ستيتة، مجلة المورد، مجلد (١٨)، عدد (الأول)، ١٩٨٩م، ٣٢، ٣٣.

ثم قالوا تحبّها؟ قلتُ بَهْـرًا عَدَدَ النجم والحصَى والتُّراب[1]

تعليق واستنتاج:

من كل ما سبق يمكن أن نستنتج:

١ــ أن هذه القاعدة تصدق على كل الشواهد التي استغنى فيها عن الهمزة مع إمكان ذكرها، فتؤدِّي النغمة وظيفتها الجمالية والتوضيحية، وتنوب عن الهمزة في العمل النحوي، ولم يكن لها ذلك إلا لكونها وسيطًا بين الوجدان والعالم الخارجي، وهل هناك شيء يصوّر الموقف الشعوري أكثر وأدق من الصوت الكلامي؟ وربما يقوِّي هذا الصوت بعض التنوع الخارج عن طبيعة اللغة كالرِّقة والحزن.

٢ــ أن الأهمية قائمة بين التركيب سياقًا حركيًا متكاملاً، وبين الصورة بوصفها معنى ذهنيًا، "إذ إن الصورة دون سياق، كوجود سطح ليس له بنية متشابكة العلاقات"[2]، فالتنغيم إذن "عنصر أساس في تمييز هذا النوع من الجمل على الرغم من وجود عناصر أخرى تركيبية"[3].

---

(١) من الخفيف، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزوني، محمد محي الدين عبدالحميد، ٤٢٣.

الشاهد: فقد أغنت النغمة الاستفهامية في قوله (تحبها) بما لها من صفة وسيلة التعليق عن أداة الاستفهام، أي: أتحبها فحذفت الأداة وبقي معنى الاستفهام مفهومًا من البيت. (دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، ٢٢٧).

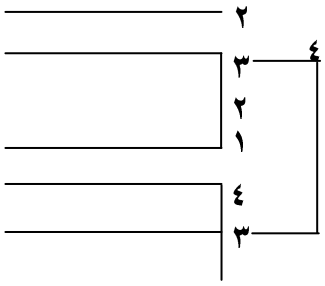
(٢) جدلية الخفاء والتجلي ــ دراسة بنيوية في الشعر ــ كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤م، ٢٧، وينظر: اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، نهضة مصر، ١٢.

(٣) الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، د. غانم قدوري الحمد، دار عمار، الأردن، ط٢، ١٤٢٨هـ ــ٢٠٠٨م، ٥٦٦.

٣ــ أهمية التنغيم في إبراز الاتساق الدلالي[١] المطلوب بوساطة الاستغناء عن ذكر همزة الاستفهام في حالة انتفاء قرينة لفظية دالة على الأداة المحذوفة.

٤ــ لا يختار المتكلم هذه الظاهرة إلا لموقف انفعالي، يفضَّلْ فيه السؤال بنغمة قد تزيد عنها قليلاً مع ورود الأداة عن السؤال بالهمزة.

٥ــ أن التنغيم هنا هو المرجح لمقصد الشاعر، فنغمة الخبر مستوية ثم هابطة؛ لأنها على وجه الإنكار، ونغمة الاستفهام صاعدة ثم هابطة؛ لأنها على وجه الإنكار أيضًا، ويتضح هذا في الشكل الآتي:



٢ـ حذف أداة النداء:

يجوز حذف (ياء) النداء خاصة، سواء أكان المنادي مفردًا أم جاريًا مجرى المفرد أم مضافًا[٢].

وهنالك أغراض للحذف وخصوصًا في الكلام الفني، ومن ذلك الحذف للعجلة، والإسراع بقصد الفراغ من الكلام بسرعة، كقولك: خالد احذر، وقد يكون

(١) الاتساق مفهوم دلالي يُحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تتمثل في ذلك التماسك الشديد بين العناصر اللغوية المكونة للحدث الكلامي.(لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م، ٥، ٨).

(٢) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبدالسلام هارون، مكتبة الخافجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م، ٢٢.

الحذف للإيجاز؛ وذلك لأن المقام قد يكون مقام إيجاز واختصار، وقد يكون الحذف لقرب المنادَى من المنادِي[١].

إن التنغيم يُبرز خصائص هذا الأسلوب، وهو ملازم لـــه، ويظهـــر التنغـــيم بوصفه قرينة دلالية في أسلوب النداء عند (حذف أداة النداء) فيقوم التنغيم مقـــام الأداة المحذوفة، ولولا وجود التنغيم لكان النداء خبرًا، ولما أدرك المتلقي معنـــى العبارة، ومن أمثلته قول الشاعر في لؤلؤة القلب:

سَفِينَتِي إلى مَرَا فِيءِ القَمَر

وَدِيعتِي ...

وَزَادِي الكبير... والسَّفَرْ[٢]

وفيه:

بَلَحْنك المُجْنح الوثير

تَمَيمةٌ عَلى الشِّفاهِ

وَنَبْضَتَيْنِ فِي صَلاَه:

يارا[٣]:

التحليل:

هناك نوعان من النداء في هذه الأبيات الشعرية، ولكل منهما نغمته الخاصة التي توافق الغاية.

١ــ الشاعر في النص الأول حين يخاطب من يحب ويتعاطف معهم، يختار نغمة مستوية تحاول أن تجلب أنظارهم ويجعلهم يلبّون دعوته ، فهـــذه النداءات

(١) معاني النحو، فاضل السامرائي، دار الفكر، الأردن، ١٤٢٠هـ ــ ٢٠٠٠م، ٢٧٧/٤، ٢٧٨.

(٢) الأعمال الشعرية، ٢٧٢، ٢٧٣ (قصيدة: أروع من عينين ... لا).

(٣) المصدر السابق، ٣٢٨ (قصيدة: يارا ابنة الشاعر).

تعين الشاعر على تحقيق المطلوب وتوفّر له الجو المناسب وتجعل المخاطب متفاعلاً مع نغمته المستوية. لكن الأمر لا يسير على ما يرام، بل الشاعر يغير نغمته في النص الثاني؛ حيث يعدل من الجهل إلى الإعجاب بابنته (يارا) بنغمة تعلو على نغمته الأولى وترسم التعجب عنده، إن قرينة النداء ظاهرة في نص هذا السياق لا محالة، حذف فيها أداة النداء، من: (يا سفينتي) إلى (سفينتي) ومن: (يا وديعتي) إلى (وديعتي)، ومن: (يا زادي) إلى (زادي)، ومن: (يا يارا) إلى (يارا)؛ لأنه في حال لا يسمح معها إظهار هذا الحذف، وأغنى التنغيم عنها.

٢ــ كما أنها تشير إلى ما وراء هذا الحذف من ضيق الصدر وغلبة اليأس، فهو (الشاعر) يلتمس مكانًا يسكنه، فالشاعر استعمل نداءً داخليًا لعالم خارجي، أو نداء أملاً لأمل وعلقه بأمر وهو شعوره بالضيق، ويعني ذلك أن الشخصية الشعرية تحتاج إلى الفضل والعطاء، وفقيرة إلى الآخرين، وهو أمر وارد لدى افتراض ذلك من خلال النص. فهذه التشكيلات التعبيرية "هي أوضاع يبدعها الناظم للتراكيب النحوية لتستوعب انفعالاته المتدفقة، بعد أن أحس أن الشكل التقليدي للقاعدة النحوية يؤدي إلى خنق الفكرة التي يريد تصويرها في بعض الأحيان، فيقدم ويؤخر ويحذف"(١).

تعليق واستنتاج:

١ــ ما جرى في النص السابق هو تحويل المركب الندائي من البنية العميقة إلى البنية السطحية عن طريق حذف (أداة النداء) وإحلال (نبر الصوت) الخاص

(١) بديع التراكيب في شعر أبي تمام ــ الكلمة والجملة ــ، منير سلطان، منشأة النشر للمعارف، الإسكندرية، ٤٨٤.

بالنداء محلها؛ إذ إنه بغير هذا لا يمكن قراءة التركيب بصورته الصحيحة المقصودة، واحتمالات ذلك واضحة لمن ينعم النظر فيه.

٢ــ لا يخفى على ذي بصيرة أن يدرك أنه على الرغم من أنّ أداة النداء من أهم قرائن تعلق الكلام بعضه ببعض كما يقول الدكتور تمام حسان[١]، فإن التعرف إلى بنية التراكيب الندائية ــ كما لاحظنا للتوــ إنما تتوضح بقرينة (التنغيم) الخاص به، وهي بذلك تعد قرينة لفظية أخرى من قرائن التعليق اللفظية.

٣ـ الجمل التأثرية المختصرة: (حرف الجواب "لا"):

أشهر حروف الجواب حرفان، هما: (نعم ولا)، وتقعان موقع جملة محذوفة، فهما إذًا في حال الجواب تنتقلان من الحرفية إلى العوض عن الجملة؛ لأن "اللفظ إذا حُذف وكان عليه دليل وهو مراد كان في حكم الملفوظ"[٢]. وللنطق بهذين الحرفين أشكال مختلفة باختلاف الحال التي يردان فيها، فالحرف (نعم) مثلاً قد يفيد الجواب إذا وقع بعد استفهام حقيقي كأن تقول: هل أنجزت واجبك؟ تقول: نعم، أي أنجزت واجبي، لكن هذا الحرف إذا وقع بعد أمر أو نهي، فإنه ينطق به بنغمة هابطة، تعبر عن الامتثال والوعد، فإذا قال لك والدك مثلاً: احذر مصاحبة اللئام، وكنت تسمع إليه باهتمام، فإنك تجيب عن كلامه بقولك (نعم) معبرًا عن وعدك إياه بالامتثال لهذا التحذير، أما إذا وقعت (نعم) بعد إخبار فإنها مفيدة للتصديق كأن يحدثك صديق بقوله: كنت في سفر بعيد، وأصابني عوز شديد، لكن همتي أبت عليَّ أن أمد يدي ... فإنك كلما أحسست بانقطاع في كلامه بادرت بإجابته بقولك نعم، بنبرة ثابتة أو عادية، فنعم هنا دلت على أنك تصدق ، وقد

(١) اللغة العربية ــ معناها ومبناها ــ، ٢٢٦ــ٢٣١.

(٢) شرح المفصل، ابن يعيش، ٦/٨

تكون الإجابة بـــ"لا" إذا أُريد النفي وهي نقيض "نعم"[١].

ومن صور التنغيم قول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

أَرْوَعَ مِنْ عَيْنَيْكِ ... لَا[٢]

وقوله في موضع آخر:

لَا ،

لَـــيْسَ سُـــوَاكِ يُعيـــدُ النُّـــورَ لِعَينَيَّـــا

لا غَيْرِكِ يَسْكبُ طَّعْمَ الرَّاحَةِ في كَفْيَّا[٣]

التحليل:

(حرف الجواب: لا): نموذج من نماذج التنغيم التي تؤدي وظيفـــة تميزيـــة وتسهم في بيان المعاني الخلافية، وتحديد أسلوب الجمل، ولها تلوينات موسيقية مختلفة، قد تعبر تارة عن التأكيد، وقد تعبر تارة عن الاستغراب، وقد تعبر ثالثـــة عن الاستفهام ... وهكذا. فإذا نطقناه بنغمة هابطة يكون المقصود به التقرير أي: لا أوافق، أما إذا نطقناه بنغمة صاعدة أصبح يحمل معنى الدهشة أو الاستنكار.

وللتنغيم دور في إضفاء دلالة معينة على الجملة المنغمَّة، فيفهم من جملـــة واحدة معان عديدة حسب درجة التنغيم التي تذكر فيها الجملة، فعند النطق بحرف الجواب (لا) في السطر الثالث بنغمة هابطة يكـــون المعنـــى الإقـــرار بـــالرفض، أي : لا يستطيع أحد أن يمنحه الراحة، وهو المعنـــى المقصـــود فـــي المقطـــع الشعري؛ لأن الشاعر نطق بهذه النغمة الخافتة، أما إذا نطقناه بنغمـــة صـــاعدة، احتمل أن يكون المقصود هو الدهشة والتعجب، أو التعبير عن الاستنكار الشـــديد

(١) رصف المباني، المالقي، تحقيق: أحمد الخراط، دمشق، ٣٦٤.

(٢) الأعمال الشعرية، ٢٧٢ (قصيدة: أروع من عينيك ... لا).

(٣) المصدر السابق، ٢٩١ (قصيدة: في كلمات).

لما تقوم به محبوبته، وهو معنى غير مقصود بحسب سياق القصيدة. فجاء جواب: لا ... ردًا على ذلك، وفي (لا) الأولى يرفع صوته، ويمدّ الألف، وكأنه يرفض ما يطلب إليه في استنكار.

اتضح مما سبق أن "تغيير النغم صورة ظاهرة للتغيرات الانفعالية الباطنة ... ويكون لذلك ارتباط بالعواطف والمعاني[١].

تعقيب:

لو اصطنع النحاة لأنفسهم علامات الترقيم لوجد القارئ نقطة للوقف بعد (لا) ولأدركواْ أنَّ (لا) هذه بنفسها تكون جملة مفيدة يستحسن في تنغيمها أن نقف عليها لتمام الفائدة، ولما تورطواْ في اعتبارها حرف نفي مؤكدًا توكيدًا لفظيًا بحرف على مثل صورته في قول الشاعر:

لا لا أبوح بحب بُثْنَةُ إنها أخذت عليَّ مواثقًا وعهودًا[٢]

ومن الواضح أن هناك فرقًا بين أن تكون[٣] (لا) الأولى حرف نفي مؤكدًا، أو جملة كاملة الإفادة يستحسن السكوت عليها، ويتطلب التنغيم في حالة التوكيد وصل الكلام، وفي حالة الجملة المفيدة وقفة واستئنافًا، ومن هنا يكون التعبير بالتنغيم لونًا آخر تقتضيه القرينة الحالية.

---

(١) صناعة الكتابة علي أسعد، منشورات الجامعة، دمشق، ١٩٨٥م، ١٨٩.

(٢) البيت من الكامل، ديوان جميل بثينة، جمع وتحقيق وشرح د. حسين نصار، دار مصر للطباعة، ط٢، ١٩٦٧م، ٧٩.

الشاهد: المتأمل في معنى البيت لا يرى تكرار (لا) للتوكيد؛ إذ الحرفان مختلفان، فالحرف الأول جواب، أما الحرف الثاني فحرف نفي، ويجب أن يسكت على الحرف الأول سكتة لطيفة، وأن توضع فاصلة بين الحرفين: لا ، لا أبوح بحب بثنة.

(٣) اللغة العربية ــ معناها ومبناهاــ د. تمام حسان، ٢٨.

ومن ثمَّ فموضع الوقف يحدد النغمة أيضًا، فنطقنا بـ(لا) الأولى بنغمة صاعدة تدل على النفي، ونطقنا بـ(لا) الثانية بنغمة هابطة تدل على التقرير والإخبار ... وهكذا لا يسير التنغيم عند الشاعر على وتيرة واحدة، بل يتفاوت بين الهبوط والصعود.

الدور الانفعالي والنفسي للحذف :

لحذف بعض الأدوات سمات:

الأولى: الدلالة على أن الشاعر قد اعتمد على الرابط النفسي طارحًا الرابط المادي جانبًا ــ كما هو الحال في حذف حرف الاستفهام ــ؛ وذلك لاهتمامه بالموضوع الذي يتحدث فيه وانفعاله به، حيث إن لغة الشعر انفعالية، فيها: "يقتصر الاهتمام على إبراز رؤوس الفكرة"(١)؛ لذا يقول فندريس: "فهي وحدها التي تطفو وتسود الجملة، أما الروابط المنطقية التي تربط الكلمات بعضها ببعض، وأجزاء الجملة بعضها ببعض، فإما ألا يدل عليها إلا دلالة جزئية بالاستعانة بالتنغيم والإشارة إذا اقتضى الحال، وإما ألا يدل عليها مطلقًا، ويترك للذهن عناء استنتاجها، هذه اللغة المتكلمة تقترب من اللغة التلقائية، ويُطلَق هذا الاسم على اللغة التي تنفجر تلقائيًا من النفس تحت تأثير انفعال شديد، ففي هذه الحالة يضع المتكلم الألفاظ المهمة في القمة؛ لأنه لا يتيسر له لا الوقت ولا الفراغ اللذان يجعلانه يطابق فكرته على تلك القواعد الصارمة، قواعد اللغة المروية المنظمة، وعلى هذا النحو تتعارض اللغة الفجائية مع اللغة النحوية"(٢).

---

(١) لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، د. محمد حماسة عبداللطيف، دار الشروق، مصر، ط١، ١٤١٦هـ ــ١٩٩٦م، ٣٧٥.

(٢) اللغة، جوزيف فندريس، ترجمة: عبدالحميد الدواخلي، سلسلة بيروت للترجمة، العدد (٨٨٧)، ٢٠١٤م، ١٩٤.

الثانية: أن رأس الفكرة أي الموضوع الذي يتحدث فيه قد استحوذ على اهتمامه، فلم يسعفه الوقت أو الفراغ لمطابقة فكرته على قواعد اللغة كما يرى فندريس، "وليس معنى كل ما تقدم أن اللغة الانفعالية ــ ولغة الشعر ممثلة لها ــ تنفصل انفصالاً تامًا عن غيرها، فالواقع[١] أن اللغة النحوية المنظمة تنظيمًا منطقيًا لا تستقل عن اللغة الانفعالية، فبين اللغتين تأثير متبادل"[٢].

الثالثة: أن هذا الحذف قد أسهم في توافق النظام النحوي مع البناء الفني فاستقام الوزن وصحت القافية، ولم يتأثر المعنى بهذا التوافق، فجاء واضحاً لا لبس فيه ولا غموض.

الرابعة: حذف الأداة في هذه النصوص لا يعني التنبيه بقدر ما يعني المخصَّص بالإحساس؛ ولذلك فقد دلّ التنغيم على التلهّف والتعجب، فالنص يتألف من جمل خبرية، والجمل الخبرية يكون فيها الإعلام، واحتمالية الصدق والكذب في الخبر، فصدقه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه له.

الخامسة: أن حذف الأداة قد يكون انعكاسًا لحالة نفسية فتجسدّ لدينا نوع من التنغيم أدى إلى ظهور دلالات متنوعة يتحكم فيها تنغيم القول وأحوال المخاطب (بكسر الطاء)؛ لأن الانفعالية تبين مراد المتكلم، فالمتكلم يعبر عن مشاعره الانفعالية من جهة، وينبه السامع إلى تصرّفه من جهة أخرى[٣].

---

(١) لغة الشعر، ٣٧٦.

(٢) اللغة، جوزيف فندريس، ٢٠٢.

(٣) العلاقات الإسنادية وتحولاتها في شعر محمد درويش، عدنان الديات، دار جليس الزمان، عمان، ط١، ٢٠١٤م، ١٤١.

تعليق واستنتاج:

ما ندركه من خلال عرض هذه النماذج هو:

١ــ أن التنغيم في بعض الجمل يوازي من حيث الدلالة عبارات بأكملها، فيلجأ المتكلم إلى حذف بعض العناصر؛ لأن الاكتمال اللغوي قد يؤدي إلى فساد التركيب وعدم الوضوح(١).

٢ــ القيمة التنغيمية لأحرف الجواب باعتبارها من الأشكال اللغوية المهمة التي تسهم في دفع التكرار.

٣ــ أن بناء الجملة المنطوقة لا يختلف، لكن يختلف التحليل، وهو اعتبار البنية الأساسية لهذه الجملة المنطوقة واعتبار البنية الأساسية هو الذي يمد التنغيم بما يجعله متطابقًا معها، وهنا لا يمد السطح أو بناء الجملة بالتفسير الدلالي، بل يكون الاعتماد على البنية العميقة وهي التي تحدد في كثير من الحالات معنى الجملة بدقة(٢).

ويصبح التنغيم قرينة صوتية كاشفة عن البنية العميقة، ومعرفتها تساعد على تحديد المدلول المراد بالجملة كما تساعد على تفسيرها التفسير الصحيح في كثير من الأحيان.

---

(١) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: د. تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب، ٣٤١.

(٢) النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي والدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، ط١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠م، ١١٩، ١٢٠.

المبحث الثاني

التنغيم التركيبي في ديوان لؤلؤة في القلب

التوطئة:

تتجه بعض الدراسات اللسانية الحديثة إلى إسناد دور وظيفي للتنغيم، تبعًا للتجليات الصوتية والدلالية التي ينتجها، وارتكازًا على الوظائف التي تؤديها الفونيمات و"وحدات النغم مثل المصوتات على نحو الوظيفة التمييزية والوظيفة التحديدية"(١).

إن الوظيفة الأساسية للتنغيم وظيفة نحوية؛ لأنها المميزة بين أنماط التركيب، والعامل الفاعل في ذلك؛ فضلاً عن أثرها الكبير في تكون الأساليب داخل النص، والتفريق بين الأجناس النحوية، حتى أنه في كثير من الأحيان لا يتوصل إلى دلالة السياق إلا من خلال النمط التنغيمي المتشكل في طول الزمن المستغرق، وشدة الصوت، والتنوع التنغيمي. وقد يذهب التنغيم بالدلالة مذهبًا يؤول فيه النص إلى مجموعة من الأساليب تفرضها خصوصية هذه الوسيلة فيتنوع ــ وفق الظاهر ــ إلى خبر وإنشاء وأصالة، أو تتنازعه الدلالات النحوية بتحولاته التحليلية؛ ولذلك صار التنغيم من العناصر المهمة التي تتألف منها الجملة، وهو عامل أساس يبين بأنماطه المتنوعة أن المنطوق مكتمل في مبناه ومعناه أم غير مكتمل(٢).

---

(١) الصوتيات والفونولوجيا، د. مصطفى حركات، دار الآفاق، الجزائر، ٣٣.

(٢) ينظر: التنغيم اللغوي في القرآن الكريم، سمير إبراهيم العزاوي، دار ضياء، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م، ٢٤؛ الجملة العربية تأليفها وأقسامها، د. فاضل السامرائي، دار الفكر، الأردن، ١٩٩٨م، ٢٨؛ علم الأصوات، د. كمال بشر، ٥٤١.

ومن ثمَّ وجد فريق من اللغويين يعمد إلى تقسيم وحدات التنغيم تماشيًا مع الانقسامات التركيبية؛ إذ أجمع جلهم على أن الوحدات التنغيمية تتوزع أجزاؤها عبر كل الوحدات التعاقبية داخل التركيب، انطلاقًا من أن "الوظيفة الدلالية لا يمكن رؤيتها في اختلاف الصوت وانخفاضه فحسب، ولكن في اختلاف الترتيب العام لنغمات المقاطع"(١).

إن ملخص الإشكالية هو: هل المعنى يسبق النطق فيحدِّد ــ بالضرورة ــ كيفية النطق، أم أن الصوت أو النطق ــ هو الذي يحدِّد المعنى؟ ولنا في تراث السابقون أمثلة استند عليها المعاصرون في هذه القضية، إنها قصة اليزيدي الشهيرة مع الكسائي، سأل اليزيدي الكسائي بحضرة الرشيد، فقال: انظر أفي هذا الشعر عيب؟، وأنشده:

لاَ يَكونُ العِيرُ مُهْرًا لاَ يَكُون المهرُ مهرُ

فقال الكسائي: قد أقوى الشاعر، فقال له اليزيدي: انظر فيه، فقال: أقوى، لابد أن ينصب المهر الثاني على أنه خبر كان، فضرب اليزيدي بقلنسوته الأرض وقال: أنا أبو محمد، الشعر صواب، إنما ابتدأ فقال المهرُ مهرُ(٢).

وعليه، فإن المعنى الذي حصلت عليه الدراسة النظرية ــ في بُعدها المكتوب ــ يفرض على قارئ النص أن يقف حيث يحسن الوقف، ثم يستأنف مراعيًا النغمة المناسبة لهذا المعنى؛ لأن سَحْب العبارة من سياقها يفقدها حيويتها بل هويتها أصلاً، وقد يسمو بهذه العبارة تركيبها أو تأليفها إلى درجة تصبح فيها قادرة على تأدية أكثر من معنى؛ ولأن تنوع التنغيم يُمكِّن المتحدث أن يُعبِّر عن

(١) مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ١٦٤.

(٢) ينظر: الأشباه والنظائر، السيوطي، ٣/٢٤٥.

رغباته وانفعالاته ومشاعره المختلفة، "ويمكن أن تغير الجملة من خبر إلى استفهام إلى توكيد إلى انفعال إلى تعجب...، دون أن تغير دلالة الكلمات المكونة، ومع تغير فقط في التنغيم"(١)، وبذلك تقوم التنوعات التنغيمية بتوليد عدة جمل مختلفة الدلالة من تركيب واحد.

يرى فندريس: أن "الإنسان لا يستخدم اللغة فحسب للتعبير عن شيء، بل للتعبير عن نفسه أيضًا، ولا ينبغي أن ندخل في اعتبارنا فقط الصورة التي تُصاغ عليها الأفكار، بل أيضًا العلاقات التي توجد بين الأفكار وبين حساسية المتكلم ...، إن التعبير عن أية فكرة لا يخلو مطلقًا من لون عاطفي، والسلم الانفعالي لا يحوي نغمة واحدة تخلو من العاطفة، إذ ليس هناك إلا عواطف يختلف بعضها عن بعض"(٢).

من هنا أصبح استخدام اللغة بنمط واحد شبه مستحيل؛ لأن اللغة لا تعني الرتوب أو النمطية وما يجعل اللغة أكثر حيوية هو التنوعات الموسيقية في الكلام، واستعمال النغمات المتنوعة، فالتعبير عن المشاعر، والانفعالات لا يحدث إلا ضمن سياق تنغيمي مرافق للحدث المعبر عنه، وهذا السياق يحقق عملية التواصل والتفاعل اللغوي.

وسأقف عند أبرز الأنماط التنغيمية التركيبية التي شكلت ملمحًا بارزًا في ديوان (لؤلؤة في القلب)، ومنها:

(١) دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، ٢٣٠.

(٢) اللغة، جوزيف فندريس، ١٨٣.

أولاً ـ أن تتحول الأداة إلى أكثر من دلالة:

قد تحتمل الأداة أكثر من معنى في النص الواحد، من دون خروج عن الأصل، والفيصل في ذلك هو التنغيم الذي يمنح التركيب المصّدر بالأداة تلوينًا مختلفًا يجعل الأداة أو الجملة المركبة معها يعبرّان عن أكثر من حالة، يختلف فيها توزيع النص تحليليًا بالتنغيم.

قد يكون النص كله جملة واحدة على نمط تنغيمي معين، أو يكون أكثر من جملة على نمط تنغيمي آخر، ومن النماذج التي اعتمدت تحول هذه الأداة التنغيمية:

١ـ كم الخبرية والاستفهامية:

(كم): اسم استفهام يؤتي به للكناية عن العدد المبهم تقع على القليل منه والكثير والوسط، ولها موضعان: الاستفهام والخبر، وأصلها الاستفهام، والاستفهام يكون بالمبهم ليشرح ما يُسألُ عنه، وليس الأصل في الإخبار الإبهام[١].

إن قول سيبويه: "اعلِم أن ناسًا من العرب يُعْملُونها فيما بعدها في الخبر، كما يُعْملُونها في الاستفهام، فينصبون بها كأنها اسم منون"[٢]، هو نطق الكلمة بنغمة الاستفهام والخبر. كما أن الطاقة التعبيرية (لكم) الخبرية والاستفهامية ضمن النص تتناسب تمامًا مع الحالة الوجدانية في التجارب الذاتية؛ إذ تحمل طاقة

(١) شرح المفصل، ابن يعيش، ١٢٥/٤.

(٢) الكتاب ١٦١/٢.

من الإيحاء يمكن للمتأمل الكشف عنها، فحينما يأنس المرء أحداثًا مهمة يلقي ظلال نفسه الفرحة ويستوحش إذا غامت الأجواء وساءت الأحوال[١].

يقول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

يَاكَمْ تَشاكَيْنَا
وَظمِئْنَا
ثم أَقبلَ المطَرُ! [٢]

وقوله:

تَعبَتْ مِنَّا الدَّهَاليزُ[٣] التي كمْ ضَيَّعَتْنا
فكَمْ لَيلةٍ عِشْتُها في رُؤاكِ يُغَازِلُني الضَوْءُ مِنْ مُقْلَتيْكِ
وَكَمْ لَيلةٍ طِرْتُ في هَمْسِها وعَانَقْتُ وَهْمِي في رَاحَتيْكِ[٤]

التحليل:

توجهت الأداة (كَم) لأكثر من معنى داخل النص، فقد تكون (كَم) خبرية بمعنى كثير، فتكون النغمة الصوتية مستوية، وقد تكون (كَم) استفهامية، فتكون النغمة الصوتية صاعدة توحي بجهل المتكلم أمرًا معلومًا لدى السامع أو المخاطب، ويكون الاستفهام هو مرتكز هذه النغمة، "وهذا الافتراض صحيح، ولكن العامل الأساس في الفصل بين كونها خبرية أو استفهامية إنما هو التنغيم وطريقة

(١) الخوف وأثره في تشكيل المعنى في شعر العصر الإسلامي، مها فواز خليفة الذياني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الأنبار، ٢٠٠٨م، ١٠٠.
(٢) الأعمال الشعرية، ٣٠٢، قصيدة (إنا إليك).
(٣) الدهاليز: جمع دهليز وهو المدخل أو ممر بين الباب والدار (معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٩هـ ـ٢٠٠٨م، ٧٧٧/١).
(٤) الأعمال الشعرية، فاروق شوشة، ٣٠٩/١ (قصيدة: يا طائري).

إلقاء الشطر أو البيت كله"[1]، وهنا يدخل المقام في تحديد المراد، وهذا من شأنه يضفي على النص صفة التنوع بين الارتفاع والهبوط، فيصير لهذا الفصل أثرٌ فعالٌ في تغذية التنغيم؛ لأنه يحدث حركة متموجة ممتدة تضفي على النص حيوية ونشاط ملحوظين.

وحصيلة ذلك أن هذا النص ممكن أن يؤدَّي بنمطين تنغيمين يتوجه بهما المعنى، ويتميز نوع الأداة (كم) تبعًا لذلك:

كم ليلة عشتها ـــــ كم ليلة طرت في همسها ⟵ نغمة خبرية مستوية (ـــــ◄)
جملة واحدة أو أكثر من جملة

كم ليلة عشتها ـــــ كم ليلة طرت في همسها ⟵ نغمة استفهامية مرتفعة (↑)
جملة واحدة أو أكثر من جملة

وهذا على تقدير معنى (كم)، والمقصود من حيث المعنى الإخبار بالحال، وواضح مما ورد من نصوص تحول النص وتحول كلمة (كم) من جملة خبرية إلى أسلوب إنشائي هو الاستفهام، واختلاف النمط التنغيمي لهذا النص باعتبار كلمة (كم)، ومن ثمّ فإن توجيه النص إلى المعاني في أحيان كثيرة، مرهون بالنمط التنغيمي الذي يؤدَّي به "التحليل الإعرابي نفسه قد لا تُفْهِم أسراره ولا تُحَلّ ألغازه إلا بقرينة صوتية سياقية هي قرينة التنغيم"[2].

ويؤكد أحد الباحثين هذا الأمر بقوله: "إن الفرق الرئيس بين هاتين الأداتين يوجد في المعنى الذي هو الفرق بين الاستفهام للعلم بما يجهله المتكلم وتعليمه السامع أو المخاطب، والإخبار الذي يعلمه المتكلم علم اليقين ويجهله السامع أو

(١) دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر، ٢٢.

(٢) الدلالة السياقية عند اللغويين، عواطف كنوش المصطفى، دار الشباب، لندن، ط١، ٢٠٠٧م، ٥٤.

المخاطب، ويوجد كذلك في المبنى وهذا ماثل في الحركة الإعرابية.. وفي النغمة الصوتية التي هي في الإخبار نغمة صوتية مستوية، بينما هي ذات نغمة صوتية صاعدة في معنى الاستفهام"[١].

تعقيب:

١ــ كان النداء في قوله: (ياكم تشاكينا) هو مرتكز التنغيم الذي يعكس أزمة المشاعر ويتطلب تفاعلاً أكبر من القارئ، ولكن لما كان غرض الشاعر من النص هو المدح، فإني أرجح أن تكون الجملة خبرية أقرب؛ لأن الجملة مسبوقة بتعجب، والتعجب يكون فيما تقرر لا مما يُسْتَفهم ويُشَكْ فيه، وهذا ما أكده الدكتور كمال بشر من أن تجليات الأبعاد الوظيفية لا تتضح من خلال ما يظهره الأثر الإعرابي فحسب، بل قد تظهر من خلال المنحنى التنغيمي[٢].

ثانيًا ـ الجملة المعلقة (أسلوب الشرط):

الجملة المعلقة عند الدكتور كمال بشر، هي: "الكلام غير التام لارتباطه بما بعده، ويظهر ذلك بوجه خاص في الجزء الأول من الجملة الشرطية"[٣]. وإذا حصرنا الجملة في جزئها الأول، فمعناها غير تام إلا باستكمال جزئها الأول، من الأدوات الشرطية التي استخدمها الشاعر أداة الشرط (لو)[٤]؛ وهي أداة تدل بأصل

(١) الباحث هو: سلمان العاني، (مناهج البحث، د. تمام حسان، ١٦٤).

(٢) دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر، ٢٤٤.

(٣) علم الأصوات، ٥٣٧.

(٤) (لو) من حروف الشرط غير الجازمة، غالبًا ما يكون جوابها محذوفًا لدلالة الكلام عليه (رصف المباني في شرح حروف المعاني، ٢٩١).

وضعها على امتناع الجواب لامتناع الشرط[١]، وتفيد بأن الجزاء ينجزم؛ لأن دلالة الجواب معلقة بالأول غير مستغن عنه، وقد عبر عنه سيبويه بقوله: "وإنما نجزم هذا الجواب كما انجزم جواب (إن تأتني) بـ(إن تأتني)؛ جعلوه معلقًا بالأول غير مستغن عنه إذا أرادوا الجزاء، كما أن (إن تأتني) غير مستغنية عن آتك"[٢]، ومن أمثلة ذلك في ديوان الشاعرلؤلؤة في القلب:

ـ أنماط تنغيم (لو):

تستعمل (لو) استعمالات متعددة، وهي في كل استعمال تتلون بلون موسيقى خاص:

١ـ إذا استعملت في العرض كانت نغمتها هابطة، كقول الشاعر في لؤلؤة في القلب:

لوْ كُنْتُ لَمْعَةً وضيْئَةً بِمُقْلَتِك
إذَنْ فَهَاهُنَا عَبَرْتُ واسْتَرَحْتُ
لَوْ كُنْتُ لَحْظَةً سَجيَّةً بشُرْفَتِكِ
إذَنْ لَعِشْتُ هَاهُنا ومَا برحْتُ
لَوْ كُنتَ رَنَّةَ بَعْيْدَةَ بُمْسَمَعِك
إذنْ لَذَابَ خافِقِي الذي عَزَفْتِ![٣]

(١) علم الأصوات، ٥٣٧.
(٢) جواهر البلاغة، الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت، ٨٧/١.
(٣) الأعمال الشعرية، فاروق شوشة، ٢٥٩ (قصيدة: الرغبة المعتقة).

من قضايا أسلوب الشرط أن بعض الأدوات توجد فسحة نطقية[١]، بين الشرط وجوابه كما في هذه النصوص فسحة نطقية بين الشرط وجوابه يتناسب مع القصة والحكاية.

ـ الصورة التنغيمية:

في هذا النص أسلوب مركب من ثلاثة أركان:

١ــ أداة الشرط (لو)، وجملة الشرط (كنت)، وجملة الجواب (إذن). كل التراكيب التي جاءت على هذه الشاكلة تدل على معنى الشرط وتتميز بصورة تنغيمية، مفادها التصاق الأداة مع جملة الشرط ككتلة صوتية واحدة في نغمة صاعدة، تنبئ عن عدم تمام المعنى، تعقبها سكتة تجعلنا في حالة انتظار المعنى التام، وبعد هذه السكتة مباشرة يجب أن تكون جملة جواب الشرط في نغمة هابطة تدل على تمام المعنى في آخر الجواب؛ ولأن الجواب جاء على الأصل وجواز مباشرته الأداة، فإن التناغم الصوتي بين الشرط والجواب هو الرابط بينهما الذي يغنيا عن رابط الفاء[٢].

٢ــ وإذا استعملت (لو) في التحضيض كانت نغمتها أقوى وأوضح، كقول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

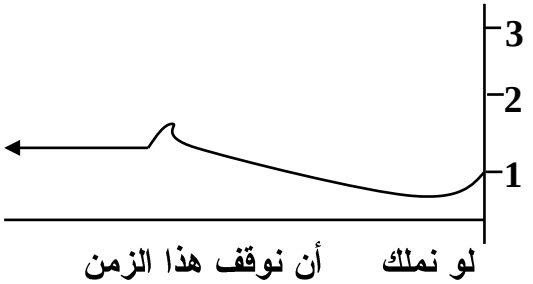
لُوْ نَمْلِكُ أَنْ نُوقِفَ هَذا الزَّمَنَ المُولَعَ بالدَّوَرَانِ
لَيظَلَّ العِطْرُ بأَيْدِيْنَا يَصَّاعَدُ من لَمَساتِ حَنَان[٣]

(١) من وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٧م، ٧١.
(٢) دور التنغيم في أسلوب الشرط، عفاف الطاهر شلغوم، المجلة الجامعة، جامعة الزاوية، قسم اللغة العربية، ع ٢٠، المجلد ٢، ٢٠١٨م، ١٢٤.
(٣) الأعمال الشعرية، فاروق شوشة، ٢٩٢ (قصيدة: في كلمات).

ـ الصورة التنغيمية:

تصحب الجملة الأولى (لو نملك) نغمة صاعدة تنبئ عن تعلق التركيب بغيره، وتشعرنا بالانتظار (لو نملك) لما تحصل به الفائدة، والأداة تقترن بفعلها ولا تنفك عنها ككتلة صوتية واحدة من دون الفصل بينهما بسكتة(١)، هذه السكتة من المقرر أن تعقب الجملة الأولى (أي جملة الشرط) من دون مبالغة في تطويلها، وجملة الجواب إما أن تصحبها نغمة هابطة تدلنا على الفور على تمام المعنى وانتهاء المشارطة، وإما أن يكون فيها صعود ينبئ عن المبالغة في التحضيض والانتظار، لمعرفة نتيجته من المخاطب، وعلى هذا، يوزع التنغيم إلى الجملة الشرطية مع الأداة ككتلة صوتية واحدة تؤدي صورة تنغيمية.

لو نملك / أن يوقف ← التنغيم هنا إخباري، وبالتالي تكون جملة الشرط تنغيمية خبرية، وتكون النغمة التي تطفو على الجملة هي نغمة مستوية حزينة، نستطيع أن نمثل لها بهذا الرسم الآتي:



٣ـ وتركيب لغوي آخر يختلف من حيث البناء يتضمن اجتماع أداة الشرط (لو) مع الاستفهام في قول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

لَوْ نَمْلَكُ!، مَاذَا كَانَتْ تحْكِيْ العيَنَانِ أو الشفتان!

(١) من وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٧م، ٦٦.

عَنْ وَاحةِ عُمْرٍ عشناهُ والدَنْيَا إيقاعُ أمَــانْ! (١)

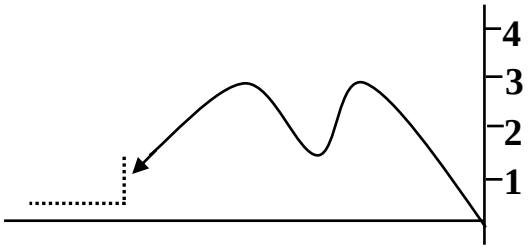
الصورة التنغيمية:

لقد تميز هذا النص بظاهرة أسلوبية تمثلت في تداخل الشــرط والاســتفهام ويكون معنى النص السؤال عن كيفية محاكاته وحديثه، يقصد به بُعــدًا تواصــليًا آخر يفهم بمعونة سياق القول، ونلمس في عبارة الشرط (لو نملك) بما له إثباتًــا أو نفيًا، أما الاستفهام فكان غرضه التعجب من اختفاء محبوبته، ولكن إذا عــدنا إلى دلالة الشرط الأولى، نجد الشاعر قد خرج عن معناه الأصــلي للدلالــة علــى استبعاد السائل للمسئول عنه الدال على البعد الحسي المكاني، فهو يحــاول مــن خلال رؤيته الشعرية أن يشحن كلماته بمدلولات شعورية خاصة جديدة؛ لذا ينصب التنغيم في الأبيات على الجمل كلها:

- الجملة الشرطية (لو نملك) وتنغيم هذه البنية اللغوية بنغمة التقريــر ســيقرب المعنى ويكشف عن مضمونه.
- نغمة الاستفهام في الجملة الثانية (ماذا كانت)، فقد تكون النغمة فــي الجملــة الأولى مستوية، متزنة عن الإخبار والتقرير، ويتبع هذا التغير في النغمة التي تصبح نغمة مرتفعة في ثانيها (صاعدة)؛ لتعبر عن معنى الاستفهام، بمعنــى: الجملة الأولى تكون جملة شرطية منتهية بنغمة هابطة مع الضغط على فعــل الشرط، على عكس ما هو في الجملة الثانية، والجواب في الجملة الأولى يكون بنغمة صاعدة تدل على الاستفهام، وعدم تمام المعنى إلا بالإجابة عليه، علــى عكس الجواب الشرطي الذي ينتهي بنغمة هابطة تدل على تمام المعنى.

(١) الأعمال الشعرية، ٢٩٢ (قصيدة: في كلمات).

وتمثيل ذلك من خلال الرسم الآتي:



لو نملك / ماذا كانت تحكي /

التحليل:

على هذا التحليل يكون التنغيم الذي نلمسه من قراءتنا للأبيات فيه:

١ــ تنغيم تقريري خبري في أول الجملة الشرطية، وقد يتوزع هذا التنغيم على الاستفهام فتكون جملة التنغيم الاستفهامي إنشائية، وتكون جملة التنغيم في أولها خبرية، والفيصل في تحديد كون هذا التركيب استفهامًا أم خبرًا هو التنغيم.

فمثلاً نجد في هذين البيتين التحليل الآتي:

لو نملك / ماذا كانت /

يوزع التنغيم على جملتين، لكن تختلف عناصر كل منهما:

الجملة الأولى: لو نملك ← التنغيم هنا إثبات، والنغمة مستوية.

الجملة الثانية: ماذا كانت ← تنغيم استفهام (أداته واضحة)، والنغمة مرتفعة صاعدة.

٢ــ صوت النون ذات الغنة في صدر البيت، فهذا الصوت يولد نغمة حقيقته متزنة ومتصاعدة مع المد من خلال الحرف (نا) في قوله: (بأيدينا)، (العينان)، (عشناه)، وهي من الناحية الدلالية تفيد الامتداد.

وعند هذا الحد تأخذ رسالته الشعرية بُعدها التأثيري المملوء بالقيم الإبلاغية (الانفعالية والنفسية)؛ لتطلع القارئ على حقيقة الشعور الذي حمله الشاعر حملاً، وأرغمه على البوح بما في داخله، وقد استطاع من خلال تنغيم الجمل أن يجعلها واضحة جلية أمام المتلقي، ونقل الشاعر من هذا الأسلوب كل ما في نفسه. وبقليل من التدبر الفاحص إلى هذه الظاهرة التي وظفها الشاعر في كلامه (التنغيم) يمكن القول:

١ــ أنه اجتمع في النص تنسيق تركيبي محدد، يصحبه تصور تنغيمي موحّد، إذ تغيرت الصورة التنغيمية لتلك الجمل التي تتصدرها أسماء الاستفهام من محض الاستفهام أو الظرفية إلى صورة تنغيمية أخرى، إذ ابتدأ جملة الشرط ملتصقة مع اسمها في كتلة صوتية واحدة من دون سكتة بينهما بنغمة عادية وتنتهي بنغمة صاعدة، لعدم تمام معناها. ثم تعقبها سكتة صغيرة تفصل بين الجملتين، تمهيدًا لتغيير النغمة إلى هابطة تكسو جواب الشرط بعد ذلك الصعود، تدل على تمام الفائدة، وانتهاء الأسلوب، "من قضايا أسلوب الشرط أن بعض الأدوات توجد فسحة نطقية بين الشرط وجوابه كما في (لو)"[١].

٢ــ يسعى الشاعر إلى إشباع تركيبه بقيم تداولية تفضي إلى إقناع المتلقي والتأثير عليه؛ لأن التنغيم من الاستراتيجيات والأدلة، إذ تمده بصبغة إيحائية تحقق الإيصال الفعّال والسليم لما يختلج نفس الشاعر من مقاصد وأغراض،

(١) من وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، ٧١.

وهو ما ينسجم إلى حد بعيد مع ما أقرّته التنظيرات التداولية المتعلقة بالقوة الإنجازية، إذ اعتبر (سورل) أن للقوة الإنجازية دليلاً يسمى "دليل القوة الإنجازية" هو الذي يوحي ويبين نوع الفعل الإنجازي الذي يصدر من المتكلم، ومن أمثلته في اللغة الإنجليزية: نظام الجملة، والنبر، والتنغيم(١).

تعليق واستنتاج:

١ــ استثمر الشاعر ملمح (التنغيم) بما يُطْرَح وصولاً إلى التأثير في المخاطَب عبر توظيف الأدوات توظيفًا فعالاً ومتنوعًا يغني التجربة ويزيد من روعة النص لكسر الرتابة والملل فيما جاءت النصوص في سمات تقريرية خالية من إشراك الآخر في الحوار، وعدم السماح له في دخول عالم الشاعر والتفاعل مع الأحداث.

٢ــ وظف الشاعر (التنغيم) ليغير العلاقات النحوية عملاً على رفع اللبس والإشكال، وبذلك تُدرج ملامح تنغيمية في النحو فهو على الأقل مؤشر مساعد إلى جانب مؤشر أساس قد يكون هو التركيب نفسه.

٣ــ وصل الكلام السليم تركيبًا قد يؤدي إلى لبس وغموض تركيبين؛ إذ يترتب عليه نسج علاقات نحوية وإسناد وظائف ومواقع تركيبية تنجم عنها دلالات فاسدة، وبذلك يفشل التركيب في تأمين العلاقات النحوية، وفي تأمين الدلالة، فلم يكن إلا التنغيم باعتباره وسيلة تطريزية لرفع اللبس والغموض.

(١) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٢م، ٩٠.

المبحث الثالث

السؤال التنغيمي في ديوان لؤلؤة في القلب

بعد الحديث عن التنغيم الدلالي في الديوان، وقد تجلَّت أبرز معالمه، بقي أن نتساءل: هل تنبه الشاعر إلى الوظائف التمييزية والجمالية التي تقوم بهذه الظاهرة الصوتية (التنغيم) المُسْهمة في تشكيل الدلالة في ديوان لؤلؤة في القلب؟ فاقت أساليب السؤال في الديوان العدد وعدم ضبط هذا العدد مرّده إلى أن من هذه الأساليب ما لا يمكن اعتباره سؤالاً تنغيميًا وجهًا لوجه، فهو يحتمل أن يكون خبرًا ويحتمل أن يكون إنشاء (أي استفهام)، كما يمكن أن يضاف إلى السبب الأول المانع من الجزم بعدد معين لأساليب السؤال التنغيمي في الديوان سبب آخر هو: أن بعض الأساليب التي قال عنها بعض الدارسين إنها استفهامات تنغيمية قد لا يجد فيها بعضهم الآخر منهم ما يجعلها قادرة على تأدية هذا المعنى؛ لذا كانت هذه العملية (الحكم على أسلوب السؤال بأنه سؤال تنغيمي) تخضع لاختلاف مدركات القارئين وفهمهم لما يضخّه السياق من معانٍ قد تتقارب حينًا وقد تتباعد إلى حدّ التناقض أحيانًا.

ـ الدلالات التنغيمية للأسلوب الإنشائي في ديوان (لؤلؤة في القلب):

إن المتأمل في الأساليب الإنشائية في ديوان الشاعر فاروق شوشة، يلاحظ أن الشاعر قد استخدمها استخدامًا خاصًا، خاضعًا لتنغيم معين، وحاول أن يصوغها بالقدر الذي يمكنه من خلق نوع من التواصل الفني بينه وبين المتلقي حسب القدرة التعبيرية لكل شاعر وحسب بواعثه النفسية.

لقد حاول الشاعر أن يكشف عن تجاربه وعواطفه وانفعالاته النفسية، فعبَّر عنها في قصائده بقالب إنشائي، يكشف عن هذه الحقائق النفسية والذاتية،

ويكشف أيضًا عن خصائص فنية مناسبة تزيد التعبير الإنشائي قيمة جمالية قادرة على إنجاح التجربة، وتجعله قادرًا على الفهم، ومن ثم كانت الدلالة التنغيمية إلى جانب الدلالات النفسية تشكل كتلة موحدة لقراءة عميقة وواسعة للأساليب الإنشائية.

وهذه الدراسة المعنية بواقع الأساليب الإنشائية في الديوان، وما تتركها من أثر ظاهر عند الشاعر، يمكن أن أبينها في عدة أنماط تُحدَّد في (نغمتين اثنتين)، ولكن ذلك بالنسبة إلى نهايتهما فقط، أما إطارهما الداخلي فينتظم عددًا من التنوعات الجزئية الكثيرة[1]، وتتمثل النغمات في:

أولاً ـ التنغيم الصاعد:

وتسمى النغمة صاعدة، لصعود نغمي في نهايتها، على الرغم مما قد تتضمنه من تلوينات موسيقية جزئية، بمعنى أنها ليست بالضرورة في اتجاه واحد، ولكنها قد تأخذ اتجاهات متعددة على أن تكون نهايتها صاعدة، ولهذا النوع أنماطه التنغيمية، منها:

١ـ جملة الأمر:

الأمر من أساليب الطلب في اللغة العربية، وهو نقيض النهي، والمقصود به طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام[2]، وطلب تحقيق شيء مادي أو معنوي[3]، وهو بهذا المعنى يحتاج لتحققه إلى جهتين: صاحب خطاب، ومتلقٍ

(١) علم الأصوات، د. كمال بشر، ٥٣٤.

(٢) علم المعاني، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ٨٠.

(٣) البلاغة العربية ــ أسسها وعلومها وفنونها، عبدالرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ١٩٩٦م، ٢٨٨/١.

يتلقى هذا الخطاب، فتكون المهمة بمثابة ترجمة لواقع الأمر الذي يتضمنه الخطاب، وهذه هي وظيفة الأمر الأصلية، بيدْ أن النمط الأمري قد يخرج عن وظيفته تلك (الإيجاب والإلزام) إلى دلالات أخرى تمنحها صفة الخاصية الأسلوبية، ليتعاور السياق والتركيب وما يدور في فلكه من قرائن في طرح الدلالة المناسبة للأمر عن طريق التنغيم.

وقد يسبق الفعل بلام الأمر[١] الجازمة، مثل (ليجلس) وتكون هذه اللام مكسورة وقد تسكن؛ لذا سبقت بواو أو فاء، مثل: (فليقرأ)، ومن صور هذا النمط في الديوان، قول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

وَلْتَتَوقَّفْ هَذِي اللَّحْظَةُ فِي عُمْقَيْنَا[٢]
فَلْتَنْطَلِقْ أَنفَاسُنَا ... وَشَوْقُنَا الَّذِي اسْتَعَرْ
وَلْتَحْمِلْ النَّسِيمُ بَوْحَنَا الشَّجِيَّ إِنْ عَبَرْ
وَلْتَسْتَرِحْ عُيُونُنَا ... فِي واحَةٍ مَدى البَصَرْ
فَلْيَسْكُتِ الأَسَى الَّذِي أَظَلَّنَا، وَلْتَسْكُتِ الجِراح[٣]

(١) لام الأمر: هي من الأدوات التي تجزم فعلاً واحدًا، فتجزم المضارع وتفيد حصول الطلب وتسمى صيغة المضارع بعدها صيغة الأمر باللام (المعجم المفصل في النحو العربي، عزيزة فوال بابتي، دار الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٤م، ٢/١٠٠٠).

(٢) الأعمال الشعرية، ٢٦٥٤ (قصيدة: لحظة لقاء).

(٣) الأعمال الشعرية، ٣٠٢ (قصيدة: أنا إليك).

التحليل:

بعد قراءتنا للأبيات:

نلمس فيها نبرات عالية في بداية الأبيات، ويتداخل معها نبرات متوسطة؛ لأنَّ الشاعر لا يريد أن يخبر، بل يريد الطلب بصيغة الأمر، ولام الأمر هي عنصر توكيد على الجملة، وتحقق التوكيد بالعطف، إذا كان المتعاطفان مترادفين، لهما المعنى نفسه، فيؤتي بالمعطوف تأكيدًا وتحقيقًا لمعنى المعطوف عليه(١).

ولم يقف الأمر عند التوكيد فقط، بل زاد الجملة أيضًا توكيدًا بالرابط (حرف العطف) (فلتنطق ــ ولتحمل ــ ولتسترح ــ فليسكت)؛ لكي يعطي أمرًا آخر معطوفًا على الجملة السابقة، فيتغير التنغيم من حالة إلى حالة، وفي ذلك يقول ابن القيم: "إن الشيء لا يعطف على نفسه؛ لأن حروف العطف بمنزلة تكرار العامل؛ لأن العامل يجمع بين الشيئين لا بين الشيء الواحد، فإذا كان في الثاني فائدة على معنى الأول كنت مخيرًا بين العطف وتركه"(٢).

كما استخدم الشاعر الفعل المضارع المتصل بلام الأمر؛ لما فيه من معنى التجدد المتواصل؛ ولأن الدلالة في هذا السياق لهذه الأوامر هي: الحض على الفعل والحث عليه، وهو في الأفعال السابقة: (يهدأ، تنطلق، يحمل، تسترح، يسكت). فالشاعر جعل هذه الأفعال تظهر وكأن سياقها منفصل عما قبلها من التمني الذي قال فيه:

---

(١) عناصر التحويل التوكيدي في النص القرآني في ضوء الألسنية الحديثة، ياسر محمد البستنجي، جامعة مؤتة، ٢٠١٤م، ٨١.

(٢) بدائع الفوائد، ابن القيم، مكتبة المؤيد، الرياض، ط١، ١٩٩٤م، ٢٠٠٨.

لَوْ نَجْمَةٌ تُنَيْرُ لـــيّ لَوْ كان يَهَمِـــسُ القَمَـــرْ
بَـــأَنَّ مَوْعِـــدًا لَنَـــا نَسْرِقُهُ مِـــنَ القَـــدَر[1]

فهذا التمني يحتاج إلى جواب (لو)، لكن الشاعر حذف الجـــواب[2]، وعـــدل عن متطلبات السياق، واستخدم أسلوب الأمر الدال على الحض والحث على تقييد الفعل؛ ليأخذ القارئ والسامع، ويقنعهما تمامًا بأن جواب (لو) قد تحقق فعلاً؛ لأن الشاعر إذا تحقق له جواب شرط (لو) لكان تقديره: ستكونين يـــا حبيتـــي أســـعد الناس، وستنطلق أنفاسنا بعد طول اليأس، وسنريح الشوق الـــذي اســـتعر مـــن اللقاء، أما من وجهة نظر وظيفية، فيمكن القـــول: أن اســـتخدام الشـــاعر لهـــذه الأدوات كان له دلالة إيحائية؛ لأنه فعل كلامي غير مباشر، بمعنى: أن هذه الدلالة عبارة عن المعنى العاطفي الزائد عن المعنى الإدراكي، ويمكن أن نحدد خصائص هذه الدلالة في[3]:

(١) الأعمال الشعرية، ٣٠٢ (قصيدة: أنا إليك).

(٢) يبدو التنغيم واضحًا في التراكيب التي تعتمد الحذف، وهي نوعان:

الأول: تراكيب لا تحتاج إلى تنغيم لإبراز ما هو محذوف، كما في التراكيب التي يحذف فيها خبر (لا) النافية للجنس، مثل: (لا شك)، و(لا ريب)، و(لا جدال) ... وكذلك في خبر (لولا) الشرطية التي يحذف خبرها.

الثاني: تراكيب تحتاج إلى تنغيم لإبراز ما هو محذوف، وهي التراكيب التي يجـــوز فيهـــا الحذف والذكر، كما في حذف جملة جواب الشرط في التركيب الشرطي (ينظر: مدخل إلـــى علم الدلالة، د. فتح الله أحمد سليمان)، مكتبة الآداب، ١٤١٢هـ ــ١٩٩١م، ١١).

(٣) مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، محمد محمد يونس، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت ــ لبنان، ط١، ٧٩.

١ــ فهمها يختلف باختلاف الأفراد.

٢ــ يمكن عدّها بمثابة استجابة نفسية للكلمات.

٣ــ وظيفتها التأثير على المتلقي.

وقد أجاد الشاعر في هذا؛ لأنه جعل من الأسلوب التنغيمي للأمر، طريقًا لجعل أمانيه البعيدة كأنها قد تحققت على أرض الواقع. وتبعًا لذلك، جاء النمط التنغيمي بمستويين، إذ بدأ صاعدًا بـ(لام الأمر) وانتهى مستويًا هابطًا.

وعليه يغدو هذا التوظيف الذي أقبل عليه الشاعر نوعًا من الاستثمار الاستراتيجي الكفيل بخلق تأثير حقيقي على المتلقي، بخلاف الدلالة الإدراكية المباشرة (المعنى الحرفي) التي تتميز بفهمها، وإدراكها[١].

تعليق واستنتاج:

أمام هذا الطرح، يظهر:

١ــ أن نغمة الأمر في (فليهدأ)، ينبغي لها أن تؤدي أداء مختلفًا عن نغمة الأمر في (فلتنطلق)، و(ليحمل)، و(لتسترح)، و(فليسكت) قبلها، وذلك أن هذه الأفعال الأخيرة ترتبط بجزء من الدلالة النفسية للشاعر النغمة فيها نغمة أمر في تمني.

٢ــ يلاحظ هنا أن عنصر المفاجأة يلعب دورًا رئيسًا في التمييز بين الحركات النغمية، ويعني بذلك المفاجأة التي تنتج عن الانتقال من أفعال الأمر الخمسة في النص كأن الشاعر يحكي حركة الجذب والانتقال من هذه الأفعال ليحقق

(١) مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، ٧٩.

نوعًا من المفارقة، تؤدي نوعًا من التماسك الدلالي، وهو هنا التماسك الناتج عن التماثل الزمني، فالأفعال السابقة جميعًا متماثلة تماثلاً زمنيًا.

٢ـ الجملة الاستفهامية:

الاستفهام هو أكثر الوظائف اللغوية استعمالاً؛ لأنه أساس أي اتصال بين سائل ومجيب، وهو قاعدة الحوار، ويظهر في الجملة الاسمية كما يظهر في الجملة الفعلية، وحقيقته: أنه طلب المتكلم من مخاطبه أن يحصل في ذهنه ما لم يكن حاصلاً عنه أو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا للسائل من قبل[١]، ولقد شكلت الجملة الاستفهامية ظاهرة أسلوبية تنغيمية في الديوان، تتضح من خلال المساحة الواسعة التي تحتلها في قصائد الشاعر المختلفة، وتوظيفه لها للتعبير عن أفكاره ومشاعره، ويتكون سياق الجملة الاستفهامية من: أداة استفهام، والمستفِهم، والمستفهَم منه، والمستفهَم عنه.

وقد ينسج الشاعر تركيب الاستفهام في بناء لغته الشعرية مفتوحًا ومغلقًا في آن معًا، في حال طلب الجواب على الحقيقة، أو عدمه في حال المجاز عندما يخرج الاستفهام إلى معان مجازية، وهذا النوع ــ الاستفهام المجازي ــ هو المستعمل عادة في مجال الشعر؛ لما يتحلى به من بيان فني يحقق كثير من الجماليات اللغوية، وقد استخدمه الشاعر فاروق شوشة بأنماط تنغيمية متباينة ومقاصد متنوعة ــ في قصائد الديوان؛ ليبرز فيه الشاعر تجربته الشعرية، وإمكاناته اللغوية، فتكونت أنماط تنغيمية مختلفة، منها:

(١) التراكيب اللغوية، هادي، نهر، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ٢٠٠٤م، ١٥.

١ـ استفهام يراد به التعجب:

التعجب هو: استفهام لفظًا وتعجب معنى، ويدل على الاستمرار؛ لأن المستفهم يتعجب من كيفية وقوع الحدث أو سبب وقوعه. ويعرفه الغلايني: "التعجب هو استعظام فعل فاعل ظاهر المزية"(١)، فهو استعظام أمر ما قد يكون إيجابيًا فيكون تعظيمًا وتفخيمًا، وقد يكون سلبًا فيكون تهويلاً، وفي الحالتين معًا يحددهما التنغيم.

وللتعجب مواقع فاعلة في النفس و"طبيعة النغمة الصوتية هنا تنحو منحى صاعدًا؛ إذا كان الأسلوب يدل على الدهشة من أمر مستحب، وهابطًا إذا دل التركيب على أمر مذموم"(٢)، والتعجب له عبارات كثيرة غير منحصرة في العربية، ومن عباراته:

تعجب ما لم يكن أصله استفهامًا ولا نداءً، ولا مبوبًا(٣).

ويأتي التعجب إما لإظهار العجب استغرابًا ودهشة لعدم الإلف والاعتياد على الأمر المتعجب منه، أو لأن ما يتعجب منه ليس له سبب معلوم لوروده عند السائل، وقد تشتد حدته فيقترن به الاستنكار، وإما أن يرد التعجب بمعنى إظهار الاستحسان والإعجاب فيكون تعجبك لإعجابك به، فتسأل سؤالاً "القصد فيه إلى

(١) جامع الدروس العربية، مصطفى الغلايني، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٥م، ٥٢/١.
(٢) في نحو اللغة وتراكيبها، د. خليل عمايرة، عالم المعرفة، جدة، ط١، ١٩٨٤م، ١٨٩.
(٣) يقصد بغير المبوب: أي لا يعرف التعجب من خلال صيغ الفعل التعجبية (ما أفعله ــ أفعل به)، وإنما يعرف من السياق التنغيمي، وهذا المصطلح أطلقه الدكتور فاضل السامرائي. (معاني النحو، ٢٣٨/٤).

بيان الاستغراب ويجري هذا الاستفهام عادة بعد حصول الظاهرة موطن العجب"[1].

وبيان هذه الأنواع في ديوان (لؤلؤة في القلب)، كالتالي:

١ــ يرد التعجب لإظهار الاستغراب والاستنكار: كقول الشاعر:

أَكُلَّمَا[2] خَطَوْتُ كان في اتّجَاهِكِ المسِيْر!
أَكُلْمَا خَطَوتُ خُطْوةً وَدَدْتُ خُطْوتَيْن
يَدْفَعُني الحَنِينُ والتَّذْكارُ والشُّعورْ
تَشُدُّنِي يَدٌ خَفيةٌ إليْكِ[3]

التحليل:

إن الأسئلة التي أطلقها الشاعر ضاعفت طاقة النص التنغيمية، وأشارت إلى مركز النص، فهي لا تمثل منطلقًا للإجابة، بل تركز النظر نحو الفكرة، وقد يجعل الشاعر من هذا النسق حوارًا يفضي به إلى التقرير عندما يعمد لتكرار أداة الاستفهام.

في الموضع الأول: (أكلما خطوت كان في اتجاهك ...) يستفهم الشاعر متعجبًا من رغبته الملحة في لقاء محبوبته، والسير الحتمي في اتجاهها، وكأنه لا يستوعب انقياد نفسه واندفاعه نحو محبوبته.

---

(١) دروس في البلاغة العربية ــ نحو رؤية جديدة ــ الأزهر الزناد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م، ١٤٢.

(٢) همزة السؤال هي حرف مشترك يدخل على الأسماء والأفعال لطلب تصديق أو تصور. (البلاغة الواضحة، على الجارم، مصطفى أمين، دار الفكر، ١٩٤).

(٣) الأعمال الشعرية، ٢٨٧ (قصيدة: وحدك المصير).

وفي الموضع الثاني: (أكلما خطوت خطوة ... وددت اثنتين) ثم يتعجب من رضا نفسه وسعادته بالانقياد الأول، فكلما دفعه الحنين إلى خطوة، ودّت نفسه أن تكون اثنتين، فلم يكتسب التنغيم من جهة مفهومه كسوة الدلالة على السؤال فحسب، بل لبس كسوة الدلالة على وحدة الشعور بالتمني والتشويق، فتناسب هذا الاستفهام مع معنى النص محدثًا في ذلك تنغيمًا إيجابيًا صاعدًا، بسبب:

أ) وجود الاستفهام في الموضوع الأول على سبيل الإنكار (أكلما خطوت).

ب) وجود الاستفهام في الموضع الثاني على سبيل التقرير أو التوبيخ (أكلما خطوت خطوة وددت ...).

ج) التعجب (اتجاهك المسير!).

د) هيأ الشاعر مساحة فيحاء لإظهار مشاعره عن طريق الأصوات (يدفعني ــ الحنين ــ التذكار ــ الشعور ــ تشدني)، تلك الحزم الصوتية في هذا التركيب واضحة من خلال سمة الجهر فيها، واختلاف المقاطع الصوتية فيها ما بين المغلق والمفتوح؛ كل ذلك أنتج نسيجًا تنغيميًا داخل جو النص الذي ألقي بظلاله على المتلقي.

هـ) الحالة النفسية للمنشئ لها أثر في تصعيد النغمات الترددية؛ لوجود نقيضين من المنهج والموقف: موقف الشاعر المعروف بالحنين واللين، وموقف محبوبته المعروف بالصلابة، فهذا أنتج حرقة في نفس الشاعر يفرغه في الكلام الموجه لها، الذي يذكرها بحقه عليها.

وفي هذا المنحنى يقول الدكتور تمام حسان: "أما إذا كان الاستفهام بهل أو الهمزة، فإن النموذج المستعمل هو الإيجابي الصاعد"(١)؛ لذا آثر الشاعر أسلوب التنغيم، ولا شك أن في النغمة المرتفعة ما يكفل إيصال هذا المعنى المجازي للاستفهام إلى قارئ القصيدة.

٢ـ يرد التعجب لإظهار الاستحسان والإعجاب:

يعكس الاستفهام حالة من الانفعال المتميز، فيعدل سياقيًا من الجهل بالشيء إلى الإعجاب به، ويتحول الخطاب من الجهل بالشيء إلى العلم به، وإصدار ردّ فعل تجاهه، من ذلك قول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

كَيْفَ(٢) أَنْسَاكِ يَا تَمْيَمَةَ عُمْرِي ... سرٌّ عَيْنَيْكِ يَقْهَرُ النِّسْيَانَا
لَا تَقُلْ كَانَ وانْقَضَى ... إنما نَحَنْ مَا مَضَى
نَحنُ ذكرَى توسدَّتْ ... خافِقَيْنا فأغمَضَا
وغدٌ مشرِقُ الخُطَى ... يَغْمرُ العُمْرَ بالرِّضَا
يَا حبيبي ... وأنت لي ... مَا الذي يفعلُ القضا؟(٣)

إن هذا التساؤل المشحون بانفعال الشاعر تحول إلى تعجب؛ لتوكيد دلالة التحامهما في السياق، وتوجههما لأداء وظيفة انفعالية واحدة تخدم لحظة الموقف، ولكن في الوقت نفسه إن الشاعر لم يُمْنَح بعض الرؤية في استكناه

(١) مناهج البحث في اللغة، ١٦٩.

(٢) كيف: أداة تأتي للاستفهام والشرط وتدل على عدد من المعاني، تجري مجرى الظروف، وهي استفهام عن حال المستفهم عنه. (أساليب الاستفهام في اللغة العربية، صابر موسى، ٢١٢).

(٣) الأعمال الشعرية، ٣٠٠ (قصيدة: أنا ... أنت).

حقيقة نسيانه لمحبوبته، ولهذا تولد في إحساس الشاعر اضطراب الحقيقة بشأن النسيان، فنراه يخبر باستفهام آخر بالآداة (ما) الدالة على الحال.

فالشاعر لا يقصد من النص السابق أن اللفظة تفيد معنى التعجب، وإنما قصد أن النغمة التي ينطقها المتكلم تفيد معنى التعجب، وبهذا نصل إلى النقطة التي ارتكز عليها دكتور تمام حسان، وهي: "أن تمام المعنى تنتهي في الإثبات بنغمة هابطة، ونغمة الاستفهام تنتهي بنغمة صاعدة"(١).

وبمعنى آخر: أن الأساس في تحديد تلك المعاني، وتعيين قيمتها هو التنغيم الذي يصحب نطقها، ولا يناقض ذلك أن يكون تركيبها، أو أن تكون مكوناتها عنصرًا مساعدًا في الوصول إلى هذا التحديد والتعيين(٢).

٣ـ يرد التعجب ممن ليس له سبب معلوم لوروده عند السائل:

كقول الشاعر:

لَماذَا ... لَماذَا نفضَّت يَـدَيْك! وكنتُ عبرتُ السنينَ إليك(٣)

وقوله أيضًا:

لَماذَا تَوَقَّفْتُ عنْـدَك أَنـت؟
وَحَدَّقْتُ ثانيةً وانْتَفَضتُ ...
وأَيْقَنتُ أَنَّكِ .. لابُدَّ أَنـتِ(٤)

(١) مقالات في اللغة والأدب، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ١٧٨.
(٢) علم اللغة العام ــ الأصوات ــ، د. كمال بشر، ١٩٠.
(٣) الأعمال الشعرية، ٣٠٨ (قصيدة: يا طائري).
(٤) المصدر السابق، ٢٥١ (قصيدة: أغنية الزمان القبيح).

التحليل:

الاستفهام في هذا المطلع يؤديه التنغيم مشربًا بالتعجب، وقد ورد في تركيب مختزل، أغني فيه التعجب والحيرة عن سلسلة من الألفاظ، مفاده تعظيم العهد بها، وإثارة عاطفة المتلقي، فتثري هذه الكثافة في الاستعمال صيغة التعجب وتؤزرها بما يضمن للتنغيم روحه الاتصالية وبُعده الجمالي.

فهنا الوظيفة التقابلية التي يقدمها التنغيم في النص عن طريق الاستفهام وإنجازه بالقوة التعجبية، تجعلنا نجرب تنغيم المقطع، فكأني والشاعر حال إنشاده إياها يهز بيده ورأسه من شدة التعجب عن تمسكه بمحبوبته "ونتيجة لزيادة التوتر فإن الطبقات الصوتية تقوم بإثارةٍ ارتفاعٌ في بداية الكلام يتبعه انخفاض في الطبقة الصوتية في أواخر الكلام نتيجة زوال ذلك التوتر وبصورة تدريجية"[١].

٤ـ دلالة التشويق[٢]:

لم يأت الاستفهام بمعنى التشوق إلا ما جاء على ألسنة الشعراء، من ذلك قول الشاعر:

(١) مبادئ في اللسانيات العامة، أندريه مارتيني، دار الآفاق، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ٢٦.

(٢) التشويق: هو بعث الشوق في نفس السامع إلى ما بعد السؤال، بمعنى أن ينتظر السامع ويتشوق لمعرفة الإجابة بعد السؤال مباشرة.

أسألُ: هَلْ[١] تَتَّسِع الأَيَّامُ لفَرْحةِ قَلْبَـيْن؟
أسألُ: هَلْ تَتَّسِع الأَيَّامُ لِنضرة حُلْمَـيْن![٢]

التحليل:

"هذه طريقة الشعراء، والإنسان إذا اشتقاق إلى الشيء سأل عنه مع علمه به، وإذا أحب شيئًا أكثر ذكره وأكثر السؤال عنه"[٣].

الاستفهام بحسب ما يتضح من السياق لا يُحمل على معناه الحقيقي، وإنما يدل على تشويق السامع وترغيبه في مضمون الجملة، وهذا أبلغ في النفس من عرضه في أسلوب خبري؛ لأن السامع يتحول من متلق للخبر إلى سامع إليه وراغب فيه.

ويبدو أن الشاعر فاروق شوشة أراد أن يجسد هذا المفهوم في شعره، فاستعمل أداة الاستفهام (هل) بمعنى التشوق، فهذه الحالة العاطفية للشاعر جعلته يتعاطف مع محبوبته، كما أنه يريد أن يثير انتباه المخاطبين إليه، فيسأل، والسؤال يثير التشويق ولا يلزم من الاستفهام الذي يُراد به التشويق أن يجيب المتلقي بما يريد المتكلم وبما يوافق أغراض المتكلم، فالقصد من هذا الأسلوب استدراج المتلقي للانتباه إلى ما يلحق الاستفهام من كلامه.

فهو سؤال استجابي (طلب الاستجابة) لا يستدعي إجابة قولية، وإنما يقوم مقام الأمر أو النهي في الغالب، وعُدل عنهما إليه لغرض يقتضيه المقام، وتكرار

---

(١) هل: حرف استفهام يدخل على الأسماء والأفعال لطلب التصديق لا غير، ويستفهم عن مضمون الجملة. (شرح المفصل، ٨/٢).

(٢) الأعمال الشعرية، ٢٦٦، ٢٦٧ (قصيدة: لحظة لقاء).

(٣) شرح ديوان المتنبي، العكبري، دار المعرفة، بيروت، ١٥١/٣.

السؤال هنا جاء في معرض التشويق والترغيب؛ فاكتسب التعبير قيمة جمالية، فتحقق التنغيمُ والتأثير في المتلقي، وحضورٌ مميزٌ للنغمة الصاعدة في نهاية جمل الاستفهام الذي يراد منه معنى التشويق.

٥ـ دلالة التهويل:

لدلالة الاستفهام على التهويل في قصائد الديوان وقع مثير بصفته التنغيمية الدلالية، وبطريقته التشكيلية الأسلوبية الواردة على صيغة الاستفهام صورةً، واعتماده الإخبار دلالةً، الأمر الذي نقل الأسلوب من نمطه الإنشائي إلى النمط الإخباري، ومن ثمَّ نقل الخطاب من الحقيقة إلى المجاز، من ذلك قول الشاعر:

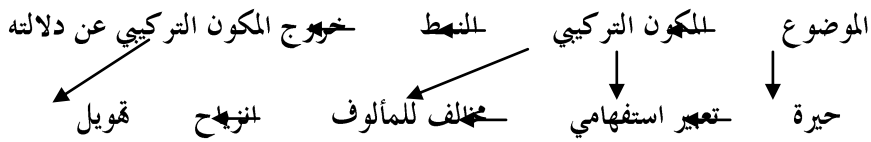
هَـلْ يُطْفِئُ غُلَّتَنَا الكَلِمَاتُ!
هَلْ تَمْلكُ أَنْ تَحْمِلَنا؟ أَنْ تَجمعنا ...
أَنْ تَرْوِيَنِا في لحَظَاتٍ
هَلْ تَمْلِكُ أَنْ تُدْفِئَنَا؟(١)

التحليل:

تصب الأبيات السابقة للنص في إطاريه: اللفظي والدلالي، فكأنها جميعًا مطلع نص، وقد اجتمعت على أداء التعبير الاستفهامي للأداة (هل) فأسفر عن كثافة التنغيم في الدلالة والتركيب لتصاقب صيغ الاستفهام، وقد تواترت الأداة (هل) بحسب مقتضى طبيعة الكلام للشاعر، ورغبة منه في توصيل ما يريد إيصاله، وهو يعبر عن ثورة انفعاله؛ لذا كرر الاستفهام بالحرف (هل) الذي لابد منه معرفة شيء مجهول فحسب، وإنما توقع الشاعر النفي في عدم نكران مكانته، والنفي ــ على هذا النحو ــ ضرب من التعبير الذي لا يمكن أن تؤديه

(١) الأعمال الشعرية، ٢٩٠ (قصيدة: في كلمات).

الحقيقة، ولا أدوات النفي الجارية في الاستعمال، وإنما تتدخل صور لسانية أخرى في سياق معين لتأدية هذا الدور الدلالي، وأبرز هذه الصور التنغيم مُدَّعَمًا بحال الحديث. فهو استفهام عن فعل وليس مجرد عن حدوث الفعل، فهيأت الأداة (هل) للدلالة على الحال التي أدت بدورها إلى توالي الأفعال انسجامًا مع البنية الكلية التي يمثل النص جوهرها، وعليه يمثل التنغيم في الأداة (هل) دور المهيمن في بنية النص بما يحمله من إبهام، وما يمنحه من دلالة؛ ليؤدي دور الوسيط التركيبي؛ وإذا تخالفت قاعدة الاستعمال تتكثف الدلالة ويعظم الخبر؛ لتتحول الحيرة إلى ضرب من التهويل الممكن تجسيده في التبيان التالي:



وبهذه المقارنة التنغيمية "تؤدي النغمات وظيفة تميزية بالدرجة الأولى: فالنغمة لا توجد إلا إذا تقابلت على الأقل مع نغمة واحدة أخرى"(١).

تعقيب:

ما يلاحظ على هذا النص:

- أنه جاء حافلاً بجملة استفهامات على صيغة واحدة (هل)، وقد جاءت متماسكة ومتتالية، وعندما تكون الاستفهامات بهذا الشكل في التقارب والتجانس فإنها تكون مركزة على مخاطب واحد أو موضوع واحد؛ لذلك وردت الاستفهامات على شكل أسئلة نفسية، نابعة من داخل الشاعر ووقع معاناة الشاعر الخارجية، والتي تحوّلت إلى معاناة داخلية خلقت فيه نفسًا إنسانية عادية

(١) مبادئ في اللسانيات العامة، ٥٤.

ونفسًا شاعرة متأثرة ومتقلّبة، ومما يوضح ذلك نقاط الحذف التي ربطها بعد أسماء الاستفهام.

تعليق واستنتاج:

١ــ يلاحظ على مجموعة المعاني الاستفهامية ذات التنغيم الصاعد أنها من قبيل المعاني التي يحتاج إليها إلى إظهار الثقة بالنفس والاستعلاء والتأكد مما يقول؛ لأنها في الأغلب تدفع السامع باتجاه الحدث المطلوب وتحمله عليه بنوع من التحضيض والتشويق الممزوج بشيء من الرغبة والشدة والصرامة.

٢ــ كان من الملائم تمامًا لهذه المعاني أن تتأطر بالتنغيم الصاعد في نهايته؛ لأنه يعين مجريات السياق على تحقيق هذه المعاني المطلوبة، ويوفر لها الجو المناسب الذي يجعل المخاطب مستجيبًا ومتفاعلاً مع هذه النغمة الصاعدة.

٣ــ توظيف النغمات الصاعدة في ديوان (لؤلؤة في القلب) يمثل ملمحًا أسلوبيًا يلفت النظر، حيث لَوّن قصائده بأساليب تنغيمية مختلفة؛ ليكسب لغته طابعًا يتميز بالمباشرة، وذلك لخلق موقف شعوري ووجداني.

ثانيًا ـ التنغيم الهابط:

نقف بالمقابل من هذه الأغراض المتقدمة في التنغيم الصاعد مع أغراض أخرى تتميز بنوع من تألم المتكلم وتأسفه وتستبطن نوعًا من العتاب في طياتها؛ ولذا كان التنغيم المتسم بالهبوط في نهاية هذه الأغراض هو المعلم الواضح الذي يميز تلك الأغراض ويؤديها أكمل أداء، هذه النغمة تسمى (النغمة الهابطة Falingtone) وسميت كذلك للاتصاف بالهبوط في نهايتها على الرغم مما قد تتضمنه من تلوينات جزئية داخلية، الأنماط التنغيمية لهذا النوع:

ـ دلالة التقرير:

"والتقرير: حملك المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر عنده"[1]، وحقيقة استفهام التقرير أنه استفهام إنكار، والإنكار نفي، وقد دلّ على نفي، ونفي النفي إثبات، والشاعر في هذا النوع يأتي بأسلوب الهمزة وبعدها ليس، من أمثلتها قول الشاعر:

أَكُلَّما خَطَوْتُ كَانَ في اتّجاهِكَ المَسِيْرُ
أَلَسْتَ وَحْدَكَ ... المَصِيْرْ!
أَلَسْتَ رَحيقي وزَادِي[2]

التحليل:

الاستفهام هنا دخلت الهمزة فيه على النفي، فأثبتته، والشاعر قرر منبهًا بأن محبوبته هي المصير، فالاستفهام هنا لم يقرر به محبوبته، بل يقر هو ويعترف ويعاتب نفسه من الانقياد، وكان يمكنه أن يعبِّر بطريق التقرير الخبري، فيقول: "إن وحدك المصير"، لكنه عمد إلى تقرير هذا المعنى بطريق الاستفهام؛ لما فيه من إثارة، ولما فيه من انتزاع إقرارها، وهذا أمكن من التقرير الخبري، وأبلغ في التوكيد للمخاطب، فهنا لم يرد الشاعر أن يستفهم وإنما أراد أن يقرر حقيقة هو متأكد من وجودها وهذا ما يدل عليه تنغيم الجملة. وقيل إن التقرير لا يختص بالنفي، بل يقع بعد الإثبات والنفي، كقول الشاعر:

(١) البرهان، الزركشي، دار إحياء الكتب العربية، ط١، ١٢٧٦هـ ـ١٩٥٧م.
(٢) الأعمال الشعرية، ٢٨٩ (قصيد: وحدك المصير).

أَ أَنْـــــــــــــــتَ!
كَنَفْسي التـــي لا تَقِـــرُّ
كأُفْقِي الذي لا يُبـــيْنُ[1]

قدم الشاعر الاستفهام بقوله: (أ أنت)؛ لأنه قصد إثبات أنها مثله من خـــلال اعترافها بذلك، فهي دلالة تقرير، يقول الإمام الجرجاني: "أن المعنى في إدخالـــك (حرف الاستفهام) على الجملة من الكلام هو أنك تطلب أن يقفك في بمعنى تلـــك الجملة، ومؤداها على إثبات أو نفي ..." [2].

ـ الدلالة التنغيمية:

قصد الشاعر من همزة الاستفهام في هذا النص مقصدًا تنغيميًا، عبّر عـــن حالة الشاعر النفسية في إضفاء دلالة الوصف.

فهذه الأبيات يتحدث فيها الشاعر عن حزنه وأسباب وحدته وألمـــه، فـــذكر أسلوب الاستفهام الموحي بالاضطراب والأسى والتخبط، فهو يريد أن يثبت لنفسه أن تلك المرأة مثله في كل ما ذكر، من خلال إجابتها على تســـاؤلاته، وإقراراهـــا بأنها تحمل نفس همه، حتى لا يصدمه هذا الزمان بقبحه مـــرة أخـــرى، بقولـــه: (أ أنت؟).

وما ثبت عن ابن جني في سياق الفهم الواضح للتنغيم في هذه الدلالة: "إذا لحقت همزة التقرير الجملة عادت نفيًا كقوله تعالى: ﴿أَأَنتَ قُلتَ لِلنَّاسِ﴾[3]، يستبعد أن يكون قصد ابن جني أن هذه الهمزة بذاتها هي التي أفادت النفي، "ولأجل مـــا

(١) الأعمال الشعرية ، ٢٥٢ (قصيدة: أغنية الزمان القبيح).
(٢) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، مطبعة المدني بالقاهرة، ط٣، ١٤١٣هـ ـ١٩٩٤م.
(٣) المائدة: من الآية (١١٦).

ذكرنا من حديث همزة التقرير ما صارت تنقل النفي إلى الإثبات، والإثبات إلى النفي"[1].

تعقيب:

ويمكن القول: إنه بدخول هذه الهمزة على الجملة غيَّرت من طريقة تنغيمها، وبالتالي غيرّت من دلالتها فأصبحت تفيد النفي بدلا من التقرير، ولكن الأمر على خلاف ذلك، كما أن طرح سؤال من الشاعر إجابته معلومة، ثم إجابته على هذا السؤال يؤدي إلى الإلزام بما سيترتب عن هذه الإجابة، فقوله (ألست) أسلوب إنشائي طلبي نوعه استفهام ويخرج للنفي والتقرير، وعبر بلفظ الاستفهام لإنكار النفي في (ليس)، وذلك للمبالغة في الإثبات، والمراد تقرير ذلك في النفوس.

فالبيت به إثبات وليس نفيًا؛ لأن الهمزة تفيد الإنكار الذي يفيد النفي وليس النفي، فيصبح نفي النفي إثباتًا.

ـ دلالة الاستهزاء والتوبيخ:

من الأغراض التي يساعد التنغيم على إظهارها الاستهزاء والتوبيخ، فتميل النغمة إلى الهبوط تمامًا، وما نلحظه في قول الشاعر:

فأَيْنَ[2] رَاحَ حبُنَّا العميق[3]

---

(١) الخصائص، ٤٦٥/٣.

(٢) أين: اسم استفهام مبنى على الفتح في محل نصب على الظرفية المكانية. (المعجم المفصل، عزيزة بابتي، ٢٨٦/٩)، يستفهم به عن المكان الذي حلّ فيه الشيء. (مفتاح العلوم، السكاكي، ٣/٣).

(٣) الأعمال الشعرية، ٣١٨ (قصيدة: ضاع في الزحام).

فهو ينكر على الزمان مفاجأته التي أجهدته، وزرعت في نفسه الخوف والترقب، وكأن الشاعر يقرّع الزمان بسبب قسوته عليه.

ـ الدلالة التنغيمية:

طريقة أداء هذه العبارة هي التي تحدد دلالتها من خلال خروجها من معناها الحقيقي إلى معنى التوبيخ والاستهزاء، فالخطاب مصحوب بنغمة تهديد شديدة وعالية مع هبوط تدريجي، لتكون عند الاستهزاء نغمة كلامية هابطة؛ لما في هذا النمط من النغم من قدرة على إظهار الصورة الإنكارية التي يرغب المتكلم في إبرازها، فالنغمة الصوتية الهادئة الهابطة تلائم وتحقق ما يسعى إليه المتكلم من استجلاب انتباه السامع؛ وذلك بأن يلقي عبارته في هدوء يُمكِّن غيره من التماس مراده وتفهمه.

"إن "العامل الأهم في هذا النوع من الاستعمال هو الانزياح الذي يمارسه المتكلم فيحول الوظيفة الأصلية التي يؤديها استعمال أدوات الاستفهام إلى وظيفة مختلفة تحقق انزياحًا آخر ولكنه دلالي"[1].

بمعنى: إن التنظيم هنا نقل الدلالة من الاستفهام الحقيقي إلى التوبيخ؛ وذلك أثر في وضوح المعنى المراد، فلو كانت المنظومة الصوتية على وتيرة واحدة، وبمستوى واحد لقلّ التأثير في المتلقي.

(١) المستويات الجمالية في نهج البلاغة، دراسة في شعرية النثر، نوفل أبو رغيف، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ٢٠٠٨م، ٢٨.

إذن، جاءت صيغة (أين) في هذا البيت لتدعم أسلوب الاستفهام في شعر فاروق شوشة، وهي هاهنا تؤكد على شيء ضائع يحاول الشاعر البحث عنه؛ إذ نجد أن شكل التنغيم في التعبير الاستفهامي في النص صاعد هابط في حالة دلالته على الاستهزاء ومستوية مع هبوط تدريجي في حالة دلالته على التوبيخ، ويمكن توضيح ذلك بما يأتي:

النص	الدلالة	شكل النغمة
فأين راح حبنا العميق	الاستهزاء	↖ ↙
	التوبيخ	← ↙

وتبدأ نغمة الاستفهام من العالي ثم تهبط تدريجيًا إلى آخر مستوى برمزها (٣ ٢ ١)، ولكنها هنا بخروجها إلى التوبيخ، تبدأ من المستوى الرابع ثم تندرج إلى الثالث فالثاني حيث ينتهي الكلام وصولاً إلى المستوى الأخير لشدة الموقف، وحالة الانفعال المصاحبة له، فيكون رمزه (٤ ٣ ٢ ١)؛ إذ يُعدُّ الاستفهام بكيف وأين ومتى من أعلى مستويات التنغيم في اللغة العربية[١].

ـ دلالة الاستبطاء:

التنغيم الهابط يلائم غرض الاستبطاء تمامًا، إذ إن هذا الغرض يخفي نوعًا من الحزن والأسى على تأخر مجئ المطلوب، مع اندفاع قام من المتكلم ورغبة صادقة في حصوله على وجه السرعة، فالمتكلم يستبطئ ويتحسر لهذا الاستبطاء، ونراه في قول الشاعر:

هَـلْ يَمْلـكُ أَنْ يَرتَـاحَ القَلـبُ الـدَّامِي
هَـذَا المَفْتُـونُ المشْـدُودُ الأَوَتِـارِ إِلَيْـك

(١) مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، ٢٠٣.

فَمَتَى[1]... يا حُبِّي، يا قَلَبْي، يا وَهَجَ الدِفْء[2]

فالشاعر يستبطئ مجيء هذا اليوم الذي يصل فيه إلى هدفه، ويحقق بغيته، ومجيء البيت بالتنغيم الصاعد في أوله (جملة الاستفهام) يشير إلى الإنكار الشديد لحال المتكلم بالراحة، وقد آلت أوضاعه إلى هذه الحالة السيئة والتي أوصلته إلى استبطاء ما تمنى، كما يلاحظ تصاعد النغمات وعلو الصوت بعد الاستفهام، لتبدأ تلك النغمات في الاستواء والهبوط بعدها، ومجيء البيت في نهايته بهذا التنغيم الهابط يساعد تمامًا على إظهار هذا الغرض، فمتى يصل إلى مطلوبه؟ ولا يخفى ما في هذا من نبرة حزينة متألمة يناسبها مجيء النغمة الهابطة، فتضافر هذا الأسلوب التنغيمي بأداته، ليكشف عن المعاناة النفسية التي تحسها الذات، كما يكسب التعبير اللغوي إيحاءات ودلالات جديدة تغني المعنى، وتضفي عليه أبعاد جمالية.

ـ دلالة التهكم:

هو غرض من أغراض الاستفهام التي يساعد التنغيم الهابط في نهايته على إظهاره؛ لما في هذا الغرض من رغبة المتكلم في إظهار تصوراته الساخرة التي يلائمها تلك النغمة الهابطة، وليستجلب تمام الانتباه والسخرية، وهو من أهم الإيحاءات الدلالية المثيرة للانتباه؛ ولذلك تبدو أهميته في مطلع الخطاب أنسب، باعتبار السمة التنغيمية للتهكم عامل إيعاز للجمع بين طرفي الخطاب على نسق واحد.

يمثل التهكم ــ شأنه شأن التعجب ــ الحقيقة التي يضمرها الشاعر في

(١) تأتي متى في لغة العرب بوجهين: استفهامية وشرطية. (جامع الدروس العربية، ١٠٩/١).
(٢) الأعمال الشعرية، ٢٩٣ (قصيدة: في كلمات).

مداره التواصلي، وإذ لا يتحقق التواصل على أكبر نطاق يبرز التنغيم تجسيدًا لهذا الجانب الذي ينم ما عجزت عنه الحقيقة في التواصل.

والتهكم صورة لعدم التكافؤ في التخاطب بين الطرفين؛ حيث يكشف عن ذلك السياق، ويؤدي بصور متعددة، يمثل التنغيم أحد أنماطها، من ذلك قول الشاعر:

لمِاذَا[1] لَا أَرَى إلاَكِ في صَحْوٍ وفي حُلُمٍ
وأَنِّي فُتِّحتْ عَيْنَي!، وأنِّي طُوِّفت قدمي
فَأَنْتِ سَحَابَة الأشواق والأفراحُ والـنغم[2]

ورد الاستفهام مختزلاً عمّا يعكس حالة من الانفعال، ولجأ الشاعر إلى خرق المألوف إذ جمع بين السؤال والجواب في سياق واحد؛ وذلك يعني أنّ الاستفهام صِيغَ في صورة من التنغيم تحيل إلى التهكم تحضيرًا للمتلقي لاستقبال خطاب يتجه إلى ضرب من النقد الاجتماعي، فهو على ذلك يجمع ــ عند الأداء ــ بين التنبيه والتهكم؛ لذلك أعقبه الشاعر بالجواب في قوله: فأنت سحابة الأشواق، والذي يمثل المقدمة الحقيقية للموضوع، على أن ما يثير الاهتمام ثانية هو هذه الكثافة من الصور التي أئتلفت مع خروج الاستفهام عن دلالته الحقيقية، تدعهّما جملة من الصور الإيقاعية ممثلة في الترديد والتصدير[3] المتناسبة مع التنغيم

(١) لماذا: اسم استفهام مركب من (ما وذا).

(٢) الأعمال الشعرية، ٢٩٥ (قصيدة: لماذا).

(٣) الترديد: هو "أن يعلق المتكلم (الشاعر) لفظة من الكلام ثم يردها بعينها ويعلقها بمعنى آخر بتركيب آخر". والتصدير: وهو أيضًا ــ ردّ الأعجاز على الصدور ــ "أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدمة أو متأخرة، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها، أو بما تصرف من لفظها في عجزه". (ينظر: شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلي، تحقيق: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٩م، ٨٢، ١٤٨).

وسياق البيت.

ولعل أغلب ما يعكس التهكم سياقيًا هو تواتر الصيغ الاستفهامية على غير المتوقع، وتجاوبها مع النمط التنغيمي والتعبير الذي يميل إلى استخدام الجمل القصيرة العاكسة لطاقة انفعالية يترجمها السياق المَحَصَّل بالتهكم وعدم التقبل.

ـ دلالة الإنكار:

غالبًا ما يلازم التكذيب والتوبيخ معنى الإنكار، ويقتضي أن ما بعده غير واقع، فهو أسلوب يثير الاستغراب، وعرفه الجرجاني بكونه: "أنه ليَتَنبَّه السامع حتى يرجعَ إلى نفسه فيخجل ويرتدع ويعي بالجواب، إما لأنه قد ادَّعى القدرة على فعل لا يقدرُ عليه، فإذا ثبت على دعواه قيل له: (فافعل) فيفضحُه ذلك، وإما لأنه هَمَّ بأن يفعل ما لا يُستصوب فعلَه، فإذا رُوجع فيه تنبَّه وعرف الخطأ، وإما لأنه جَوَّز وجود أمر لا يوجد مثلهُ"(١).

أثار الشاعر باستنكاره ما لم يكن حاضرًا في أذهان المخاطبين في قوله:

لماذا لماذا نفَضْتَ يَدَيْكَ ... وكنتُ عبرتُ السنينَ إليك

وطوقتُ عمري بالأمنيات ... ووسدتُ حُبي في سَاعدَيْك

لماذا لماذا نقضتَ العهودَ ... وصنع يديّ وغرس يديَك(٢)

التحليل:

يلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر كرر الأداة (لماذا)، ولهذا مقصد فني يتمثل في تكثيف النغمة، وإثراء الجانب الموسيقي، والتأكيد على جانب شعوري مهم يتمثل في كثرة الانفعالات والتساؤلات في نفسه، والإلحاح على المتلقي

(١) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ١/١٢٠.

(٢) الأعمال الشعرية، ٣٠٨ (قصيدة: يا طائري).

ليشاركه معاناته، فهو ينكر على الزمان مفاجأته التي أجهدته، وأطفأت بريق روحه، وزرعت في نفسه الخوف والترقب، إذ من غير الممكن التوصل إلى معرفة ما في القلوب من النوايا والدوافع، مما كان عليه في ذلك الموقف سوى الإنكار من هذا الفعل.

ولعل الشاعر كره لمحبوته نقض العهد فأنكر عليها ذلك توبيخًا، واستخدم أسلوب الاستفهام الدال على الإنكار، في هذه الاستفهامات التنغيمية وفق التصاعد الانفعالي لدى الشاعر.

تعليق واستنتاج:

١ــ كان التنغيم المتسم بالهبوط في نهاية هذه الأغراض هو المعْلَم الواضح الذي يميز تلك الأغراض ويؤديها أكمل أداء.

٢ــ أن توظيف هذه الأساليب التنغيمية يستوعب التجربة الذاتية والعواطف والأحاسيس التي يسعى الشاعر للتعبير عنها.

المبحث الرابع

الدلالة النفسية للتنغيم في ديوان لؤلؤة في القلب

للدلالة النفسية وظيفة لا تقل أهمية عن الدلالة اللغوية، فهي "تُعنى بمجموعة الانفعالات التي تؤثر في النفس وتسيطر على القوى الشعورية عند الإنسان ...، فهي مقياس التأثر النفسي، وميزان التجاوب الداخلي عكسًا واطرادًا، فكأن الأمل واليأس، والرهبة، والرغبة، والتحذير، والإنذار، والاعتبار، كل ذلك مجالاً لأبعادها الموضوعية"(١)، وهو ما ألمح إليه ابن سينا بقوله: "ومن أحوال النغم النبرات إذ رأى أن التنغيم ــ وقد سماه النبرات كما يبدو ــ قد يعطي هيئات من الحدة والثقل يصير بها دالاً على حالة المتكلم من حيرة أو غضب أو كونه مهددًا أو متضرعًا أو غير ذلك"(٢).

فاللغة ولاسيما العربية، لا تنفك عن أحاسيس ومشاعر تفيض بها كلماتها، فاللسان العربي بما توحى به كلماته من اتجاهات ذهنية أصيلة، هو نفسيّ النشأة واجتماعي النحو، تكشف مفرداته عن هذه النشأة وتشير قواعده إلى ذلك النحو(٣).

(١) الصورة الفنية في المثل القرآني: دراسة نقدية وبلاغية، د/ محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد، العراق، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١م، ٣٤٩.

(٢) الشفاء (المنطق ــ الخطابة)، ابن سينا، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، إيران، ١٤٠٥هـ ــ ١٩٨/٤.

(٣) عبقرية العربية في لسانها، زكي الأرسوزي، دمشق، ١٤٧.

وقد أطلق الدكتور إبراهيم أنيس على الدلالة النفسية قبل ذلك اسم الدلالة الهامشية، وهي عنده "تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم، وأمزجتهم وتركيب أجسامهم وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم"(١).

ويحتاج إدراك الدلالة النفسية إلى متلق يقظ العقل، متوثب الفكر، إن إدراكها لا يكون بمفهوم حكم الذات على الموضوع، وإنما بمفهوم حضور الموضوع ذاته فينا، ومن الأساليب التي اتبعها الشاعر (فاروق شوشة) لتحقيق أعلى درجات التفاعل بين المرسِل والمتلقي في عملية التواصل: الإغراء، والاختصاص، والنداء، ويمكن درج هذه التراكيب تحت ما يسمى (الجملة الانفعالية)، فيعبر المتكلم بأسلوب منها عن معنى انفعالي مجاله الخوف والرغبة مثلاً، فأَوّلَ النحاة هذه التراكيب والعبارات بعبارات منطقية وقدرواْ فيها أفعالاً لا لشيء إلا لتبرير الحركة الإعرابية واعتراض الإسناد وأجبروها على الخضوع لتقسيم الجملة إلى إسمية وفعلية، ولم يراعواْ أثرًا للانفعال في العبارة أو التراكيب، وربما أفقد هذا بعض هذه الأساليب وظيفتها وقيمتها الانفعالية(٢).

ومما يلاحظ في هذه التراكيب الانفعالية، أنها لا ترتبط بمعنى زمن خاص، وتتصرف تصرّف الأفعال على الرغم مما نسب إليها النحاة من ذلك، فليس هناك ما يدل على فعليتها أو على ارتباطها بزمن معين(٣).

تُعبِّر تراكيب اللغة الانفعالية (الأساليب الانفعالية) عن الدلالة النفسية بما يعتورها من حالات السرور والغضب والاستحسان والاستغراب والدهشة

(١) دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤م، ١٠٧.
(٢) العلاقات الإسنادية وتحولاتها في شعر محمود درويش، ١٠١، ١٠٢.
(٣) المصدر السابق، ١٠٣.

والاشمئزاز، وغير ذلك من المشاعر والانفعالات التي ينعكس أثرها على اللغة في تطورها وحياتها، ويؤدي إلى شيوع أساليب للتعبير عن هذه الحالات النفسية[١].

ومن الأساليب التي اختصتها الباحثة وتمنح التركيب نمطًا تنغيميًا ودلالة نفسية:

١ ـ أسلوب الإغراء:

من الأساليب التي اتبعها الشاعر، لتحقيق أعلى درجات التفاعل بين المرسل والمتلقي أسلوب الإغراء.

الإغراء لغة: مصدر: أغريت فلانًا بكذا، إذا حملته عليه، وألزمته أن يفعله[٢].

واصطلاحًا: "إلزام المخَاطَب العكوف على ما يُحْمد عليه، وإنما يجب الإضمار في صورتين إذا عطف أو كرر"[٣].

أسلوبه: يقتضي أسلوب الإغراء عناصر ثلاثة، هي:

المُغْرِي وهو المتكلم، والمُغْرَى وهو المخاطب، والمُغْرَى به وهو الأمر المطلوب، مثل: (الصلاةَ) هو الأمر المغرَى به والمتكلم هو المغرِي، والمخاطب هو المغرَى، وتعرب كلمة (الصلاة) مفعولاً به لفعل محذوف تقديره الزم[٤].

(١) اللغة العربية ــ معناها ومبناها ــ د. تمام حسان، ١١٨.

(٢) تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، ١٧٤.

(٣) همع الهوامع، السيوطي، المكتبة التوفيقية، ٢٦/٢.

(٤) تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عاطف فضل، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٤م، ١٧٤.

دور التنغيم في دلالة أسلوب الإغراء:

بما أن هذا الأسلوب يُعدُّ من الأساليب الانفعالية التي تعتمد على الشعور والعاطفة والدهشة، فإن النغمة الصوتية تعبر عن المراد من لفظ المتكلم؛ لذلك فإن هذه الجمل الخاصة بهذه النغمة تكون "نغمة صوتية مستوية"[١]، ويمثلها قول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

يَا مُسْكِرِي ... شَهْدًا ... فَشَهْدًا[٢]

التحليل:

جملة (شهدًا فشهدًا) جملة تحويلية أصلها التوليدي (هذا الشهدُ) وتفيد مجرد الإخبار، ولكن المتحدث (الشاعر) لا يريد مجرد الإخبار، بل يريد الطلب من المخاطَب بأسلوب الإغراء، وتحفيزه على تنفيذ الطلب؛ لذلك تم حذف اسم الإشارة وأُجْرِي التغيير في فونيم الحركة، واستُبْدِلت الفتحة بالضمة، وانتقل المعنى من الإخبار إلى الإغراء، فالفتحة في العنصر الذي حول الجملة من باب إلى باب ومن معنى إلى معنى جديد[٣]. فأصبحت الجملة: (الزمي شهدًا فشهدًا) وهو صوت ترغيبي إغرائي يفصح عن مشاعر المتكلم ويجعل المخاطَب يلتفت إلى هذا الترغيب الذي وقع على أسماعه وشد انتباهه.

فهذه الفتحة التي على آخر هذه الأسماء (شهدًا) (فشهدًا) تجسيد للنغمة الصوتية التي تقع الجملة في إطارها وهي عنصر تحويلي حول الجملة السابقة من إطارها الخبري إلى قيمتها الدلالية الإغرائية[٤]، وهي جملة انفعالية تعطي

(١) المصدر السابق، ١٧٦.

(٢) الأعمال الشعرية، ٢٧٠ (قصيدة: بين عينيك موعدي).

(٣) في نحو اللغة وتراكيبها، خليل عمايرة، ١٦١، ١٦٢.

(٤) العلاقات الإسنادية، ١٢٧.

معنى يحسن الوقوف عليه، وتفيد هذه الجملة إلزام السامع (المخاطب) في هذا التركيب، كما أن النغمة أعطت الدلالة التامة للإغراء.

تتضمن اللغة الانفعالية أصواتًا مناسبة للمعاني وترتبط بها ارتباطًا كليًا[١]، ومن ثمَّ كانت الفتحة ملائمة لهذه اللغة، وهذا هو التسويغ المعقول لوجودها، كما أن من مجالات اللغة الانفعالية التعبير عن العواطف والأحاسيس والمشاعر، وهي تعابير عاطفية تؤدي وفقًا لتنغيم خاص وسياق خاص، وموضوعها المشاعر الذاتية ومشاعر الدهشة والخيبة وغيرها[٢].

ويرى الدكتور عبدالقادر مرعي، "أن العنصر الانفعالي العاطفي الموجود في أسلوب الإغراء لا يمكن توضيحه بجملة طلبيّة، كما لا يمكن توضيحه بغير هذه النبرة الصوتية التي تتضمنها، فجملة الإغراء جملة اسمية تحويلية، جاء التحويل فيها بتغير الحركة الإعرابية للتعبير عن الإغراء"[٣].

إذن جملة الإغراء بهذه النظرة المعاصرة هي جملة إنشائية انفعالية، أراد منها المتكلم الحث على شيء محبب، "ومن ثمَّ لا ينبغي أن نُدخل في اعتبارنا فقط الصورة التي تُصاغ عليها الأفكار في لغة ما، بل نعتبر أيضًا العلاقات التي توجد بين هذه الأفكار وبين ما يضيف إليه المتكلم من عنده بين العنصر المنطقي والعنصر الانفعالي"[٤].

---

(١) من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، أحمد كشك، القاهرة، ١٩٨٣م، ٩٦.

(٢) المصدر السابق، ٩٦.

(٣) أساليب الجمل الإفصاحية في النحو العربي: دراسة تطبيقية في ديوان الشابي، عبدالقادر مرعي، عمان، الأردن، ١٩٩٥م، ١١٠.

(٤) اللغة، فندريس، ١٨٣.

تعليق واستنتاج:

كان أسلوب الإغراء من الأساليب التي اتبعها الشاعر؛ لتحقيق أعلى درجات التفاعل بين المرسِل والمتلقي في عملية التواصل، فهو أبرز مظاهر اللغة الانفعالية، وتوفر هذه الوظيفة الانفعالية من القيمة التنغيمية ما لغيرها.

٢ـ أسلوب النداء:

إن أسلوب النداء نمط تنغيمي دخله النداء للتنبيه والإثارة، وهو من الجمل ذات الشقين؛ إذ يتكون من: عنصر + منبَّه + (جملة خبرية أو جملة طلبية)، وأن الشق الأول لا يعد جملة تامة، بل هو عنصر تحويلي يستخدم للتنبيه والإفصاح عن مشاعر المتكلم وانفعالاته(١).

فالنداء لا يدخل إلا على جملة خبرية أو طلبية لغرض إفصاحي وهو التنبيه، وهو: طلب الإقبال بالحرف (يا) وإخوته وهو توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء وسماع ما يريده المتكلم(٢)، كما يُعِدُّ النداء أحد أبرز مظاهر اللغة الانفعالية؛ نظرًا لما في أدواته من المحفزات الناتجة عن الانفعال والمؤدية للوظيفة الانتباهية عند المخاطب، وتوفّر هذه الوظيفة الانفعالية من القيمة والحّدة التعبيرية ما لا طاقة لغيرها به.

ولوجود هذه الصلة القوية التي يعقدها النداء بين طرفي التواصل اللغوي يرى أنه: "طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو، وللنداء أدوات تستعمل لنداء المنادي القريب كـ(الهمزة)، و(أي)، وباقي الأدوات تستعمل لنداء المنادي البعيد،

(١) العلاقات الإسنادية، ١٤٢.

(٢) المعجم المفصل، ١٠٩٨/٢.

وعلى رأسها: (يا)، و(أيا)، و(هيا). وقد ينزل القريب منزلة البعيد، فينادي بإحدى أدواته، ويكون ذلك للتعظيم أو التحقير، أو التنبيه على أن المخاطب غافل لاهٍ ، فينظر إليه البليغ على أن وجوده المادي لا قيمة له"[١].

كما يرون أن القصد من النداء: "توجيه الدعوة إلى المخاطب، وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم وحمله على الالتفات والاستجابة"[٢].

ـ دور التنغيم في دلالة أسلوب النداء:

لقد توزعت جملة النداء على ثلاثة أنماط لغوية تنغيمية، جاءت على النحو الآتي:

١ـ إذا كان بعد (ياء) حرف:

إذا جاء بعد (ياء) حرف، فإنه ينبغي أن يستنتج لها دلالة أخرى غير دلالتها مما ينسجم مع سياقها، وموضوعها، وطبيعتها، كقول الشاعر:

يَأيُّها المُدَجَّجُونَ بالسِّلاح أيُّها الحُرَّاسَ
اللَّيْلُ مُطْبِقٌ ولَا مَنَاصَ[٣]

(١) دراسات في علم المعاني والبديع، عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، ط١، ١٩٩٨م، ١٠٦، ١٠٧.

(٢) في النحو العربي، قواعد تطبق على المنهج العلمي الحديث، د. مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، (د.ت) ٢١٧.

(٣) الأعمال الشعرية، ٢٤٩ (قصيدة: حبنا).

التحليل:

جاء هذا النداء في خاتمة فقرة من القصيدة (حبنا) يصف الشاعر فيها سوء العيش، وقسوة الزمن، وبؤس أحوال الناس، ويخبر الجميع أنه لا مناص لهم من هذا كله إلا بالمحبة.

(يا) في هذه الحالة وفي مثل هذا الموضع تكون أقرب إلى المناجاة الروحية التي لا تجد مناصًا عن التصويت بها؛ إذ إن مخرجها الصوتي فيه تنويع بين العلو ــ الذي ينطلق من الأعماق ــ والانخفاض ــ الذي يعيد للنفس استقرارها ــ بحيث يجعل هذا التنويع في التنغيم نوعًا من الإضافة الدلالية على التحسر، والتفجع، والتمني الذي طال عليه الزمن، فلا يسعف الشاعر إلا أن يبوح به نظرًا إلى عدم تمكنه من تحقيق غرضه أو بعض غرضه.

فتعاضد التركيب الطلبي (النداء) مع تركيب طلبي آخر (التنبيه)، للنهوض بمدلول النداء الذي عبر عن غليان انفعاله في إثارة حماسة القوم للزود عن أشرافهم وأعلامهم.

إن تحويلاً عميقًا جرى على مستوى المعنى ــ الدلالة ــ في نفسية المتكلم وذهنيته من دون تمييز بينهما، وقد كان لهذا التحويل الدلالي مظاهر من أبرزها:

أ) الشكل الجُمَلي: (الذي تنبثق عنه الدلالة المتوخاة) أسلوب النداء الذي حقق لنا تنغيمًا وسطًا في الدرجة بين العالي والهابط؛ لأنه أراد التنبيه لحالة محددة، وهي بالتأكيد تختلف من شكل جُملي إلى شكل جُملي آخر بما يحمله كل شكل منها، مثل: إفراغ الشحن العاطفي، وإثارة الإعجاز أو الأسى والحزن أو توكيد الكلام وتسديده ...

ب) الشكل الفونولوجي: (الصورة الصوتية للمورفيمات) المقاطع القصيرة المنبورة المفتوحة في (يا ــ لا) خلقت مكونًا تنغيميًا أسهم فيه الوضوح السمعي العالي للصائت الطويل في تشكيل موسيقاها، ويعزز أبعادها الفونولوجية والدلالية[1].

٢ــ أن تكون (يا) في سياق جاء بعدها اسم لا يعقل:

النداء في أصل وضعه تعبير إفصاحي لواحدة من أكثر الأغراض استهدافًا من الكلام ــ ككل المشاعر والأفكار ــ وهذا الشاعر قد لجأ إلى وسيلة التنغيم لتساعده على الإفصاح كما يريد قوله، إنه إذا أراد أن يرفع من درجة صوته المسموع (المحسوس) لابد له من أن يُعلِّي نبرة صوته حتى يتطابق الشعور مع مستوى الكلام في الموقف الكلامي المحدد، وبخلاف ذلك تبقى كلماته بحدود العاطفة التي تنسجم مع الأداء اللغوي (الكلامي)، وهذا الذي يستعمل (يا) لمناداة من لا يعقل، لا يتسع إلا أن يكون استثارة لجملة من العواطف، ولعلها عاطفة لكنها مكبوتة، يريد أن يطلق لها العنان، مع زفرة حَرَّى يمكن لها أن تريح القلب وتخفف من وطأة المعاناة التي يعانيها الشاعر، من ذلك قوله في لؤلؤة في القلب:

يَــا حُبَّنَــا الحَبِــيسَ فــي خَــزَائنِ التَّــذْكارِ[2]

يَا أمَلاً غَابَ، وَعــادَ يَقُــودُ خُطَانَــا لِلأَنْــوَارِ[3]

(١) منهج النقد الصوتي، في تحليل الخطاب الشعري، د. قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط٢، ٢٠٠٠م، ٧٧.

(٢) الأعمال الشعرية، ٢٥٠ (قصيدة: حبنا).

(٣) المصدر السابق، ٣٠٦ (قصيدة: هل تذكرين).

يَا صُورةَ الهَوَى الأثِير فِـي مَعَـالِمِ العِيُـونِ[١]

التحليل:

ظاهر من معنى الأبيات أن الشاعر يعبر عن حالتـه النفسـية وإحساسـه بالأسى، فغايته أن يعبر عن الهم المجسد في إيثار مخاطبة محبوبتـه والتمـاس الأُنس منها، ونلمس هنا نداء عاقل لشيء غير العاقل فالإنسـان ينـادي أشـياء ويعلق نداءه بالضيق النفسي.

لا شك أن الذي أحدث تنغيمًا متألقًا، يثير السمع، وينبهه إلى تتابع موجات وحدة الشعور في هذه الأبيات، هو حرف النداء (يا)بعدها اسـم لا يعقـل، فهـي توحي بدلالة عمق الموضوع نتيجة التفاعل والانفعال الوجداني؛ لذا جاءت (يـا) هنا تعبيرًا عن مساحة زمنية ــ شعورية ــ طويلة بين ما يعيشه في الواقع ومـا يطمح لو أنه يكون.

٣ــ أن تكون (يا) في سياق بعدها اسم مضاف لياء المتكلم:

وبمثل تلك الهيئة التنغيمية، وفي سياق آخر بالنداء مـا يعبـر عـن حالـة المنادي المتحنن في قول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

يَا كَنْـزِيَ الفَرِيْـدُ والوحِيـدُ[٢]

يَا مُسْكَرِي منَ دَفْقَةِ الرَّحَيْـق[٣]

يَا عُمْـرِي الـذَّاهِبُ والبَّـاقِي[٤]

(١) الأعمال الشعرية ، ٢٨٧ (قصيدة: موعد مع النجوم).

(٢) السابق، ٢٧٦ (قصيدة: أروع من عينيك ... لا).

(٣) السابق، ٢٨٨ (قصيدة: وحدك المصير).

(٤) السابق، ٢٩١ (قصيدة: في كلمات).

التحليل:

لقد كشف هذا النداء ــ مع ما بعده ــ عما في نفس الشاعر من إحساس فالخطاب هو محاورة الشاعر لمحبوبته بإضافة ياء المتكلم؛ ليشعرها بأنه منها وأنها منه، كما يقول الرجل: يا أخي، ويا صديقي، فالنداء وما يحمل من تنغيم أريد له أن يعبر عن دواخل نفسية عند المنادِي، بمصاحبة ما توحي به لفظة (ياء المتكلم) هو محاولة ليكون ذلك التحنن المفهوم سببًا لقبول ما يلقي إليها، فكان ذلك متوافقًا مع اختيار مفردات التعبير فتضافر مع التنغيم قرينة السياق.

وهنا تكمن الوظيفة التخيلية الإيحائية أو الجمالية للغة الشعرية؛ إذ يعطيا في نفس الشاعر من جهة والمتلقي من جهة أخرى، وقد تعامل الشاعر مع هذه الإمكانية بطرق مختلفة، متنقل ما بين الرمز والتشخيص، وللشاعر نصيب في مثل هذا الاستخدام، منطلق في ذلك من الحرية التي امتلكها الشاعر الحديث في التعبير عن صوره التي تتمثل في: إدراكه للحالة النفسية، وإدراكه أن النداء يعبر عن كل ذلك جعله متأثرًا بانفعالات النفس، وهو مرآة تعكس مشاعر المنادي (المتكلم).

تعليق واستنتاج:

١ــ لقد احتل أسلوب النداء مكانًا بارزًا في ديوان (لؤلؤة في القلب) بوصفه قاعدة أساسية ارتكز عليها في بناء ديوانه، وكانت الأداة الغالبة هي (يا)[١].

٢ــ اتخذ فاروق شوشة النداء وسيلة من وسائل التنفيس والترويح عما في داخله، وإيصال ذلك إلى السامع لكي يشاركه ما بداخله من اضطراب

(١) ينظر: صفحات الأعمال الشعرية، فاروق شوشة، ٢٨١ــ٢٨٣، ٢٨٧، ٢٨٨، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣١٤، ٣١٦، ٣٢٩، ٣٣٠.

وشجون؛ لأن هذه الأداة "أقرب إلى طبيعة الموقف الذي يقتضي السرعة والحسم في التنفيذ"(١).

٣ـ النداء أحد أبرز مظاهر اللغة الانفعالية؛ نظرًا لما في أدواته من المحفزات الناتجة عن الانفعال، والمؤدية للوظيفة الانتباهية عند المخاطب، وتوفر هذه الوظيفة الانفعالية من القيمة التنغيمية.

٣ـ أسلوب الاختصاص:

الاختصاص هو: تخصص حكم علق بضمير لغير الغائب بما تأخر عنه من اسم ظاهر معرفة معمول لأخصٌّ واجب الحذف(٢).

والاسم المخصوص هو: اسم ظاهر بعد ضمير متكلم يخصه، أو يُشارك فيه(٣)، والباعث على الاختصاص هو الفخر أو التواضع أو زيادة في البيان(٤)، أو الاعتزاز.

ومن مظاهر الاختصاص في ديوان (لؤلؤة في القلب):

ـ (أنا) المتكلم:

إذا كانت الدلالة اللغوية مثقلة بالفكر، فهي كذلك مثقلة بمراكز الجذب النفسي الذي يوصي به المتكلم إلى متلقيه، عن قصد أو غير قصد، ففي بنية المعاني التي تحملها ألفاظه، نلمح ظلالاً ترسم صورة إيحائية لـ(أنا) المتكلم تنبئ

(١) قضايا النقد الأدبي، د. بدوي طبانة، ١٩٨٤م، ٣٦٣.

(٢) الأساليب الإنشائية، عبدالسلام هارون، ١٤٩.

(٣) توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢، (د.ت)، ٦٢/٤.

(٤) شرح التسهيل، ابن مالك، دار هجر، ٢٩١/٣.

عن تجاذباته النفسية؛ لذلك "لا شيء أخطر من تصور سهولة تقرير معاني الكلمات، وبخاصة إذا كانت كثيرة التداول على ألسنة الناس"[١]، كقول الشاعر:

أَنَا إِليكِ، مُبتَدَايَ، حاضِرِي، نِهَايَتِي[٢]

وقوله:

أنَا بَيْن يَدَيْك، فَهَلْ أحلَى أَوْ أَشْهَى حُلمًا وعَطاء![٣]

الشاعر لا يريد الإخبار، بل يريد معنى الاختصاص (تقديره: أخص أو أعني ولا يظهر هذا إلا بالتنغيم المصاحب له، وأن أي تقدير أو تأويل في هذا الأسلوب يقلل من قيمته الإفصاحية[٤].

ـ صورة (النداء):

كقول الشاعرفي لؤلؤة في القلب:

أيُّهَا الحُرّاسَ
اللَّيْلُ مُطْبِقُ وَلَا مَنَاص[٥]

موضع الاختصاص (أيها الحراس) بالرفع وهو في موضع نصب على الاختصاص، أي متخصصين بذلك دون بقية الناس.

والشاعر لا يريد مجرد الإخبار، بل يريد تخصيص الحراس ويميزهم بميزة تفوق غيرهم، وتنزلهم منزلة فيها اعتزاز وفخر وتعظيم لهم عن غيرهم، إن (يا) في الاختصاص معربة، وتحتمل وجهين: إما مبتدأ لخبر محذوف، وإما خبر لمبتدأ

(١) نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ١٥١.

(٢) الأعمال الشعرية، ٣٠٦ (قصيدة: أنا إليك).

(٣) المصدر السابق، ٣١٤ (قصيدة: واحة عمري).

(٤) العلاقات الإسنادية، عدنان الديات، ١٨٩.

(٥) الأعمال الشعرية، ٢٤٩ (قصيدة: حبنا).

محذوف[١]، تقديره في الأول: الحراس المذكورون من أريدهم، وتقديره في الثاني: من أريدهم الحراس المذكورون.

فأصبحت الجملة في صورة النداء، لكن المراد فيه الاختصاص، أي حراسنا مخصوصون، ثم ظهر في الجملة من خلال سياقها بيان الشعور الانفعالي الذي يقود إلى القول بتنغيم المفيد للتنبيه والمراد منه الاختصاص.

دور التنغيم في دلالة أسلوب الاختصاص:

لا يخفى دور التنغيم في التفريق بين المعاني، إذ به نستطيع التفريق بين الجمل الخبرية والإنشائية، كما يساعد المتكلم على الكشف عما يدور في خلجات النفس من انفعالات ومشاعر وأحاسيس.

وعلى ذلك يكون للتنغيم في أسلوب الاختصاص أهمية كبيرة في تنويع المعاني وتغيير الدلالات، إذ يُعَدُّ التزام ترتيب الكلمات عاملاً دلاليًا في جملة الاختصاص؛ يساعد على إيضاح معنى الاختصاص من: فخر، أو تواضع، أو غيرهما من المعاني التي أراد المتكلم أن يفصح عنها، فالتزام الضمير في موقع الصدارة، وعدم جواز تقديم المخصوص، أو جملة الاختصاص عليه ليُعَدُّ عنصرًا دلاليًا تنغيميًا يحدد معنى الجملة، ويقوم تركيب الأسلوب كله بأداء التعبير الانفعالي الذي يريد المتكلم التعبير عنه.

وقد أوضح (فندريس) أهمية التنغيم في: التفريق بين القيم الدلالية للجمل المتماثلة في مبانيها قائلاً: "فبعض الصيغ المتماثلة كل التماثل لا يتميز بعضها عن بعض في الغالب إلا بالنغمة"[٢].

(١) ينظر: أقوال السيرافي، شرح كتاب سيبويه، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٦م، ٦١/٣.
(٢) اللغة، فندريس، ١٠٩.

ويكون مستوى النغمة قرينة تميز النداء عن الاختصاص، إذ إن المنادي يتمثَّل بالأداء الصوتي عنده بنغمة مرتفعة عند مثول التصويت بالنداء، في حين أن المفتخر يلتزم مستوى صوتيًا يختلف عنه في النداء ليلائم دلالة الشعور الذي يفصح عنه[١]، ويؤكد الدكتور تمام حسان بقوله: "فلولا النغمة لظل تعدد احتمال المعنى قائمًا، وهذا التعدد في احتمال المعنى دون مرجح لأحد الاحتمالات هو الذي يسمى اللبس"[٢].

تعليق واستنتاج:

الاختصاص أسلوب فخر وتعظيم، معناه الإخبار، نغمته هي النغمة المستوية؛ ولما كان المتكلم (الشاعر) لا يريد الإخبار في النصين السابقين، بل يريد الفخر والاعتزاز، وجب عليه أن يغير الحركة الإعرابية للاسم من الضم إلى الفتح؛ وذلك لإظهار المعنى الجديد، وقد ترتب على ذلك انتهاء الإسناد بين الضمير والمخصوص الذي أصبح مركزًا للفخر وبؤرة لمعناه في الجملة، وبذلك أصبحت الجملة بحاجة إلى مسندٍ لتصبح جملة تامة تحمل معنى يحسن السكوت عليه، ويتبع هذا التغيير في النغمة الصوتية التي تصبح نغمة مرتفعة في أولها لتعبر عن الأهمية والعناية التي جاءت بالتقديم، ثم تعود لتسير في خطها الأصلي[٣].

(١) في نحو اللغة وتراكيبها، خليل عمايرة، عالم المعرفة، جدة، ط١، ١٩٨٢م، ١٦٤.
(٢) الخلاصة النحوية، د. تمام حسان، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٠م، ٢٤.
(٣) دراسات في علم اللغة، ٢٤، ٢٥.

الخاتمــة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على سيدنا محمــد وعلى آله وصحبه أجمعين.

حاولت في هذه الدراسة اكتشاف فاعلية التنغيم، وعلاقته بالدلالة النفســية؛ لهذا جاءت الدراسة لتطبق عددًا من الأنماط التنغيمية اللغوية للتميــز فــي الأداء الشعري، محاولة استخدام معطيات الدرس اللغوي الحديث، لاختيار مدى صــحة هذه النظرية تطبيقًا.

في ضوء نتيجة البحث، توصلت الباحثة إلى الاستنتاجات الآتية:

١ــ ثبت من خلال البحث أن أسلوب التنغيم له أثره الإيجابي في الفهــم الــدلالي للقصائد الشعرية والنصوص؛ لأن استعمال مهارات التنغيم والتدريب عليهــا يزيد من فاعلية الفهم الجيد، والقدرة على فحص المقروء، ومعالجته وتعرف جوانبه وأبعاده.

٢ــ أن للتنغيم مكانة ذات شأن في اللغة العربية، وتتجلى هذه المكانة من خــلال المعنى الذي يؤديه، وإبراز الجمال الذي يحدثه كاتب النصوص وما يمتلكــه من دقة وملاحظة وقدرة على أداء الحركات الانفعالية؛ ليبلغ المراد والمعنى بسهولة ويسر.

٣ــ أن استعمال التنغيم في قراءة القصائد والدواوين والنصــوص يــدفع نحــو التفكير السليم والقراءة الجيدة، مما يساعد على الوصول إلى المعنى الدقيق مما يريده الكاتب من وراء النص.

٤ــ ثبت من خلال البحث دور التنغيم ووظيفته الدلالية، والتركيبة، والانفعاليــة، والدور المؤثر لهذا الملمح التطريزي في العملية التواصلية اللسانية، وهــو

بذلك يؤازر العناصر اللسانية ذات الصبغة التركيبية والصرفية ... والعناصر غير اللسانية من قبيل الظواهر المصاحبة للغة، ويسهم في إبراز ما ينجم من التباسات دلالية وتركيبية عن كل أشكال التفاعل التي تدخل فيها، وهو ما يطلق عليه: برتيل مالبرج "الأهداف الأسلوبية"(١).

٥ــ ثبت من البحث أن التنغيم يدخل في إطار التحليل الشكلي للعمل على ربط أجزاء الكلم، فهذا النوع من العلاقات سِمة بينَّة للجمل المتشابهة في الشِكل والمتباينة في المعنى، فكان التنغيم وسيلة للكشف عن نوع الأسلوب، فأعطى مدًا دلاليًا، وكشفًا لمشاعر الانفعال عند الشاعر.

٦ــ أن الصورة النفسية عند الشاعر تنمو وتتشكل وتنبعث من خياله؛ إذ تتمثل في إظهار مقدرته على تركيب عباراته وتنسيق كلماته في نظم مفعم بالشعور والانفعال، يغلب عليهما الصدق الفني، يقول الإمام عبد لقاهر: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجيد نثرًا، ثم يُجَعلُ الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول: حُلْوُ رشيق، وحَسَنٌ أنيقُ، وعذبُ سائغُ، وخلُوبُ رائعُ، فاعلم أنه ليس يُنبئك عن أحوالٍ ترجعُ إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمرٍ يقع من المرء في فؤاده، وفضلٍ يقدحه العقل من زِناده"(٢).

٧ــ أن اللغة الشعرية لغة انفعالية، تتباين فيها الانفعالات بحسب التجربة الشعرية؛ ولهذا تميزت لغة هذا الديوان بالمرونة والحيوية والتجديد تبعًا

(١) خطوات منهجية في قراءة النص، بنية، ودلالة، وسياقًا، مع استكشاف الوظيفة الجمالية. (ينظر: علم الأصوات) برتيل مالبرج، إخراج ودراسة عبدالصبور شاهين).

(٢) أسرار البلاغة، دار المدني، ١/ ٥، ٦.

لنوع الانفعال من: حب، وبغض، وحزن، وأسف، وفرح، وإعجاب، وخوف، وقلق، وقوة، وشدة ... إلى غير ذلك. فخرج الديوان بصورة تنغيمية ملحنة، لتكتمل بمقوماتها الأدائية أداء انفعال الشاعر الوجداني بلغة زاخرة بالنغم مترابطة الأحكام مع انفعالاته.

المقترحات:

استكمالاً لهذا البحث وتطويره، تقترح الباحثة إجراء ما يأتي:

١ــ إجراء دراسة مماثلة للدراسة الحالية للتعرف على أثر ملمح التنغيم في متغيرات تابعة أخرى غير الفهم الدلالي، مثل: (الاتجاه والميول نحو المادة، والأداء التعبيري، والتفكير الاستدلالي، والطلاقة الفكرية وغيرها).

٢ــ إجراء دراسة مماثلة للتعرف على فاعلية مهارات التنغيم في فروع اللغة العربية الأخرى التي هي التعبير، والإملاء، والبلاغة، والنقد)؛ حيث اقتصر البحث على جانب القراءة فقط.

٣ــ بناء برنامج مقترح قائم على وفق التنغيم الصوتي في تنمية التفكير الإبداعي.

ولست أدعى أنني أحطت بكل الأنماط التنغيمية في ديوان الشاعر فاروق شوشة ، وإنما هي ومضات وإضاءات وخطوات متواضعة في صرح نتاج تحليلي؛ لإبراز الأنماط التنغيمية والدلالة النفسية في ديوان (لؤلؤة في القلب).

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

فهرس المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم .. جل من أنزله

١ـ الأساليب الإنشائية في النحو العربي، عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠١م.

٢ـ أساليب الجمل الإفصاحية في النحو العربي: دراسة تطبيقية في ديوان الشابي، عبدالقادر مرعي، عمان، الأردن، ١٩٩٥م.

٣ـ أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د. قيس إسماعيل الأوسي، بغداد ـ العراق، ط١، ١٩٨٨م.

٤ـ الأسلوب والأسلوبية: دراسة تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٧٦م.

٥ـ الأشباه والنظائر، عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت:٩١١هـ)، دار الكتب العلمية، ط١، ١٤١١هـ ـ١٩٩٠م.

٦ـ الأعمال الكاملة، فاروق شوشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.

٧ـ آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٢م.

٨ـ أقوال السيرافي، شرح كتاب سيبويه، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٦م.

٩ـ بدائع الفوائد، ابن القيم، مكتبة المؤيد، الرياض، ط١، ١٩٩٤م، ٢٠٠٨.

١٠ـ بديع التراكيب في شعر أبي تمام ـ الكلمة والجملة ـ، منير سلطان، منشأة النشر للمعارف، الإسكندرية.

١١ــ البرهان في علوم القرآن، أبو عبدالله بدر الدين الزركشي (ت:٧٩٤هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، ط١، ١٣٧٦هـ ــ١٩٥٧م.

١٢ــ البلاغة العربية ــ أسسها وعلومها وفنونها، عبدالرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ١٩٩٦م.

١٣ــ البلاغة الواضحة، علي الجارم، مصطفى أمين، دار الفكر.

١٤ــ البنية الشعرية عند فاروق شوشة، د. مصطفى عبدالغني، الهيئة العامة للكتاب.

١٥ــ التراكيب اللغوية، هادي نهر، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ٢٠٠٤م.

١٦ــ تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث، عاطف فضل، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠٠٤م.

١٧ــ التشكيل الصوتي في اللغة العربية ــ فونولوجيا العربية ــ، د. سلمان حسن العاني، ترجمة: د. ياسر الملاح، النادي الثقافي الأدبي، السعودية، ط١، ١٩٨٣م.

١٨ــ التنغيم اللغوي في القرآن الكريم، سمير إبراهيم العزاوي، دار ضياء، عمان، الأردن، ٢٠٠٠م.

١٩ــ توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، المرادي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط٢، (د.ت).

٢٠ــ جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٢١ــ جدلية الخفاء والتجلي ــ دراسة بنيوية في الشعر ــ كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤م.

٢٢ــ الجملة العربية تأليفها وأقسامها، د. فاضل السامرائي، دار الفكر، الأردن، ١٩٩٨م.

٢٣ــ جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، المكتبة العصرية، بيروت.

٢٤ــ خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المطبعة الرسمية التونسية، ١٩٨١م.

٢٥ــ الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني (ت:٣٩٢هـ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤.

٢٦ــ الخلاصة النحوية، د. تمام حسان، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٧ــ الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، د. غانم قدوري الحمد، دار عمار، الأردن، ط٢، ١٤٢٨هـ ــ٢٠٠٨م.

٢٨ــ الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، د. حسام البهنساوي، مكتبة زهراء الشرق، ط١، ٢٠١٤م.

٢٩ــ دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م.

٣٠ــ دراسات في علم المعاني والبديع، عبدالفتاح عثمان، مكتبة الشباب، ط١، ١٩٩٨م.

٣١ــ دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩٧م.

٣٢ــ دروس في البلاغة العربية ــ نحو رؤية جديدة ــ الأزهر الزناد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م.

٣٣ــ دلائل الإعجاز، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني (ت:٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٣هـ ــ١٩٩٢م.

٣٤ــ دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٤م.

٣٥ــ الدلالة السياقية عند اللغويين، عواطف كنوش المصطفى، دار الشباب، لندن، ط١، ٢٠٠٧م.

٣٦ــ ديوان جميل بثينة، جمع وتحقيق وشرح د. حسين نصار، دار مصر للطباعة، ط٢، ١٩٦٧م.

٣٧ــ رصف المباني في شرح حروف المعاني، أحمد بن عبدالنور المالقي (ت:٧٠٢هـ)، تحقيق: أحمد الخراط، دمشق.

٣٨ــ شرح التسهيل، محمد بن عبدالله بن مالك (ت:٦٧٢هـ)، تحقيق: د. عبدالرحمن السيد، د. محمد بدوي، دار هجر، ط١، ١٤١٠هـ ــ١٩٩٠م.

٣٩ــ شرح ديوان المتنبي، أبو البقاء عبدالله بن الحسن العكبري البغدادي (ت:٦١٦هـ)، تحقيق: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت.

٤٠ــ شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلي، تحقيق: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٩م.

٤١ــ شرح المفصل للزمخشري، يعيش بن علي بن يعيش موفق الدين، الطباعة المنيرية.

٤٢ــ شعر الرؤيا وأفقية التأويل: دراسة في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، محمد كعوان، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٣.

٤٣ــ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، بيروت، ١٩٧٤م.

٤٤ــ الشفاء (المنطق ــ الخطابة)، ابن سينا، تحقيق: أحمد فؤاد الأهواني، منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشي النجفي، إيران، ١٤٠٥هـ.

٤٥ــ الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (ت:٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبدالغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٤٠٧هـ ــ١٩٨٧م.

٤٦ــ صناعة الكتابة، علي أسعد، منشورات الجامعة، دمشق، ١٩٨٥م.

٤٧ــ الصوتيات والفونولوجيا، د. مصطفى حركات، دار الآفاق، الجزائر.

٤٨ــ الصورة الفنية في المثل القرآني: دراسة نقدية وبلاغية، د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد، العراق، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨١م.

٤٩ــ عبقرية العربية في لسانها، زكي الأرسوزي، دمشق.

٥٠ــ عذابات العمر الجميل (سيرة شعرية)، فاروق شوشة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢م.

٥١ــ العلاقات الإسنادية وتحولاتها في شعر محمد درويش، عدنان الديات، دار جليس الزمان، عمان، ط١، ٢٠١٤م.

٥٢ــ العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث، د. محمد حماسة عبداللطيف، دار غريب، ٢٠٠١م.

٥٣ــ علم الأصوات، د. كمال بشر، دار الغريب، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٠م.

٥٤ــ علم المعاني، عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

٥٥ــ عناصر التحويل في النص القرآني في ضوء الألسنية الحديثة، ياسر البستنجي، جامعة مؤتة، ٢٠١٤.

٥٦ــ في النحو العربي، قواعد تطبق على المنهج العلمي الحديث، د. مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، (د.ت).

٥٧ــ في نحو اللغة وتراكيبها، د. خليل عمايرة، عالم المعرفة، جدة، ط١، ١٩٨٤م.

٥٨ــ القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، أحمد البايبي، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ٢٠١٢م.

٥٩ــ قضايا النقد الأدبي، د. بدوي طبانة، ١٩٨٤م.

٦٠ــ كتاب التعريفات، علي بن محمد بن علي الشريف الجرجاني (ت:٨١٦ هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ ــ١٩٨٣م.

٦١ــ الكتاب، عمرو بن عثمان بن قنبر الملقب سيبويه (ت:١٨٠هـ)، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ ــ١٩٨٨م.

٦٢ــ لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل بن منظور (ت:٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.

٦٣ــ لسانيات النص "مدخل إلى انسجام الخطاب"، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ــ المغرب، ط١، ١٩٩١م.

٦٤ــ اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، نهضة مصر.

٦٥ــ لغة الشعر: دراسة في الضرورة الشعرية، د. محمد حماسة عبداللطيف، دار الشروق، مصر، ط١، ١٤١٦هـ ــ١٩٩٦م.

٦٦ــ اللغة، جوزيف فندريس، ترجمة: عبدالحميد الدواخلي، محمد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م.

٦٧ــ اللغة العربية ــ معناها ومبناها ــ، د. تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م.

٦٨ــ مبادئ في اللسانيات العامة، أندريه مارتيني، دار الآفاق، المغرب، الدار البيضاء، ط١.

٦٩ــ المدخل إلى علم الأصوات العربية، غانم قدوري الحمد، دار عمار، عمان، ط١، ٢٠٠٤م.

٧٠ــ مدخل إلى علم الدلالة، د. فتح الله أحمد سليمان، مكتبة الآداب، ١٤١٢هـ ــ١٩٩١م.

٧١ــ المستويات الجمالية في نهج البلاغة، دراسة في شعرية النثر، نوفل أبو رغيف، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ٢٠٠٨م.

٧٢ــ المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، عبدالعزيز الصيغ، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، ١٩٩٨م.

٧٣ــ معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، الأردن، ط١، ١٤٢٠هـ ــ٢٠٠٠م.

٧٤ــ معجم اللغة العربية المعاصرة، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٩هـ ــ٢٠٠٨م.

٧٥ــ المعجم المفصل في النحو العربي، عزيزة فوال بابتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٤م.

٧٦ــ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة.

٧٧ــ مقالات في اللغة والأدب، د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

٧٨ــ مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني (ت:٣٩٥هـ)، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ ــ١٩٧٩م.

٧٩ــ مقدمة ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد بن خلدون ولي الدين، بيروت (د.ت).

٨٠ــ مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، محمد محمد يونس، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ــ لبنان، ط١.

٨١ــ مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠م.

٨٢ــ منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، د. قاسم البريسم، دار الكنوز الأدبية، ط٢، ٢٠٠٠م.

٨٣ــ من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٧م.

٨٤ــ النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي والدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، ط١، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٨٥ــ النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: د. تمام حسان، القاهرة، عالم الكتب.

٨٦ــ نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٨٧ــ النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

٨٨ــ همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، عبدالرحمن بن أبي بكر السيوطي (ت:٩١١هـ)، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، مصر.

الرسائل الجامعية:

١ــ الخوف وأثره في تشكيل المعنى في شعر العصر الإسلامي، مها فواز خليفة الزياني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الأنبار، ٢٠٠٨م.

٢ــ الفونيم وتجلياته في القرآن الكريم، بسام مصباح أغبر، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠١٤م.

الدوريات:

١ــ الأنماط التحويلية في الجملة الاستفهامية، سمير شريف ستيتة، مجلة المورد، المجلد (١٨)، العدد (الأول)، ١٩٨٩م.

٢ــ أثر التنغيم في توجيه الأغراض البلاغية لعلم المعاني (الاستفهام نموذجًا)، مزاحم مطر حسن، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العدد (٣،٤)، مجلد (٦)، ٢٠٠٧م.

٣ــ التصغير في اللغة، د. عليان محمد الحازمي، مجلة جامعة أم القرى، العدد (٢٣).

٤ــ دور التنغيم في أسلوب الشرط، عفاف الطاهر شلغوم، جامعة الزاوية، المجلة الجامعة، العدد (٢٠٤)، مجلد (٢)، ٢٠١٨م.

٥ــ السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلد (٢٥)، العدد (٣)، ١٩٩٧م.

٦ــ شعرية عنوان كتاب الساق على المساق في ما هو الفارياق لأحمد بن فارس الشدياق، محمد الهادي المطوي، المجلد (٢٨)، العدد (١)، عالم الفكر، ١٩٩٩م.

٧ــ القرائن النحوية وإطراح العامل والإعرابيين التقديري والمحلي، د. تمام حسان، مجلة اللسان العربي، المملكة المغربية، المجلد (١)، ١٣٨٤هـ ــ ١٩٧٤م.

المواقع الإلكترونية:

من أعلام الفكر المعاصر: الشاعر الكبير فاروق شوشة والاحتفاء بذكرى ميلاده الثمانين، د. بكر إسماعيل الكوسفي، متاح على الموقع الإلكتروني التالي:

http://www.jena-news.com/7440.com