بسم الله الرحمن الرحيم

جـامـــــعـة اليرمــوك

كـــــــــــلّيّــة الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

أثر أداء الكلام في المعنى والإعراب

دراسة تركيبيّة دلاليّة في ديوان الصِّمّة القُشيريّ

The Effect of Speech Performance in Meaning and Parsing

A Structural Semantic Study of Alsemmah Alqushayri Poetry

رسالة مُقدّمة لنيل درجة الماجستير في اللغة والنحو

من الطالبة

ثناء علي أحمد الرشدان

إشراف الدكتور

محمود خريسات

حقل التخصّص: اللغة والنحو

الفصل الدراسي الثاني

2019

أثر أداء الكلام في المعنى والإعراب

دراسة تركيبيّة دلاليّة في ديوان الصِّمّة القشيريّ

The Effect of speech performance in meaning and parsing

A Structural Semantic Study of Alsemmah Alqushayri Poetry

إعداد الطالبة

ثناء علي أحمد الرشدان

بكالوريوس في اللغة عربية وآدابها- الجامعة الهاشمية- عام ٢٠١٤م

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصّص اللغة والنحو في جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها:

الدكتور محمود خريسات ..... مشرفًا ورئيسًا

الدكتور خالد بني دومي.....عضوًا

الدكتور عبد المهدي الجراح..... عضوًا

تاريخ مناقشة الرسالة ١٤/ ٥/ ٢٠١٩م

الإهداء

إلى أجمل إنسانةٍ في الوجود ... أمّي

إلى مَنْ أفْنى عمره وأعطانا دون مُقابل... أبي

إلى نبض قلبي وسَنَدي في الحياة... زوجي

إلى ابنتيْ وابنيْ ، فلذة كبدي، حفظهما الله ... سمر وليث

إلى عائِلَتَيّ وكلّ مَن ساندني

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أتقدم بالشّكر إلى الذين حملوا أعظم رسالة في الحياة .... إلى الذين مهدوا لنا الطريق وسلّحونا بالعلم والمعرفة .... إلى جميع أساتذتي الأفاضل، وأخص بالتقدير الدكتور محمود خريسات الذي تفضل بالإشراف على هذه الرسالة فجزاه الله خيرًا وله مني كل التقدير والاحترام، كما أشكر عضوَي لجنة المناقشة، الدكتور خالد بني دومي، والدكتور عبد المهدي الجراح من جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية.

كما أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أعضاء الهيئة التدريسية في قسم اللغة العربيّة بجامعة اليرموك لما قدموه لي من نصح وإرشاد لإكمال هذه الرسالة.

والشكر موصول إلى كلّ من ساندني بكلمة طيبة ودعوة صادقة من الأهل والأصدقاء والزملاء والزميلات ...

الباحثة

ثناء الرشدان

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر	د
قائمة المحتويات	هـ
الملخص	ز
المقدمة	1
الفصل الأول	
الأداء الصوتي وتنوعاته: السمعية، والنطقية، والفونولوجية	5
الأداء الصوتي في علم الأصوات النطقي	7
الأداء الصوتي في علم الأصوات السمعي	10
الأداء الصوتي في علم الأصوات الفونولوجي	12
الأداء التركيبي وتنوّعاته: التركيب النحوي الأساسي، التركيب النحوي التحويلي	16
أولا: التركيب النحوي الأساسي	18
ثانيًا: التركيب النحوي التحويلي	21
جدلية المعنى والإعراب	23
مفاهيم لسانية	26
التنغيم	26
النّبر	30
الوقف	34
المطرّزات الكلامية	36
الصِّمّة القشيريّ، حياته وشعره	37
الفصل الثاني: أداء العلامة التركيبية الظاهرة في المعنى والإعراب في ديوان الصِّمّة القشيريّ	
الدلالة النحوية	39

تعريف الحركة ووظيفتها	42
أمثلة تكشف العلاقة بين الإعراب والمعنى من خلال ديوان الصِّمّة القشيريّ	47
أولا: الوظيفة النحوية للعلامات الإعرابية (الفتحة والضمة والكسرة)	49
التقديم والتأخير	50
التنكير	56
الحذف	58
ثانيًا: أداء النغم في التراكيب	60
الفصل الثالث: الأداء بالعلامة التركيبية الصفرية في المعنى والإعراب في ديوان الصِّمّة القشيريّ	
العلامة العدمية	74
الدلالة النحوية للسكون	77
الدلالة الصوتية للسكون	79
ظاهرة الوقف	82
معنى الوقف لغة واصطلاحًا	82
أهمية الوقف وأثره في المعنى والإعراب	84
الوظيفة النحوية للعلامة التركيبية الصفرية في ديوان الصِّمّة القشيريّ	86
النغم في التركيب الصفريّ العلامة	90
الوقف	91
تسكين المتحرك	94
الفصل الرابع: أداء العلامة فوق التركيبية في ديوان الصِّمّة القشيريّ	
دور الأداء في تحويل المعنى	97
النبر	97
التنغيم	106
دور الأداء في تحويل الإعراب	122
الخاتمة	123
المصادر والمراجع	125
الملخص باللغة الإنجليزية	131

الرشدان، ثناء علي. **أثر أداء الكلام في المعنى والإعراب دراسة تركيبيّة دلاليّة في ديوان الصِّمّة القُشيريّ**. رسالة ماجستير، 2019م.(المشرف: الدكتور محمود خريسات)

المُلخّص

تتناول هذه الدراسة أداء الكلام، وهو الطريقة التي يُلفظ بها الكلام ليصِل إلى السامع، وتتحقق الغاية من التّواصُل، وأثر هذا الأداء بالمعنى والإعراب. فبدأَتْ بالأداء الصوتي وتنوّعاته: السّمعيّة، والنطقيّة، والفونولوجيّة، وعلاقة كلٍّ منها بالآخر، ثمّ رصَدَتْ أثر أداء العلامة التركيبية الظاهرة والتركيبية الصّفريّة في المعنى والإعراب في ديوان الصِّمّة القشيريّ، ثمّ عرَضَتْ مظهَرَين من مظاهر الأداء الصوتي هما: النبر، والتنغيم، وتأثيرهما في المعنى والإعراب في الديوان.

ونظرًا لأهمية هذا الموضوع وتأثير الأداء في عملية التواصل، فإنّه يلزم دراسته وتطبيقه على نموذج من نماذج الشعر العربي، لأجل هذا اختارت الباحثة ديوان الصِّمّة القشيريّ، ليكون مِحْوَرًا لهذه الدراسة.

وفي الدراسة عَدَدٌ من الأبيات الشعرية المُحلّلة من ديوان الصِّمّة، وبعضُ النتائج والتأمُّلات.

المقدّمة

يتضمن أيّ نصّ أدبي معاني متعددة، تصل إلى القارئ أو المتلقي من خلال المكوّنات التركيبية لهذا النص (الفونيمات التركيبية)، وهناك أيضًا مكوِّن آخر يقف بجانب الفونيمات التركيبية وهو الفونيمات فوق التركيبية أو الثانوية، ويقصد بها طريقة أداء الكلام، الذي هو طريقة التلفُّظ به ليصل إلى السامع، وتأثير الأداء يظهر في صور متعددة، تركيبية وفوق تركيبية.

وبعد: فهذه دراسة بعنوان: "أثر أداء الكلام في المعنى والإعراب، دراسة تركيبية دلاليّة في ديوان الصِّمّة القشيريّ"، حاولت فيها أنْ أسلّط الضوء على أداء الكلام وأثره في المعنى والإعراب. وقد اخترت ديوان الصِّمّة القشيريّ ليكون ميدانًا للدراسة والتطبيق، بوصفه واحدًا من الدواوين الشعريّة الغنيّة التي تنتمي إلى فترة النقاء اللغويّ، ولمْ تَحْظَ بدراسات مستقلّة تَكْشف عن مضامينها وقِيَمها التعبيريّة والأسلوبيّة.

أهمية الدراسة:

لهذه الدراسة أهمية أسلوبية جمالية تتعلّق بإيقاع الكلام، وأهمية تربوية تتعلّق بتراكيب الكلام وأثرها في المعنى، وأهمية اجتماعية تتعلّق بأنموذج من الأدب الرفيع من آداب لغتنا العربية الخالدة ممَثّلًا بديوان الشاعر الأموي الصِّمّة القشيريّ.

وذلك أنّ عالم الشعر القديم عالَم ممتع ولغته تمتلك طاقات تعبيريّة هائلة، وقيَمًا دلاليّة وأسلوبيّة عظيمة، يحاول كل قارئ قراءتها قراءة سليمة تؤدي المعنى المراد، فإذا اختلفت نغمة الكلام ونبرة الصوت أدى ذلك إلى معانٍ جديدة، وإذا قُرِئَ قراءة غير صحيحة أدى ذلك إلى خلل في فهم المضمون، وفي عملية التواصل بشكل عام.

مشكلة الدراسة: تتلخص مشكلة الدراسة في الوقوف على أثر أداء الكلام في المعنى والإعراب، ومعرفة أراء الباحثين في هذه القضية من قدماء ومحدثين، عرب وأوروبيين، وفي جانب إمكانية أن يحلّ الأداء الكلامي محل العلامة الإعرابية.

منهج الدراسة:

تتبع هذه الدراسة منهجًا وصفيًا تحليليًا، ومن إجراءاته التركيز على ظواهر صوتية إيقاعية، مثل: التنغيم والنبر، وظواهر تركيبية أسلوبية، مثل: التقديم والتأخير، والتنكير، والحذف.

الدراسات السابقة:

جاءت الحاجة إلى دراسة أثر أداء الكلام في المعنى والإعراب في ديوان الصِّمّة القشيريّ لأنه يشكل جزءًا خاملًا في منظومة الدراسات اللغوية الصوتية، ومن هنا جاءت الحاجة إلى دراسته دراسة صوتية، وقد اهتم الباحثون بالأصوات وبموضوع الأداء الكلامي، لأهميته، ولما يؤديه من دور كبير في عملية التواصل، ومعظم تلك الدراسات اقتصرت على التنغيم كمظهر من مظاهر أداء الكلام، وبعضها تعرّضَ لمسألة موسيقى الكلام بشكل عام، وبعضها الآخر تعرّض لمسألة أداء الكلام، ولكنها اقتصرت على بعض الأمثلة المتفرقة المتداوَلَة في الكتب، ومجال تلك الدراسات التطبيقي جاء معظمه في القرآن الكريم، وما خرج عن ذلك جاء بأمثلة متفرقة لأبيات من الشعر، أو مقطوعات من النثر.

أما هذه الدراسة فتتناول أثر أداء الكلام في المعنى والإعراب على مستوى التركيب، إنشائي أو خبري، دراسة لغوية تتضمن المعنى والإعراب، وتأتي في نمط تطبيقي يتعلق بديوان الشاعر الأمويّ، الصِّمّة القشيريّ، ودراسة شعره، والتراكيب التي جاء بها. ومن تلك الدراسات المقاربة في الموضوع والتي يمكن الإفادة منها ما يلي:

1- "أداء الكلام وعلاقته بالمعنى والإعراب"، محمد بن علي محمد العميري، جامعة أم القرى، مكة المكرمة.

2- "الجرس الصوتي، دراسة جمالية في ألفاظ غريب القرآن"، ياسر علي عبد الخالدي، كاظم صافي حسين الطائي، كلية الآداب، جامعة القادسية.

3- "دراسة مخبرية للأداءات الصوتية في القراءات القرآنية"، أطروحة دكتوراه، فضيلة مسعودي، الجزائر، جامعة أبي بكر بلقايد، 2013-2014.

4- "التنغيم ودلالته في العربية"، يوسف عبد الله الجوارنة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد369، كانون الثاني 2002.

5- "جماليات الذاكرة وجدلية الحضور"، قراءة تأويلية في عينية الصِّمّة القشيريّ، بشرى البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل.

6- "التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق"، سهل ليلى، قسم الآدب العربي، جامعة محمد خيضر، الجزائر.

وقسمت الدراسة إلى أربعة فصول: فصل نظريّ وثلاثة فصول تطبيقيّة في مسائل مختلفة في شعر الصِّمّة، سارت الباحثة فيها على المنهج الوصفيّ التحليليّ.

أمّا الفصل الأول، فوقف على الأداء الصوتي وتنوّعاته: النّطقيّة، والسّمعيّة، والفونولوجيّة. والأداء التركيبي وتنوّعاته: التّركيب النّحوي الأساسي، والتركيب النّحوي التحويلي. ثمّ تطرّقتْ الدراسة إلى جدليّة المعنى والإعراب، وبعد ذلك جاء الحديث عن بعض المفاهيم اللسانية وهي: التنغيم، والنّبر، والوقف، والمُطرّزات الكلاميّة.

وناقشتْ الدراسة في الفصل الثاني أداء العلامة التركيبيّة الظاهرة في المعنى والإعراب في ديوان الصِّمّة القشيريّ، وتحدّثتْ فيه عن الدِّلالة النّحوية، وتعريف الحركة ووظيفتها، والعلاقة بين

الإعراب والمعنى في ديوان الصِّمّة، وتناوَلَتْ الوظيفة النّحويّة للعلامات الإعرابية، من خلال قضايا على قدرٍ كبيرٍ من الأهمّية وهي: التقديم والتأخير، والتنكير، والحذف. ثمّ وقَفَتْ على أداء النّغم في التراكيب.

وفي الفصل الثالث ناقشَتْ الأداء بالعلامة التركيبية الصفريّة في المعنى والإعراب في ديوان الصِّمّة. وفي هذا الفصل بيان علاقة الوقف بالتركيب، وبيان تأثير الإعراب على مواضع الوقف، وتأثير الوقف على المعنى والإعراب. وتحدّثتْ الدراسة كذلك عن العلامة العَدَميّة، وعن الدلالة النحوية والصّوتيّة للسكون، ثمّ تناولتْ الدراسة الوظيفة النحوية للعلامة التركيبية الصفرية في الديوان، يليه الحديث عن النّغم في التركيب الصفريّ العلامة.

أمّا الفصل الرابع فيُحاول دراسة أداء العلامة فوق التركيبية، ويتضمّن: دور الأداء في تحويل المعنى، ومن هذه الأداءات: النبر، والتنغيم، حيث جاء الحديث عن أهمّيتهما، ووظائف كلٍّ منهما، ودورهما في الدلالة وفَهم النصوص، وفي عمليّة التواصُل بشكل عام. ثمّ جاء بعد هذا الحديث عن دور الأداء في تحويل الإعراب. وانتهت الدراسة بخاتمة تضمّنت أهم النتائج التي توصّلتْ إليها الدراسة.

وهكذا، فإنّ هذه الدراسة ليست إلا جُهْدًا مُتواضعًا، حاولتْ منْ خلاله الباحثة الربط بين الجانب الصوتي والجانب النحوي للتراكيب، ومعرفة مدى تأثير كل منهما في الآخر، وبيان أهمّية الفونيمات فوق التركيبية ودورها في عملية التواصل.

وفي الختام، فإنّني أتوجّه بالشكر لأستاذي ومُشرفي الدكتور محمود خريسات، الذي نصَحَني وأرشَدَني على مَدى مراحل الدراسة، والذي أفَدْتُ منْ منْهَجه.

الباحثة: ثناء الرشدان

الفصل الأول

الأداء الصوتي وتنوعاته: السمعيّة، والنطقيّة، والفونولوجيّة:

يلعب الأداء الصوتيّ دورًا مهمًّا في اللغة العربية، ومن مظاهره: النبر والتنغيم والفصل والوصل والوقف وغيرها، حيث إنّ اختلاف موقع أي مظهر منها يؤدي إلى تغيّر في المعنى.

ويؤثر في الأداء عوامل متعددة منها: السّياق (الظروف التي تقود الإنسان إلى نطق جملة معيّنة)، ونفسيّة المتكلّم،" فكلّ شيء في اللغة إنّما هو في جَوْهره نفسيّ بما في ذلك مادّة اللغة ومظاهرها الآلية كالتغيير في الصوت"[1].

ولكلّ جملة ينطقُها المتكلّم إطار صوتي معين تُقال به، فجملة الاستفهام لها شكل تنغيمي مختلف عن الشكل التنغيمي للجملة الخبرية، أو جملة النداء. ولكلّ جملة من هذه الجمل نغمة خاصة بها دالّة على معناها، ومثال ذلك شطر بيت امرئ القيس: "مكرّ مفرّ مقبل مدبر معًا"، بما ينتظم من كلمات قصار، ذات مقاطع قصيرة، وأصوات الراء المكررة، هذه الخصائص الصوتية تخلق جوًّا موسيقيًّا خاصًّا وصورة صوتيّة معيّنة توحي بتلك الصورة التي تخيّلها الشاعر وعبّر عنها، وهي وصف الحصان بسرعة الجري والركض، وتصوير النشاط والحركة [2].

ولأهمية الأداء الصوتي في الدلالة على المعاني يختار الشعراء عادة أوزانًا معيّنةً لنظم قصائدهم بحسب الغرض، فالشاعر في حالة اليأس يتخَيّر وزنًا طويلًا كثير المقاطعِ، يُعبّرُ فيه عن حزنِهِ، وفي وقت المُصيبة والهَلَع يَنظم على بحر قصير يَتلاءمُ مع سرعة التنفُّس، وفي وقت الحماسة والفخر، تثور النّفْس وتَنفعل فيَتبع ذلك نظم من بحور قصيرة أو متوسطة لعدد قليل من

1 علم اللغة العام، دي سوسير، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص25.
2 ينظر: دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، 1992، ص87.

الأبيات، وهذا يختلف عن حماسة الجاهليين التي كانت من النوع الهادئ، فجاءت في قصائد طويلة وأوزان كثيرة المقاطع. أما الغزل الذي قد يشتمل على ولهٍ ولوعةٍ فيُنظَم في بحور قصيرة أو متوسطة، ولا تطول قصائده[1].

وقد يختار الشاعر في نظمه رويًّا فيه ما يناسب أن يَختِم به مشاعره، فإذا كان مضطرب البال كثير الهم اختار صوتًا مناسبًا يبعَث على القوّة والصّلابة، أمّا إذا كان مرتاح البال اختار صوتًا يبعث على السّكينة والهدوء المتمثل بصفات الهمس والرخاوة[2]، والأمثلة كثيرة على ذلك ستوضّح في موضعها من هذه الدراسة.

وقَدْ أطلق العلماء على مظاهر الأداء الصوتي عِدّةَ مصطلحاتٍ منها: الفونيمات فوق التركيبية، والفونيمات الثانوية، والفونيمات التطريزية، وموسيقى الكلام، "ومن مزايا لغة الشعر أنّ فيها نوعًا من الموسيقى يوحي إلى الأذهان بمعنًى فوق المعنى الذي تدلّ عليه الألفاظ"[3].

وتُعَدّ الفونيمات فوق التركيبية من أهم عناصر السياق التي تؤثر على المعنى؛ وذلك من خلال صيغ الاستفهام والتعجب والنداء وغيرها من الأساليب، التي قد لا تظهر في النص مباشرة من خلال الفونيمات التركيبية أو علامات الترقيم، وذلك بسبب قُصور النظام الكتابي؛ ولأنّ الاعتماد على المادّة المكتوبة يؤدي إلى نتائج غير دقيقة، فأحيانًا قد تُحذف أداة الاستفهام، ولكن السياق يبقى دالًّا عليها، وكذلك النداء والتعجب، ويتضح ذلك عند أداء كلمة: الله، فقد تُؤدّى بعدّة طُرق، فينطقها الإنسان مُتعجّبًا أو مُستفهمًا أو مُناديًا.

1- ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1965، ص175-176.

2- ينظر: الدلالة الصوتية في شعر ابن الفارض، مجدي عبد الرزاق، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إشراف: د. محمود خريسات، 2013، ص10.

3- التوجيه الأدبي، طه حسين وآخرون، عالم الأدب، القاهرة، ط1، 2016، ص151.

وفي هذه الدراسة لديوان الصِّمّة القشيريّ سنتعرف على مدى تفاوت استخدام تلك الفونيمات عند الشاعر (أداء صوتي افتراضي)، وذلك تبعًا لحالته الشّعوريّة وظروفه النفسية، والسياق الذي ينقل من خلاله تجربته، استنادا إلى ما جاء به القدماء والمحدثون حول الأداءات الصوتية وأهميتها ودورها في إنتاج المعنى، إذْ إنّ تلك الأداءات تكشف عن حالة المتكلم وانفعالاته من سعادة أو حزن أو توتّر أو غضب أو شوق أو غير ذلك، وهذه الانفعالات تنعكس على المُتلقّي، وبذلك يُفهم النصُّ فهمًا سليمًا، ويُعرفُ المُراد من الكلام، ويَتَحقّق الهدف المنشود من النصّ.

والشعر ديوان العرب ومنه نفهم الظروف التي مرّ بها الشاعر، ومن الكلام المكتوب نستطيع أن نعرف ما هي ظروف الشاعر النفسيّة؛ إذ تكمن غاية الشاعر في أنْ يَفْهم المتلقّي ما يقول، وعند تحويل النص المكتوب إلى صوت (أداء)، فإن القارئ يحاول أن يؤدي الحروف بمخارجها الصحيحة، وترتفع نغمة الكلام وتهبط حسب المقامات، فتتضح ألفاظ الكلام ومعانيه، ويخرج النصّ بكلام يختلف عن الكلام العادي.

وذلك مع مراعاة قواعد اللغة ووضوح اللفظ، وإعطاء كل لفظ حقّه من الأداء الصوتي، فيخرج النّص متّسقًا متكاملًا مترابطًا يتوافق فيه الأداء مع المضمون والمعنى.

والأداء الصوتي في علم الأصوات النطقي، والسمعي، والفونولوجي، يؤثر على المعنى وعلى عملية التواصل. وفيما يلي بيان ذلك:

1- الأداء الصوتي في علم الأصوات النطقي:

يدرس علم الأصوات النطقي (Articulatory phonetics) حركات أعضاء النطق التي تنتج الأصوات اللغوية، ويدرس عملية إنتاج الأصوات وطرائق الكلام، وقد ورد عند أحمد مختار

عمر باسم: علم الأصوات الوظائفي (physiological phonetics) وهو:" ذلك الفرع من علم الأصوات الذي يهتم بدراسة حركات أعضاء النطق من أجل إنتاج أصوات الكلام، أو الذي يُعالج عملية إنتاج الأصوات اللغوية، وطريقة هذا الإنتاج"[1]. وتُعنى هذه الدراسة بمعرفة أثر الأداء النطقي (طريقة نطق الكلام) في المعنى وفي عملية التواصل، ولن يُبحثَ في آلية النطقِ ومخارجَ الحروف، فهذا من اختصاص الدراسات الفيزيائية للأصوات.

إنّ عدم التمكُّن من أداء الكلام بطريقة صوتية صحيحة قد يؤدي إلى فشل الرسالة اللغوية في تحقيق أغراضها. وأداء الحروف بمخارجها الصحيحة وتنغيمها المناسب ضمن سياق الكلام، يؤدي إلى فهم المعاني فهمًا دقيقًا. فنغمة الكلام لها دلالة تؤديها، وتدلُّ المستمع على معاني الجُمل، فقد تُقال الجملة ذاتها بنغمات متعددة فيتغير معناها مع كل نغمة بين الإثبات والاستفهام والنداء والتعجب، وتكون النغمة هي المُسبّب الوحيد لاختلاف تلك المعاني. وبذلك يختلف معنى الجملة الواحدة باختلاف طُرُق أدائها، فالألفاظ هِيَ هِيَ والمعاني مختلفة.

وأداء الكلام يعكس طبيعة الحوار بين المتكلم والسامع؛ لذلك فعملية الكلام تقوم على الصلة القائمة بين الصوت ودلالته في ذهن كلّ من المتكلم والسامع. وهناك مواضع تقتضي تغيير نبرة الكلام، وهذا ما أشار إليه كمال بشر بقوله:" وهناك في العربية أساليب تقتضي مكوناتها نبرًا أقوى وأشد، تأكيدًا لمدلولاتها ومقاصدها البيانية الخاصّة التي جاءت هذه الأساليب وفقًا لمقتضياتها. من هذه الأساليب أساليب التحذير والإغراء والتعجب والاختصاص، فكلّها بمكوناتها تتلقّى حتمًا نبرًا أشد وأقوى مما تتلقّاه هذه المكوّنات في أساليب أخرى"[2].

1- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط1، 1997، ص98.

2- علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط1، 2000، ص522.

وأشار أيضًا برتيل مالمرج إلى أهمية نبرة الكلام بقوله: "وأنت تستطيع أن تنطق كلمة واحدة بأشكال مختلفة من التنغيم، أو النبر الموسيقي، فتفيد في كل شكل معنى انفعاليًّا متميزًا، كما نلاحظ ذلك في استعمالنا للتعبير (يا سلام) للإعجاب، والتهويل، وللنداء، وللسخرية"[1]،ومن ذلك يُستَنتج أن أداء الكلام له وظيفة نطقية تتمثل في توضيح الألفاظ، ووظيفة نحوية تتمثل في تمييز أسلوب عن آخر، ووظيفة دلالية تتمثل في التفريق بين المعاني، وتوضيحها، وبذلك لا تلتبس الكلمات والجمل ولا تخفى معانيها على السامعين.

وأداء الكلام يمثّل جانبًا مهمًّا من جوانب اللغة، فهو يؤثر في المتلقّي سلبًا أو إيجابًا، ويؤدي غرض الإقناع واستمالة قلوب السامعين، فطريقة نطق الكلام بصورة واضحة تكشف عن معانيه، وتؤثر في السامع فينجذب إليه، وبالمقابل فإن نطق الكلام كما هو دون تغيير في نغمة الكلام ومستوى الصوت، تنفر منه الأسماع، ولا يؤثر في نفس المتلقي. وخير دليل على ذلك أداء الخطباء في المساجد، فهم يستميلون قلوب السامعين من خلال موسيقى الكلام والنغمات المرتفعة والمنخفضة، وبذلك يَسْهُل نقل الأفكار وتَجْسيد المعاني، والأمر بالمعروف والترغيب به، والنهي عن المنكر والتنفير منه، وقد يؤدي غرضًا آخر وهو إثارة الغضب والغيرة وزيادة الحماس. والمستمع عادة يُفرّق بين قارئ وقارئ من خلال قراءة بعض آيات من القرآن الكريم، فيميل لأحدهما دون الآخر، وهنا تظهر شخصية القارئ البارع والقارئ العادي، وفي هذا يقول برتيل مالمرج:" تُستخدم التنوعات الموسيقية للكلام بأشكال كثيرة الاختلاف بحسب اختلاف اللغات، ففي أغلب اللغات الأوروبية تعتبر النغمة مهمة لأصوات الجملة بشكل خاص، وبفضل الاختلافات النغمية يستطيع المتكلم التعبير عن سائر أنواع الحالات النفسية، والعاطفية، ..."[2]،

1- علم الأصوات، برتيل مالمرج، تعريب: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، ص192.

2- علم الأصوات، برتيل مالمرج، ص209.

وقد أطلق إبراهيم أنيس على درجة الصوت مصطلح "موسيقى الكلام"، وذَكَرَ أنّ الإنسان حين ينطق بلغته لا يتبع درجة صوتية واحدة في النطق بجميع الأصوات[1]، وفنّ الكلام الجيد يساهم في التقريب بين المضمون والتعبير[2].

وأداء الكلام يُبْرز التناغم والاتّساق بين أقسام الجملة الواحدة، والتركيز على مواضع الاستفهام والتعجب والنداء والحزن والفرح والإثبات والإنكار وغيرها، والذي يحدد طريقة الأداء هو مقصد المتكلم وما يريد، والظروف التي قيل فيها الكلام، وهذا الأداء يُكسب ما يُنطق تلوينًا وإيقاعًا موسيقيًّا مميّزًا ينْسَجم وسياق الحال، ويُضْفي هذا الإيقاع، على ما يُنطق، جوًّا مفعمًا بالحيوية من خلال تعبيره عن المعاني.

وتَظْهر أهمية الأداء الكلاميّ، عند الربط بين الأداء النطقيّ الجيّد، وفهم مضمون الكلام، والتفاعل معه، وهنا تَتَبَيّن أهمية الربط بين علم الأصوات النطقي، وعلم الأصوات السمعي، فالهدف الأساسي من الرسالة اللغويّة هو فهم مضمونها، وضمان وصولها إلى السّامع بالشكل الصحيح.

2- الأداء الصوتيّ في علم الأصوات السمعي:

للأداء الصوتي في علم الأصوات السمعي أهمية كبيرة في العملية الكلاميّة، وعملية السمع مهمة في التعرُّف على الاضطرابات الموجية الصوتيّة الموجودة في الجوّ، ومحاولة تفسيرها، وتنتقل تلك الموجات إلى العقل من خلال الأعصاب، وباختلاف درجات (نغمات) تلك الموجات يختلف الإحساس السمعي. وحاسّة السّمْع قادرة على تَمْييز الأصوات باختلافها.

1- ينظر: الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر، دط، ص103.

2- ينظر: علم الأصوات، برتيل مالمرج، ص170.

وللسامع دورٌ كبير في العملية الكلامية، ويُقصد بذلك وظيفة جهاز السمع في عملية التواصل، ودوره في إيصال الرسالة إلى العقل بالشكل الصحيح، ولا تُعنى هذه الدراسة بجهاز السمع (الأذن) ومكوّناته المادّية، وإنما تَعتني بأهمية تلك المكوّنات في إدراك الكلام وتفسيره وفهمه، ويبدأ دور السامع في العملية الكلامية منذ لحظة وصول الموجات الصوتية إلى أذنه، وإدراكه الحسّي لها، وهو بعد ذلك يتعرّف عليها ويفسّرها،" وتبدأ العملية السمعية من اللحظة التي تدخل موجة صوتية صماخ الأذن، وتصل إلى طبقة الأذن فتحركها. وبعد انتقالها عن طريق سلسلة العظام تؤثر في السائل الموجود في الأذن الداخلية بطريقة تُحرّك أعصاب السمع، وتنقل هذه الأعصاب صورة هذا الاضطراب إلى المخ"[1]، ولذلك، فإن عملية السمع مهمة في التعرُّف على الاضطرابات الموجية الصوتية الموجودة في الجوّ، وتفسيرها.

والموجات الصوتية تنتقل إلى العقل من خلال الأعصاب، وباختلاف درجات تلك الموجات يختلف الإحساس السمعي، فدرجة الصوت المنخفضة تختلف عن المرتفعة، وهذه الدرجات تدركها حاسة السّمع، فيميّز الإنسان بيْن الصوت العالي والصوت المنخفض، وبيْن صوت المرأة وصوت الرجل، وبين الكلام العادي والغناء، وبين الصوت الجذّاب والصوت المُزعج، ويُعين على ذلك التمييز اختلاف درجات الوحدات الصوتية، فالسلسلة الكلامية تتكون من مقاطع مختلفة من حيث قوة الإسماع، وهذا ما أشار إليه إبراهيم أنيس بقوله: "وقد شاهد المحدثون أنه في حالة تسجيل الذبذبات الصوتية لجملة من الجمل فوق لوح حساس، يظهر أثر هذه الذبذبات في شكل خط متموج، ويتكون هذا الخط من قمم ووديان، وتلك القمم هي أعلى ما يصل إليه الصوت من الوضوح السمعي، والوديان هي أقل ما يصل إليه هذا الصوت من الوضوح"[2]، وهذا يُبيّن أنّ

1- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، ص48.

2- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص88.

الوحدات الصوتية لو كانت في درجة صوتيّة واحدة لَما استطعنا تمييز الأصوات، ولما تمكّنّا من فهم المعاني.

3- الأداء الصوتيّ في علم الأصوات الفونولوجيّ:

إنّ دراسة إنتاج الأصوات بوساطة الجهاز النطقيّ فقط، لا يُؤدي إلى نتيجة، لأنّ الهدف الأساسيّ من إنتاج الأصوات هو وُصولها إلى السامع؛ ولذلك يجب دراسة تأثير الأصوات الصادرة من أعضاء النطق على الأذن (جهاز السمع)، لتمييز الأصوات بعضها من بعض، ودراسة وظيفة الاصوات في الكلمات للتمييز بَيْن كلمة وأخرى، وهذا ما لا نجده في دراسة الأصوات من حيث كونها أحداثًا منطوقة لها تأثير سَمْعيّ مُعَيّن، دون نظر في قِيَم تلك الأصوات، أو معانيها.

والعِلم الذي يدرس وظائف الأصوات يُعرف بعلم الأصوات الفونولوجيّ أو الفونولوجيا، وقد ترجَمَهُ العلماء ترجمات عدّة، منها: عِلْم وظائف الأصوات، وعِلْم الأصوات التنظيميّ، وعلم الأصوات التشكيليّ، (الوظيفيّ)، وعلم التشكيل الصوتيّ، وغيرها، وذلك لأنه يبحث في الأصوات من حيث وظائفها في اللغة.

وأَطْلَق عبد الصبور شاهين على هذا العِلم مصطلح" علم الأصوات التشكيليّ" في كتاب علم الأصوات لبرتيل مالمرج، إذ يقول:" ويطلق مصطلح علم الأصوات التشكيلي غالبًا على الدراسة التي تهدف إلى تحديد المميّزات الأصواتية ذات القيمة التفريقيّة في لغة معينة، وإلى تثبيت نظام الوحدات الأصواتية والوحدات التطريزية"[1]. أمّا ترجمته إلى" علم وظائف الأصوات" فقد وردت عند عبد القادر شاكر في كتابه" علم الأصوات العربية"، إذ يقول:" إنّ مصطلح علم الأصوات

1- علم الأصوات، برتيل مالمرج، ص226.

الفونولـوجي، أو علـم وظـائف الأصـوات، هـو مصـطلح متعـدد الترجمـات"[1]، ويَـذكر بـأن علـم الفونولوجيا أو علم وظائف الأصوات يدرس الصوت اللغوي في السّياق، أو في تركيب الكلام[2]. ووردت هذه الترجمة في كتاب:" مستويات التحليل اللغوي" لفايز صبحي عبد السلام، إذ يقول: "علم وظائف الأصوات وظيفته دراسة الصوت اللغوي من خلال البنية اللغوية التي ورد فيها دون أن يكون معزولًا عنها، ومن ناحية أخرى يهتمُّ الفونولوجيّ بالصّلة بين الصوت والمعنى، أي الدور الذي يلعبه الصوت في تحديد المعنى، فيُوَضِّح ما يربط بينها (الأصوات) من علاقات، وما يفرّق بينها من قيم خلافية؛ أي أنّه يدرس ويصنّف النظام الصوتي للغة ما، وتصنيف هذه الأصوات تبعًا لوظيفتها في اللغة"[3].

وهكذا، فقد اتّفَق العلماء على أنّ علم الأصوات الفونولوجيّ هو العلم الذي يَهْتم بدراسة الصوت اللغويّ داخل بنية الكلمة، وهو العلم الذي يدرس الأصوات من حيث وظيفتها في التركيب أو السياق الكلاميّ. والفونولوجيا تعني دراسة النظام الصوتيّ للغة ودراسة العناصر الصوتية، ووظيفتها في اللغة؛ أي أنّ موضوع الفونولوجيا هو أصوات الكلام بوصفها وحدات تركيبيّة في اللغة.

ويعود الفضل في ظهور علم الأصوات الفونولوجيّ إلى مدرسة براغ، وهي مدرسة تضمُّ مجموعة من الباحثين اتجهوا لدراسة اللغة بطريقة جديدة، فقد ركزوا على الجانب الوظيفي في اللغة، واهتموا بالدراسات الصوتية، وكان من أشهر مؤسسي مدرسة براغ: تروبتسكوي، وياكبسون، وهما من أسَّس لعلم الأصوات الفونولوجي، وقد ترجمه العرب وبحثوا فيه واهتموا به

1- علم الأصوات العربية، عبد القادر شاكر، دار الكتب العلمية، ط1، 2011، ص15.
2- ينظر: السابق، ص15-16.
3- مستويات التحليل اللغوي، فايز صبحي عبد السلام، دار الكتب العلمية، مصر، د.ط، ص37.

اهتمامًا كبيرًا، وخصوصًا علماء الأصوات أمثال: كمال بشر، وعبد الصبور شاهين، وتمام حسان، وإبراهيم أنيس، وغيرهم.

وعلم الأصوات الفونولوجيّ يبحث في وظيفة الأصوات التي تُؤَدّيها في اللغة، والتي تَظْهر من خلال الأداء الكلاميّ، ففي النظام الكتابيّ يتمُّ الفصْل بَيْن كلمات الجملة الواحدة، وذلك لتوضيح حدود كل كلمة، أما في عمليّة النُّطق فلا يَتِمّ هذا الفصْل، بل تبدو الجملة وكأنّها سلسلة طويلة متتابعة من الأصْوات، وهنا تأتي أهميّة أداء الكلام، حيث تؤدّى الأصوات وفقًا لقواعد صوتيّة مُعَيّنة، فيطرأ عليها بعض التغييرات، كالإدغام والإطالة والإمالة والنّبر والتّنْغيم وغيرها.

وهذه المظاهر الصوتية تُؤدّي وظائِفَ مهمّة، إذ إنها توضح وترسم حدود المقاطع الكلامية، فالصوت إذا دخل في السلسلة الكلامية تَأثّر بالأصوات المجاورة له وأثّر فيها، وهذا ما يبحث فيه علم الأصوات الفونولوجي، هذا ما أشار إليه بسّام بركة بقوله:" وذلك أنّ السلسلة الكلامية لا تتضمن وحدات معزولة ثابتة بقدر ما تتكوّن من حركات استمرارية يقوم بها الجهاز النطقي في عملية تنتج وحدات صوتيّة ومفرداتيّة ومقطعيّة تترابط فيما بينها ويتأثّر بعضها بالبعض الآخر"[1].

وللأداء الكلامي وظائف عدة منها: التمييز بيْن معاني الكلمات، وتسهيل نقل الأفكار، ولا يَتِمُّ ذلك ما لَمْ توضَع الكلمات في سياق كلاميّ، فالأصوات منفردة ليس لها أيّ معنى، من هنا جاءت أهمّية دراسة الأصوات دراسة وظيفية في التراكيب، وهذا ما اهتم به علم الأصوات الفونولوجيّ، وقد أشار بسام بركة إلى أنَّ:" الصوت يكون العنصر الأساسي للتفاهم بوساطة اللغة، ولكنه لا يحمل منفردًا أيَّ معنى؛ فالأصوات حين توضع جنبًا إلى جنب في السلسلة

1- علم الأصوات العام، أصوات اللغة العربية، بسام بركة، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1988، ص93.

الكلامية تشكّل وحدات دلاليّة أكبر. ويمكن تصنيف هذه الوحدات الدِّلالية في صنفين اثنين هما: الوحدات المقطعيّة والوحدات فَوْق المقطعيّة"[1].

وهكذا، فإن مصطلح علم الأصوات الفونولوجي يُطلَق على كلِّ دراسة تُبيّن قيمة الأصوات في التفريق بين المعاني، وتبحث في وظيفة الأصوات التي تؤديها في اللغة، وتُبيّن مظاهر الأداء الصّوتيّ كالتنغيم على سبيل المثال.

وقد أشار عبد الصبور شاهين إلى أهمية الأداء الصوتي بقوله:" أصبح للغة المتكلمة في عصرنا أهمية لَمْ تَكُنْ لها مِنْ قبل، فبفضل المُخْتَرَعات كالتلفزيون والراديو، والفوتوغراف ومُكَبِّرات الصّوت، ومُسَجّلاته المغناطيسية، والأفلام الناطقة- حلّت اللغة المتكلمة محل اللغة المكتوبة بالتدريج، وينبغي على الفرد أنْ يعرف الكلام، وأن يُحسِّنه، حتى يصل إلى جمهوره، ويُحقق التأثير الذي يريد"[2]. ولأهميّة الأداء ازداد الاهتمام بالإلقاء، والنطق السليم للأصوات، ذلك أنّ الأداء السَّيِّئ يُرهق المتكلّم ويُؤذي السامع، ولا يُحقّق التأثير المطلوب. فالأداء الجيّد يُغني المتكلم عن التوضيح وزيادة بعض الكلمات.

مما سبق نجد أنَّ لدراسة أداء الكلام أهمية في علم الأصوات النطقيّ، وعلم الأصوات السمعيّ، وعلم الأصوات الفونولوجيّ، لِمَا للأداء من تأثير على المعنى، وعلى عملية التواصل.

فالعملية الكلاميّة تتضمّن مُتكلّمًا ينقل الأصوات من خلال أعضاء النطق، ومُتلقّيًا يستمع للأصوات من خلال جهازه السمعي، الذي ينقل موجات الصوت إلى العقل، ليَتِمَّ الفَهْم واستيعاب الكلام بالشكل المطلوب. أما علم الأصوات الفونولوجي فيكون دوره في البحث عن

1- علم الأصوات العام، أصوات اللغة العربية، ص94.

2- علم الأصوات، برتيل مالمرج، ص268-269.

وظيفة الأصوات، وتمييز صوت من صوت آخر، وملاحظة كلّ مظاهر الكلام من ارتفاع في الصوت، أو تغيير في النغمة، للتمييز بين معاني الكلمات وفهم الأفكار.

الأداء التركيبي وتنوّعاته: التركيب النحويّ الأساسيّ، التركيب النحويّ التحويليّ:

التركيب لغة، يعني وضع شيء على شيء، يُقال: "ركَّبَهُ تركيبًا: وضع بعضه على بعض فتركّب وتراكب"[1]، أما في الاصطلاح فقد ورد في شرح المفصل:" المُركَّب على ضربَيْن: تركيب إفراد، وتركيب إسناد، فتركيب الإفراد أن تأتي بكلمتين، فتركبهما، وتجعلهما كلمة واحدة، بإزاء حقيقة واحدة، بعد أن كانتا بإزاء حقيقتين، وهو من قبيل النقل، ويكون في الأعلام، نحو "حضرموت" ولا تفيد هذه الكلمة بعد التركيب حتى يُخبَر عنها بكلمة أخرى، نحو "حضرموت طيبة". وتركيب الإسناد أن تركب كلمة مع كلمة، تنسب إحداها إلى الأخرى"[2]. وهذا يعني أنّ إحدى الكلمتين لها تعلُّق بالكلمة الأخرى، فتحصل الفائدة من خلال التركيب الذي ينعقد به الكلام، وقد أشار الزمخشري إلى ذلك بقوله: " وهذا لا يتأتّى إلا في اسمين، أو فعل واسم؛ ويُسمى الجملة"[3].

واقتصرت هذه الدراسة على التركيب الإسنادي الذي يُشكِّل أساس الجملة العربية، فالبحث في أجزاء الكلام، وطريقة التأليف بين أجزائه وتركيبها على الوجه الذي يقصده المتكلم، هو ما يسعى البحث النحوي إلى العناية به، وهذا ما ذكرَه السَّكّاكي بقوله:" اعلم أنّ علم النحو هو أنْ تنحو معرفة كيفية التركيب فيما بين الكلم لتأدية أصل المعنى مطلقًا بمقاييس مستنبطة من استقراء

1- تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، دار الهداية، الجزء الثاني، ص526، مادة (ركب).
2- شرح المفصل للزمخشري، ابن يعيش، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص72.
3- السابق، ص73.

كلام العرب وقوانين مبنيّة عليها ليَحْترز بها عن الخطأ في التركيب من حيث تلك الكيفيّة وأعني بكيفية التركيب تقديم بعض الكلم على بعض"[1]. وأشار الجرجاني إلى أهمّية التركيب بقوله:" كيف والألفاظ لا تُفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويُعتَمَد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"[2].

وممّا سبق يتبيّن أنّ تركيب الكلام وترتيبه، يتمّ وفْق قواعد محددة، وهذا ما يُحقق الفائدة والمعنى، فالأصوات تتآلف وتقوم بينها علاقات تركيبيّة لتُنْتِج ألفاظًا ذات معانٍ، وهي لا تؤدي معنى وحدها منفردة، فالكلمة تفقد معناها إذا قسمناها إلى أصوات. وكذلك الجُمَل، فهي مُكَوّنة مِنْ ألفاظ لا يستقيم الكلام إلا إذا اجتمعت، وارتبط بعضها ببعض بطريقة مُعيّنة وفق معناها في الذهن، فيخرج الكلام مُترابطًا لا لَبْس فيه.

ولتركيب الجُمَل في اللغة العربيّة أقسام؛ اسمية وفعلية وشبه جملة، كما جاء في مغني اللبيب فالاسمية هي التي تبدأ باسم، والفعلية هي التي تبدأ بفعل، والظرفية هي التي تبدأ بظرف[3]. ويتركّب الكلام " من اسمين، أو فعل واسم"[4].

ويرى الزمخشري أنّ الجملة تأتي على أربعة أقسام؛ فعلية واسمية وشرطية وظرفية[1]، وهذا النوع من التركيب يُعرف بالتركيب الإسنادي، فالجملة تتألف من رُكْنَيْن أساسيّين، هُما المُسند

1- مفتاح العلوم، السكاكي، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص75.

2- أسرار البلاغة، الجرجاني، تعليق: محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ص5.

3- ينظر: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تحقيق: مازن المبارك، محمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985، ص492.

4- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2009،ج1.

والمُسند إليه، وقد أشار إلى ذلك فاضل السامرائي بقوله:" الجملة العربية تتألف من رُكنين أساسيّين هما المسند والمسند إليه فالمسند إليه هو المُتَحدَّث عنه ولا يكون إلا اسمًا، والمسند هو المتحدَّث به ويكون فعلًا أو اسمًا، وهذان الرُّكنان هما عُمْدة الكلام وما عداهما فَضْلة أو قَيْد" [2]. فالتّركيب الإسنادي يُحدِث نسبة بَيْن الألفاظ يحصل بها فائدة، فهو يتضمَّن ضَمّ الكلمات بعضها إلى بعض بناءً على المعنى المنشود، وهذا المعنى يتحقق عن طريق ضَمّ الكلمات وترتيبها بطريقة مُعَيَّنة، مع مراعاة القواعد النحوية الأساسية، وهذا ما يسمى بالتركيب النحويّ الأساسيّ، أما إذا حصل تغيير في الترتيب الأساسي كتقديم بعض الألفاظ أو تأخيرها أو حذفها أو غير ذلك، حينها ينشأ ما يُسمّى بالتركيب النحويّ التحويليّ.

أولا: التركيب النحويّ الأساسيّ:

إن الجملة (التركيب النحوي) الأصليّة هي الجملة الخالية مِنْ عناصر التحويل (الحذف، التقديم، التأخير،...)، وهي جملة بسيطة واضحة. ولا بدّ للتركيب من أنْ يكون مفيدًا له معنى؛ ولذلك فالجملة إنْ كانت سليمة نحويًّا، غير صحيحة المعنى فإنّها جملة مرفوضة وغير صحيحة، فكما أنّ صحة التراكيب مهمة، كذلك فإنّ صحة الألفاظ مهمة. وقد اهتمَّ النُّحاة بالتركيب النحوي لاتصاله بالمعنى، فمن خلال التركيب يُفصِح الإنسان عمّا في ذهنه. وهناك قواعد محدّدة لا يصح التركيب النحوي إلّا بِها، مِنْها أنّ الأصل في المبتدأ أنْ يكون معرفة، كما أشار سيبويه إلى ذلك بقوله: "ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس، وهو النكرة"[3]؛ وذلك لأنّ النكرة تدلُّ

1- المفصّل في صناعة الإعراب، الزمخشري، تحقيق: علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1992، ص43.

2- معاني النحو، فاضل السامرائي، دار الفكر، الأردن، ط1، 2000، ج1، ص14.

3- الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988، ج1، ص48.

على العُموم، وهذا يجعل التركيب فيه لَبْس مع أنّه صحيح نحويًّا. وبناء اللغة ليس مُجرّد صياغة مفردات، بل يحتاج إلى جُمل نحويّة تحتلّ الكلمات فيها مواقع معينة؛ فنحن إنّما نُخبِرُ عن معروف معلوم لا عن مُبْهَم مجهول؛ وذلك حتى تتمّ الفائدة مِنَ الكلام.

ويَنشأ التركيب النحويّ الأساسيّ عن طريق ضَمّ مجموعة من الكلمات بعضها إلى بعض، مع مراعاة القواعد النحويّة والمعنى. والتركيب الإسناديّ هو أصل الفائدة، حيث ورد في كتاب خصائص التركيب أنه:" من الواضح أنّنا لا نستطيع أنْ ندرك من اللغة غرضًا، ولا أن نفيد منها معنى إلا إذا ارتبطت كلماتها بعضها ببعض، فصارت كل لفظة متصلة بالأخرى نوعًا من الاتصال، وفي ضوء هذا الترابط، وهذه الصلات تكمن المعاني والأفكار التي تحتويها النصوص اللغوية، وتحفظها في بنائها الحيّ، تراثًا خالدًا، وفكرًا حيًّا، ومهارة الأديب، ونبوغ الشاعر، وعبقرية اللغة، كل هذا يكمن فيما بَيْن الكَلِمِ من ترابط وصلات"[1]، ولا يمكن الوصول إلى المعنى إلا عن طريق اجتماع المعاني، ومن المعنى المركب تحدث الفائدة التي يستطيع المتكلم أن يسكت بعدها، ويستطيع السامع أن يكتفي بها[2].

الجملة الاسمية الأساسية:

الجملة الاسمية هي جملة دالة على الثُّبوت، وتتكون من تركيب المبتدأ مع الخبر، وتركيب الجملة الاسمية الأساسي يكون باسم مرفوع في أول الجملة، وبعده كلمة تُكمِّل المعنى، كما أشار عباس حسن إلى ذلك بقوله:" المبتدأ اسم مرفوع في أول جملته، مُجرَّد من العوامل اللفظية الأصليّة، محكوم عليه بأمر. وقد يكون وصفًا مستغنيًا بمرفوعه في الإفادة وإتمام الجملة. والخبر

1- خصائص التركيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد أبو موسى، جامعة الأزهر، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4، 1996، ص77.

2- ينظر: النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، ط15، ج1، ص14.

هو اللفظ الذي يكمل المعنى مع المبتدأ ويتمم معناها الأساسي"[1]. والمبتدأ نوعان، نوع يحتاج إلى خبر، ونوع يحتاج إلى مرفوع بعده يعرب فاعلًا أو نائب فاعل، ويذكر عباس حسن مثالًا على ذلك كقولك: أمرتفع البناء، ما مُكْرَمٌ الجبانُ.

وتزخر كتب النحو بالأحكام المتعلقة بالمبتدأ والخبر، منها كتاب المُفصّل للزمخشريّ، حيث ورد فيه أنّ" المبتدأ على نوعين معرفة وهو القياس، ونكرة إما موصوفة كالتي في قوله عز وجل:" ولعبدٌ مؤمن"، وإمّا غير موصوفة كالتي في قولهم أرجل في الدار أم امرأة"[2]، و"الخبر على نوعين مفرد وجملة، فالمفرد على ضربين: خالٍ من الضمير ومتضمّن له"[3].

والأحكام المتعلقة بالمبتدأ والخبر كثيرة، منها: أنّ المبتدأ يمتنع أنْ يكون نكرة، ولكن إنْ أفادت النكرة الفائدة المطلوبة جاز أن تكون مبتدأ. ومواضع الابتداء بالنكرة مُتعددة منها ما جاء في النحو الوافي؛ كأنْ تدلّ النكرة على مَدْح أو ذَم أو تَهْويل؛ مثل بطلٌ في المعركة، وأنْ تدُلّ على عموم مثل: كلٌ محاسَب على عمله، وأنْ تكون مَسْبوقة بنفي، أو استفهام، مثل: ما عملٌ بضائع، وأنْ تكون النكرة متأخرة، وقبلها خبرها؛ مثل: عند العزيز إباء، وأنْ تكون دعاء؛ مثل: سلامٌ على الخائف، وغير ذلك من المواضع كثير[4]. وهناك حالات يتقدم فيها الخبر جوازًا، وحالات يتقدم فيها وجوبًا، وقد يحذف المبتدأ أو الخبر، وأيضًا قد يتعدد الخبر للمبتدأ الواحد.

1- النحو الوافي، ص442-443.

2- المفصل في صناعة الإعراب، ص43.

3- السابق، ص44.

4- النحو الوافي، ص486-487.

الجملة الفعلية الأساسية:

الجملة الفعلية –في أقصر صُوَرِها–هي تركيب لا بُدّ أنْ يتوافر فيه الركنان الأساسان، المسند وهو الفاعل والمسند إليه وهو الفعل، والفاعل هو:" ما كان المسند إليه من فعل أو شبيهه مقدمًا عليه أبدًا كقولك ضرب زيد. وحَقُّه الرفع. ورافعه ما أسند إليه. والأصل فيه أن يلي الفعل لأنه كالجزء منه"[1]، والفاعل قد يكون ظاهرًا، أو مضمرًا (ضمير ظاهر أو مستتر)، والفعل هو: "ما دلَّ على اقتران حدث بزمان. ومن خصائصه صِحّة دخول قَدْ، وحرفَيْ الاستقبال، والجوازم، ولحوق المتصل البارز من الضمائر، وتاء التأنيث الساكنة" [2]، فالجملة الفعلية مكونة من فعل وفاعل، وهذا هو الأصْل المألوف والذي يتمُّ مِنْ خلاله إنتاج المعنى.

ثانيًا: التركيب النحويّ التحويليّ:

إنّ دراسة التحويل في التركيب النحويّ هي دراسة لمعرفة أهمية التركيب، وتأثيره في المعنى، فهناك نوعان من التركيب في المستوى النحوي، تركيب نحويّ أساسيّ خاضع للقواعد، وتركيب نحويّ تحويليّ يتطلّبه المعنى. ويخضع التركيب النحويّ التحويليّ لقواعد معينة (قواعد التحويل)، ليتمَّ معنى الجملة، وعمليّات التحويل لا تُغيّر من معنى الجملة الأصليّ. فالتحويل يُحوّل التركيب النحوي الأساسي إلى تركيب ظاهر (تحويلي)، والمعنى الواحد قد يؤدى بجملتين مختلفتين تركيبيًا، أو أكثر، كتحويل الجملة الفعلية إلى اسمية، مثل: أكرمْتُ زيدًا، وزيدٌ أكرمْتُه.

1- المفصل في صناعة الإعراب، 38.

2- السابق، ص319.

وعند تحليلنا للتراكيب في اللغة فإننا نقف أمام مستويين: مستوى يتعلق بالتركيب الأساسي ومستوى يتعلق بالتركيب التحويلي[1]. ومن خلال التحويل تَتَحقّق عدة صُور للتركيب الأساسي، وهذا التحويل تتعدّد مظاهره وأشكاله التي تنشأ؛ لأنّ المعنى يتطلّب وجودها، ومنها: التقديم والتأخير، وإسناد الفعل إلى ما ليس له، والحذف والإضافة (للمسند والمسند إليه)، والتعريف والتنكير، وهذا ما أشار إليه عبد الحليم بن عيسى بقوله:" فوظيفة التحويل تغيير البنية العميقة ذات الطابع التجريدي إلى بنية سطحية ملموسة تمثل الجانب التجسيديّ من البنية اللغوية. يتجلّى هذا التحويل عن طريق مجموعة من القواعد التي قد تكون بالزيادة في البِنية اللغويّة الأصلية، وقد تتم بالحذف أو إعادة الترتيب أو الاتساع أو غير ذلك"[2].

وبالرغم من التغيرات التي تطرأ على الجملة فإنّ القارئ يستطيع أنْ يفهمَها، وقد أكّد ذلك محمد علي الخولي بقوله:" تستطيع القواعد التحويلية أنْ تُفسِّر كيف يَفْهم المرء الجملة فهمًا كاملًا، رغم حَذْف أجزاء منها، مثال ذلك: اكتب الدرس، فرغم أنّ الفاعل لا وجود له في الجملة إلا أنّه مفهوم لدى المُتكلّم والسّامع على حدّ سواء"[3].

وهكذا، فإنّ الجملة في التركيب النحويّ لها نَمَط أساسيّ (ترتيب معين)، قد يتغير إذا تطلّب المعنى ذلك؛ فالنمط الأساسي للجملة الاسمية هو مبتدأ يَليهِ خبر، وللجملة الفعلية فعل يليهِ فاعل، وقد يتبعُه مفعول به، ولكن – في بعض الحالات– قد تتغيّر مواقع بعض الكلمات تقديمًا أو تأخيرًا؛ وقد يتطلّب المعنى حذف بعض الكلمات من التركيب الأساسي؛ أو يتطلّب زيادة بعض الكلمات على البناء الأساسي، فينشأ ما يسمى بالتركيب النحويّ التحويليّ.

1– ينظر: القواعد التحويلية في الجملة العربية، عبد الحليم بن عيسى، دار الكتب العلمية، د.ط، ص16.

2– السابق، ص17.

3– قواعد تحويلية للغة العربية، محمد علي الخولي، دار المريخ للنشر، الرياض، 1981، ص26.

والشّعر العربي يتَمَيّز عَنْ غيره من شرائح اللغة بأنه – على الأغلب– لا يلتزم بقواعد اللغة الأساسية، وهذا مما يَدْخل تحت ما يُسمّى بالضّرورات الشعرية، ولَمْ يرفضها النّحاة بَلْ كانوا يستشهدون بالشعر أكثر من غيره في استِنْتاج القواعد.

جدلية المعنى والاعراب:

جاء في اللسان رُوِي عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنّه قال: الثيّب تُعرِب عنْ نفسها؛ أي تُفصِح. والإعراب والتعريب معناهما واحد، وهو الإبانة، يُقال: أعرب عنه لسانه وعرب؛ أي أبان وأفصح، وجاء أيضاً: إنما سُمّي الإعرابُ إعراباً، لتبيينه وإيضاحه[1].

ومفهوم الإعراب في الاصطلاح مأخوذ مِنْ مفهومه اللغوي (الإيضاح والتبيين والإفصاح)، فقد ورد عن الزجاجي قوله: "والإعراب أصله البيان يُقال: أعرب الرجل عن حاجته إذا أبان عنها ورجل مُعرِب؛ أي مُبِيْن عن نفسه، ومنه الحديث:" الثيّب تُعرب عن نفسها". ثم إنّ النحويين لمّا رَأوْا في أواخر الأسماء والأفعال حركات تدلّ على المعاني، وتُبين عنها سمّوها إعراباً أي بياناً"[2].

وذكر ابن جني في باب القول على الإعراب أنه:" الإبانة عن المعاني بالألفاظ" [3]، ومع اختلاف اللغويين العرب القدامى والمُحدَثين في تصوّراتهم لمفهوم الإعراب، إلا أنّها كانت تدور حول وظيفة الإعراب، ودوره في المعنى، فمِن المعروف أنّ قضية الإعراب ووظيفته في النحو العربي شغل القدماء والمحدثين، وهي قضية كانت تظهر عند محاولة النحاة تفسير الظواهر اللغويّة مِن ناحية الاعراب.

1– ينظر: لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط3، ج1، ص588.
2– الإيضاح في علل النحو، الزجاجي، ص91.
3– الخصائص، ابن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، ج1، ص35.

وجدليّة المعنى والإعراب(وظيفة الإعراب في الدِّلالة (المعنى))، هي قضيّة هامّة قُدِّمت فيها الكثير من الأبحاث من خلال التطبيق على نُصوص من اللغة. وقد اختلفت آراء العلماء حول وظيفة الحركة الإعرابيّة، فمنهم مَنْ قَرَّرَ أنّها من دلائل المعنى، ومنهم مَنْ قَرّرَ أنّها فقط لوصل الكلمات بعضها ببعض، وهذا ما أشار إليه إبراهيم أنيس بقوله:" وقد قرّر بعض المتقدمين من ثقات العلماء أنّ وظيفة الحركة الاعرابيّة لا تعدو أنْ تكون لوصْل الكلمات بعضها ببعض في الكلام المتصل؛ لذلك جازَ سُقوطها في الوقف وجاز سقوطها في بعض المواضع من الشِّعر"[1]. ويَعْتَبِرُ إبراهيم أنيس أنّ بعض الحركات هي جزء من الصيغة، فيقول:" وقياس حركات الإعراب على تلك الحركات التي هي جزء أساسيّ من بنية الصّيغ، قياس مع الفارق، لأنّ تغيُّر حركات الإعراب لا يؤثّر في الصيغة، ولا يُغيّر معنى الكلمات"[2]. ويرفض أنْ يكون لحركات الإعراب دورًا معنويًّا، فعنده تحريك أواخر الكلمات، هي فقط لوصْل الكلام في الشِّعر أو النّثر، وأنّ المتكلم لا يلجأ إلى تحريك الكلمات إلا لضرورة صوتية يتطلّبها الوصْل[3]. أمّا تمام حسان، فيرى أنّ:" العلامة الإعرابية بمفردها لا تُعين على تحديد المعنى"[4].

وقد قرّر بعض اللغويين أنّ العلامة الإعرابيّة من قرائن المعنى، كابن جني الذي عرّف الإعراب بأنّه: الإبانة عن المعاني بالألفاظ[5]، ويَقصِد بذلك أنّ اللفظ مُرتبط بالمعنى، وعلامات الإعراب هي جزء من اللفظ. وفي هذا يقول المهيري:" الإعراب يُمثّل عنصرًا من عناصر النظام العلامي في اللغة العربية، فهو يتجلى في مجموعة من العلامات بالمفهوم الحديث للمصطلح

1- من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1978، ص237.

2- السابق، ص242.

3- ينظر: السابق، ص220.

4- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، عالم الكتب، ط5، 2006، ص207.

5- يُنظر: الخصائص، ص35.

باعتبارها أصواتًا تظهر في سلسلة الكلام حسب ترتيب معيّن وتستمد قيمتها مِمّا بينها من تقابل أو اختلاف"[1] .

وفي كتاب الإيضاح، يُؤيّد الزّجاجيّ فكرة دلالة حركات الإعراب على المعاني، وأنّها تؤدي وظيفة إيضاح المعاني النحوية، كالفاعلية والمفعولية والإضافة، فهو يجعل الحركات من دلائل المعنى، وفي هذا يقول:" وكذلك سائر المعاني جعلوا هذه الحركات دلائل عليها ليتّسعوا في كلامهم، ويُقدّموا الفاعل إنْ أرادوا ذلك، أو المفعول عند الحاجة إلى تقديمه، وتكون الحركات دالة على المعاني"[2].

ويرى الجرجاني أيضًا، أنّ الحركات الإعرابيّة تُساهم في الوصول إلى المعاني النحويّة (الوظائف)، إذْ يقول:" إنّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأنّ الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها"[3]. ويؤدي الإعراب دورًا معنويًّا هامًّا، ولكن المعنى لا يُفهم بمجرد إعراب الكلمات، وإنّما هناك قرائن أخرى، كالصيغ الصرفية للكلمات وترتيبها والسياق الذي جاءت فيه، ومعناها اللغويّ، ووسائل لفظيّة أخرى: كالأدوات (مثل أدوات النصب والجزم)، كلّ تلك القرائن تكشف عمّا يقصده المتكلم، وباختلاف المعاني تختلف الألفاظ، هذا ما أشار إليه المهيري بقوله:" فالكلام المُعرَبُ يضمن الإبلاغ بما يحتويه من علامات لإقامة الفروق بين عناصر الكلام. وللإعراب إذاً دور تمييزي ومن ثم فهو مفيد معنوياً، أي له وظيفة تبليغيّة، ويندرج ضمن بقية العلامات اللغوية التي لا غنى عنها في تأدية المعنى"[4].

1- نظرات في التراث اللغوي العربي، عبد القاهر المهيري، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1993، ص56.

2- الإيضاح في علل النحو، ص70.

3- دلائل الإعجاز في علم المعاني، الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص30.

4- نظرات في التراث اللغوي العربي، ص65.

ويرى ابن الخشّاب أنّ الإعراب يُفرِّق بَيْن المعاني المختلفة ويُزيل التباس الكلمات، وأن الإعراب أصْل في الأسماء، لأنها مُعرّضة للمعاني المختلفة (معاني نحوية، أو وظائف)، فالاسم قد يكون فاعلاً أو مفعولاً أو غير ذلك، وأنّ الإعراب فرع في الأفعال وليس أصلاً [1].

مما سبق نجد أنّ للمعنى عدة قرائن، من أهمّها العلامة الإعرابية، فبتغيُّر الوجه الإعرابي يتَغيَّرُ المعنى، ومن خلال العلامة الإعرابيّة يتمّ التمييز بين أنواع الجُمل خبريّة كانت أو إنشائيّة، وذلك استناداً إلى المعنى والسياق، وهذا ما ستؤكده الدراسة. وأيضاً، فإن السؤال الذي يحتاج إلى إجابة هو: هل تؤثر كيفية أداء الكلام في المعنى والإعراب؟ وهل لعلامات الإعراب وظيفة صوتيّة في أداء الكلام المتصل؟ هذا ما ستُحاول الدراسة الإجابة عنه، وستتناول علاقة الإعراب بالأداء، ومناقشتها من خلال نصّ قديم من عصور الفصاحة، ورصْد مظاهر أثر الأداء في المعنى والإعراب، والتوصل الى العلاقة بين الأداء والمعنى والإعراب وتأثير كلّ منها في الآخر.

مفاهيم لسانية:

1. **التّنْغيم:**

تُعَدّ دراسة التنغيم دراسة مهمّة في الدرس اللغوي الحديث، فالتنغيم أحد أهمّ العناصر الدالّة على المعاني في التراكيب اللغوية، من هنا جاءت الحاجة إلى دراسته من قبل علماء اللغة والباحثين، الذين اهتمّوا بالمعنى والسياق والظروف التي قيلت فيها التراكيب اللغوية والنصوص. والتّنْغيم مِنْ المصطلحات اللسانية الحديثة، وهو ترجمة لمصطلح(intonation)، وقد نَقَل العلماء مصطلح التنغيم عن الغرب، أمثال: ماريو باي، وبرتيل مالمرج، و جون ليونز، ودانيال جونز وغيرهم. وهو عند ماريو باي عبارة عن:" تتابع النغمات الموسيقيّة أو الإيقاعات في حدث

1- ينظر، المرتجل في شرح الجمل، ابن الخشاب، تحقيق علي حيدر، دمشق، 1972، ص34-35.

كلامي مُعين"[1]. ويرى برتيل مالمرج أنّ التنغيم عبارة عن" جُملة من العادات الأدائيّة المُناسبة للمواقف المختلفة، من تعجُّب، واستفهام، وسخرية، وتأكيد، وتحذير، وغير ذلك من المواقف الانفعالية"[2].

وقد اختار الدكتور عبد الصبور شاهين مصطلح" النبر الموسيقي"، إذ يقول:" وأنت تستطيع أن تنطق كلمة واحدة بأشكال مختلفة من التنغيم، أو النبر الموسيقي، فتفيد في كل شكل معنى انفعاليًا متميزًا، كما نلاحظ ذلك في استعمالنا للتعبير (يا سلام) للإعجاب، وللتهويل، وللنداء، وللسخرية ..."[3]. ويرى جون ليونز أنّ التنغيم:" مصطلح يُستخدم في دراسة الفونولوجيا التطريزيّة أو الفونولوجيا فوق القطعيّة، ويشير إلى الاستخدام المميّز للأنماط الخاصّة بدرجة الصوت أو اللحن"[4].

ويتفق الباحثون العرب على تعريف التنغيم بوصفه تغييرًا يطرأ على الصوت في أثناء الكلام، يؤدي إلى تغيير في الدّلالة، وذلك كما أشار رمضان عبد التواب إلى أنّ التنغيم هو: "رفع الصوت وخفضه في أثناء الكلام، للدلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة، كنطقنا لجملة مثل:" لا يا شيخ" للدلالة على النفي أو التهكم، أو الاستفهام، وغير ذلك وهو الذي يفرق بين الجمل الاستفهامية والخبرية، في مثل:" شفت أخوك" فإنك تلاحظ نغمة الصّوت تختلف في نطقها للاستفهام، عنها في نطقها للإخبار"[5]. ويرى محمود السعران أنّ التنغيم هو: مصطلح صوتيّ يدل على اختلاف درجة الجهر في الكلام ارتفاعًا وانخفاضًا، وهذا الاختلاف يرجع إلى

1- أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط8، 1998، ص 93.

2- علم الأصوات، بارتيل مالمرج، ص209.

3- السابق، ص206.

4- اللغة وعلم اللغة، جون ليونز، دار النهضة العربية، ترجمة مصطفى زكي حسن، ط1،1987، ص32.

5- المدخل الى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3، 1997، ص106

تغيُّر ذبذبة الوترين الصوتيّين، ممّا يؤدي إلى إنتاج نغمة موسيقية تُستعمل للتعبير عن الحالات النفسيّة والمشاعر، كالرضا والغضب والدهشة والاحتقار[1]. ولا نجدُ اختلافاً في تعريف التنغيم عند تمام حسان فهو عنده:" ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام، وربما كان له وظيفة نحوية في تحديد الإثبات، والنفي في جملة لم تستعمل فيها أداة الاستفهام"[2]. وهذا يعني أنّ التنغيم يؤدي وظيفة نحوية في تمييز معاني الجُمل، فقد تُحذف أداة الاستفهام ويدل التنغيم عليها، بالإضافة إلى الوظيفة الصوتية فهو يزيد التّناسُق والانسجام في التّراكيب اللغوية. وفي كتاب "اللغة العربية معناها ومبناها"، يرى تمام حسان أنّ التنغيم يُعَدُّ من قرائن التعليق اللفظية، فالجمل العربية لها إطار صوتيّ مُعين (هيكل تنغيمي)، فتنغيم الجملة الاستفهامية يختلف عن تنغيم جملة الإثبات، وهذا الإطار الصوتي يُساعد على الكشف عن المعنى[3].

مما سبق نجد أنّ التنغيم عنصر مهم يعمل على إيضاح المعاني وإيصالها، وتغيّر النغمة يتبعه تَغيّر في الدّلالة. ويُعد التنغيم من الفونيمات الثانوية، فهو لا يظهر في التركيب وإنّما يُمكن ملاحظته من خلال الكلام المُتّصل أثناء النطق.

أهمية التنغيم:

إنّ الهدف الأساسيّ للغة هو التّعبير عن الحاجات والمشاعر، وهذه المشاعر مُرتبطة بالحالة النفسيّة مِن فرح وحزن وغضب ورضا، وغير ذلك من أغراض تدعو إلى أداء اللغة بطريقة معينة، يَسْهل من خلالها الفَهْم، ويُمكن التعبير عن المشاعر بواسطة التنغيم أو تغيير الصوت،" فالجملة الواحدة تحتمل عند النطق مئات ومئات من وُجوه الاختلاف التي تُقابل أشدّ

1- ينظر: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997، ص106.
2- مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، دار الثقافة، جامعة القاهرة، ط2، 1974، ص164.
3- ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص236.

ألوان العاطفة خفاء. والفنان الدرامي الذي يقوم بدوره في المسرح عليه أنْ يجد لكلّ جملة التعبير اللائق بها والنغمة الحقّة التي تناسبها"[1] .

وتأتي أهمّية الأداء منْ أنّه يُسهم في إنتاج المعنى، كما أنّه يُمكن أنْ يكون ذا تأثير سلبيّ حينما يُستخدم بطريقة غير صحيحة، منْ هنا جاءت أهمّية الإلقاء السّليم، وضرورة التّدريب على الإلقاء" وأهمّ ما يلفت النّظر في جانب الصوت والأداء افتقار كثير من المتحدثين إلى الثقافة الصّوتيّة، وإلى التّدريب الكافي على استخدام الإمكانات الصوتيّة المتنوعة"[2]، وهذه الإمكانات الصوتية غير تركيبية، فهي تَقف بجانب الألفاظ وتُشاركها في أداء المعنى؛ وهذا يَظهر عند المُجيدين من قُرّاء القرآن الكريم والخُطباء والمُحدّثين.

وتأتي أهمّية التنغيم أيضًا، من أنّه يُقرّب بين الألفاظ ومعانيها، فيَحدث أحيانًا أنْ يُغيّر المُتكلم من درجة صوته ونغمته على صورة تُقوّي من العلاقة بَيْن الكلمة ومعناها، فإذا قال:" بلاد بعيدة"، عبّر عن شِدّة البُعد بِمَدّ الياء مدًّا طويلًا[3].

وللتنغيم أهمّية في تحديد أساليب الكلام وأنواع الجمل، فالجملة الاستفهامية تختلف عن الخبرية في تنغيمها. وتزداد أهمية النّغمة الكلاميّة عند حذف أداة الاستفهام في جملة الاستفهام، أو حذف أداة النداء في أسلوب النداء، من هنا وجب الاهتمام بنغمة الكلام، ودراسة الصّور التنغيميّة، كما أنّ" دراسة نَظْم الكلام قاصِرة ما لَمْ يُراع فيها دراسة الصّور التنغيمية مثلًا، والدراسة الدلالية، أي دراسة المعاني لا يُمكن أنْ تُثمر ما لَمْ ترتكز على دراسة الصور الصوتيّة

1- اللغة، جوزيف فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950، ص185.

2- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، ص40.

3- ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص310.

والتنغيمية"[1]، وبغياب التنغيم، لا يُمكن أنْ يوجد النّحو وجودًا كاملًا[2]؛ فالمُستوى النحويّ يتأثّر بالمستوى الصوتيّ من حيث تحديد نوع الجملة، وفَهْم معناها.

فللتنغيم إذن، دلالة وظيفية على معاني الجمل، فبعض الجمل تُقال بنغمات مختلفة فتتغير وظيفتها النحويّة، والتغيُّر في النّغمات يؤدي معاني مختلفة، كالفرح والحزن والتفاؤل والاستبعاد وغير ذلك.

ويؤدي التنغيم وظيفة جماليّة، فالأذن تستمتع بالأداء الجيّد المنسجم مع المعاني، الخالي من الأخطاء والوقفات في غير مكانها أو المدّ في غير موضعه، والسّامع يحتاج دائمًا إلى أصوات جديدة. والتغيّر في درجة الصوت ونغمته يجذب السامع، ويلفت انتباهه، ويعمل على إيصال المعنى المُراد، فلو قال أحدهم: "الله"، فإنه يؤديها بحسب الغرض الذي يريد، فإنْ قالها متعجّبًا تختلف عن قوله لها مُعظّمًا، أو مُستفهمًا أو مُخبرًا.

2. النّبر:

استعمل العلماء مصطلح النّبر للدّلالة على قوّة الصّوت، والضّغط عليه لِجَعْله واضحًا. وثَمّة تعريفات عديدة للنبر، جميعها تَصبّ في مضمون واحد، وهو:" الضّغط على مقطع خاص من كلّ كلمة، ليجعله بارزًا أوضح في السّمع مِنْ غيره مِنْ مقاطع الكلمة"[3]، و" النّبر معناه أنّ مقطعًا من بَيْن مقاطع مُتتابعة يُعطى مزيدًا من الضغط أو العلو (نبر علوي)، أو يُعطى زيادة أو نقصًا في نسبة التردد (نبر يقوم على درجة الصوت)"[4].

1- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، ص105.

2- ينظر: مناهج البحث في اللغة، ص263.

3- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص98.

4- أسس علم اللغة، ماريو باي، ص93.

والنّبر يدلّ على البُروز والظُّهور، أي نُطْق مقطع من مقاطع الكلمة بشكل أوضح من المقاطع الأخرى المجاورة[1]، والنبر" ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السّمع عن بقيّة ما حوله من أجزائها"[2].

أهمّية النّبر:

للنّبر أهمّية كبيرة في العمليّة التواصُليّة، فهو يَعْكس العلاقة بَيْن المتكلم والسامع، والدِّلالة قد تتغيّر إذا تغيّر موقعه من الكلمة[3]، وتظهر وظيفة النبر من حيث إنّه:

1- يُفرّق بين المعاني: فموضع النبر قد يؤدي دورًا لغويًا، ويغير معنى الكلمة باختلاف موضع النبر، ومثال ذلك اللغة الانجليزية[4]. وتظهر أهمية النبر في التّفريق بين المعاني في حالات لغوية معينة، فيتمّ توظيف النبر بحسب الحال أو المُناسبة.

ويذكر كمال بشر مثالًا على ذلك: (أنا لا آكل في الصباح عادة)،" ففي المواقف الحيادية يقع النبر على الفعل" آكل" والاسم" الصباح" ولكن في مواقف أخرى قد يقتضي الأمر اهتمامًا بكلمات مختلفة بحسب الغرض المطلوب والمعنى المقصود. فقد يقع النبر على الضمير أنا، عند إرادة التوكيد أو بيان أنّ المتكلم يعني نفسه بالذات لا غيره. وقد يقع النبر كذلك على أداة النفي" لا" بقصد إزالة الشك مثلًا عند السامع، أو لتأكيد المعنى أو توضيحه. وربما يستوجب الأمر كذلك نبر كلمة" عادة" لبيان أنّ هذا السلوك من المتكلم يُمثّل عادة عنده، إذْ قد يحدث أحيانًا أنْ يأكل في الصباح على غير عادته"[5]،

1- ينظر: علم الأصوات، كمال بشر، ص512.

2- اللغة العربية معناها ومبناها، ص171.

3- ينظر: دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984، ص46.

4- ينظر: علم الأصوات، برتيل مالمرج، ص191.

5- علم الأصوات، كمال بشر، ص520.

وكما يظهر من هذا المثال، فإنّ النّبر يؤدي وظيفة مهمة في تأكيد فكرة معينة، أو تمييز شيء عن شيء آخر.

ويوجد في اللغة العربية بعض الأساليب التي تقتضي بعض مواضعها نبرًا أقوى، وأشدّ تأكيدًا لمدلولاتها التي جاءت هذه الأساليب وفقًا لمعناها، ومن هذه الأساليب:" التحذير والإغراء والتعجب والاختصاص، فكلها بمكوّناتها تتلقّى حتمًا نبرًا أشد وأقوى مما تتلقاه هذه المكونات في أساليب أخرى"[1]. وبناءً على ذلك فإنّ النبر في كثير من الأحيان تكون له أهمية في إبراز المعنى وتوضيحه.

2- يعطي النبرُ اللغةَ موسيقى خاصة: تظهر قيمة النّبر في تكوين موسيقى معينة على مستوى الكلام، فالمُتكلّم يحرص على إظهار موسيقى أو إيقاع معين لكلامه، بحيث يناسب بين مواقع النبر، ويعمل على إيضاح كلامه بالضّغط على مقاطع معينة، وهذا يجعله أوضح في السمع، وهذا ما أشار إليه تمام حسان بقوله:" وأمّا السياق الاستعمالي فإنّه يحرص على إظهار موسيقى اللغة بحفظ المسافات المتساوية أو المتناسبة بين مواقع النّبر مما يعطي اللغة موسيقاها الخاصة التي تُعرف بها بين اللغات"[2]، فمن خلال النبر يمكن التمييز بين نُطق ابن اللغة ونُطق شخص أجنبي.

3- يعطي النبرُ الكلمةَ بنيةً مُتكاملةً، وأثرًا سمعيًّا واضحًا: فالنّبر عُنصر من عناصر الكلمة لا ينفصل عنها، وهو جزء منها يُميّزها عَنْ غيرها، ويُعطيها بناءً متكاملًا، وهذا ما أشار إليه كمال بشر، بقوله عن النبر بأنّه:" تطريز لا يعني مُجرّد التجويد والتزيين وإنّما يعني –بالإضافة إلى ذلك– أنّه عنصر يُكسب بنية الكلمة تكامُلها، ويَمنحُها قوامًا متميزًا خاصًا

1- علم الأصوات، كمال بشر، ص522.

2- اللغة العربية معناها ومبناها، ص307.

بها"[1]. ومن الناحية السمعية فهو ذو أثر سمعي واضح، يُميّز بَيْن كلمة وأخرى باختلاف درجة النبر وموقعه. والمقاطع في أية جملة منطوقة" لا تنتج بنفس التوتر، فبعضها أكثر ضَعْفًا... وبعضها الآخر أكثر قوة"[2].

4- يُبرِز النّبر المعاني النفسيّة: فطريقة نطق الكلمة في حالة معينة تختلف عند نطقها في حالة أخرى، والمُتكلم يستطيع التعبير عن حالته النفسيّة بتغيير درجة صوته ارتفاعًا وانخفاضًا، للتعبير عن الرضا أو الغضب أو الدهشة أو الخيبة أو الاحتقار أو الكراهية أو غير ذلك[3].

5- يؤدي النّبر وظائف مهمّة على مُستوى الجُمل (الكلام): للنّبر وظائف مهمّة على مستوى الجملة، فبتنوّع درجة الصّوت تنشأ معاني عديدة، كالتأكيد أو المفارقة، ويُرشِد النّبر إلى تعرُّف بدايات الكلمات ونهاياتها، فالكلمة قد تتداخل مع غيرها في سلسلة الكلام المُتّصل فتفقد جزءًا من مكوناتها[4]. و" هناك نوع آخر من النبر يُسمّى نبر الجُمل، وهو أنْ يَعمَد المُتكلّم إلى كلمة في جُملته فيزيد من نبرها، ويُميّزها عنْ غيرها مِن كلمات الجملة، رَغْبة مِنْه في تأكيدها، أو الإشارة إلى غرض خاص. وقد يختلف الغرض من الجملة تبعًا لاختلاف الكلمة المُختصّة بزيادة نبرها"[5]. ويذكر إبراهيم أنيس مثالًا على ذلك، نحو: هل سافر أخوك أمس؟، فالغرض يختلف باختلاف الكلمة التي زِيْدَ نبرها، فحين نزيد نبر كلمة سافر في هذه الجملة، قد يكون معناها أن المتكلم يشكّ في حدوث السفر من أخ السامع.

1- علم الأصوات، كمال بشر، ص513.

2- علم الأصوات، برتيل مالمرج، ص188.

3- ينظر: السابق، ص192.

4- ينظر: علم الأصوات، كمال بشر، ص515.

5- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص102.

وهكذا، نجد أن للنبر في اللغة العربية وظائف هامّة، فالمُتكلم يلجأ إلى الضغط على بعض المقاطع في كلامه بقصْد التركيز على معنى معين دون غيره، ومن صور النبر" نبر الجمل" الذي يقوم على الضغط على كلمة معينة في الجملة، وذلك للاهتمام بها أو للتأكيد عليها، وبذلك نتوصل إلى أنّ أهمية النبر تَكْمُن في التفريق بين المعاني، وإبراز المعاني النفسية.

3. الوقف:

الوقف هو:" قطْع النّطق عند آخر الكلمة، للترنُّم أو التذكر أو التنفُّس أو غير ذلك، وله أوجه متعددة عند القراء، ترجع إلى نوع الكلمة الموقوف عليها"[1]. ويعتبر تمام حسان الوقف "مفصلًا" من مفاصل الكلام، يُمكن عنده فصْل السّلسلة النّطقية، وانقسام السّياق إلى دفعات كلاميّة[2]، ويؤدَّى الوقف من خلال وسائل متعددة، كالتسكين والروم والإشمام والإبدال والزيادة والحذف والنقل والتضعيف[3].

والوقف نموذج من نماذج أداء الكلام، وله أثر في الدِّلالة، ولأهمّيته تعلَّق بالقرآن الكريم، وكثُر فيه التأليف، إذ إنّ مواطن الوقف في القرآن الكريم تعتمد على المعنى، فالوقف التام مثلًا أن تقف على موضع لا يتعلق ما بعده بما قبله، وهناك الوقف الحسن، والوقف الممنوع وغيرها، وهذا يدلّ على أنّ الوقف مظهر مِنْ مظاهر أداء الكلام تقوم به المعاني، وتَستند عليه، لذلك فالمتكلم عليه أنْ يُراعي الوقف والفصل في كلامه، وأنْ يُعطيهما ما يستحقّانه مِن رعاية عند أداء الكلام. ويُرجع تمام حسان ظاهرة الوقف إلى كراهية توالي الأضداد، إذ يقول:" ولعلّ ظاهرة الوقف باعتبارها موقعيّة من موقعيّات السّياق العربي ترجع إلى كراهية توالي الأضداد أو "كراهية

1- التوجيهات والآثار النحوية والصرفية للقراءات الثلاثة بعد السبعة، علي محمد فاخر، جامعة الأزهر، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1999، ج1، ص59.

2- ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص270.

3- ينظر: السابق، ص271-272.

التنافر" "[1]، ويقول:" اختار الاستعمال أنْ يُنشئ ظاهرة الوقف دفعًا للتنافر ودلالة على موقع انتهاء الدفعة الكلامية وهو موقع يرتبط بتمام المعنى جزئيًا أو كليًا"[2]. ومهما كان سبب الوقف فإنّه يُعدُّ مظهرًا صوتيًّا من مظاهر أداء الكلام، يُسهِم في فهم المعاني.

وهناك اصطلاح آخر للوقف ورد عند ماريو باي، وهو المِفصل ويعرفه بأنّه:" عبارة عن سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حَدَث كلاميّ بقصد الدّلالة على مكان انتهاء لفْظ ما أو مقطع ما وبداية آخر"[3]، وفي موضع آخر يعرّفه بأنه:" عبارة عن نُقطة الاتّصال أو عدم الاتّصال (سكتة كلامية) بين مقاطع الحدث الكلامي الواحد"[4].

ولأنّ الوقف يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمعنى والدّلالة، ينبغي على المتكلم أنْ يحرص عِنْد أدائه للكلام على مواطن الوقف أو عدمه تِبعًا للمعنى النفسيّ، فالوقف يلعب دورًا نفسيًا، ويُستخدم ليعبّر به المتكلم عما بداخله، فيقف أو يستمر بما يُلائم شعوره، وهذا يدعم المعنى ويُريح السامع. والوقف يدلّ على الصّلة الوثيقة بين اللفظ والمعنى والكلام. وللوقْف أيضًا وظيفة جمالية، كالوقف عند نهاية جُملة الاستفهام أو جُملة التعجب وغيرها. وفي الوقف تنبيه للسامع في بعض المواضع إلى شيء مُعيّن وإبراز فكرة معينة. وأمثلة ذلك ستتضح في موضعها من هذه الدراسة.

وفي القرآن الكريم نجد علاقة وثيقة بين الوقف والمعنى، فهناك مواضع لا يجوز الوقوف عليها أبدًا بسبب عدم تمام المعنى، وفي المقابل مواضع أخرى يجب الوقوف عليها بسبب تمام المعنى، وعدم وجود صلة بين الجملتين.

1- اللغة العربية معناها ومبناها، ص270.

2- السابق، والصفحة ذاتها.

3- أسس علم اللغة، ماريو باي، ص95.

4- السابق، ص93.

4. المطرّزات الكلامية:

ورد هذا المصطلح عند تمام حسان، الذي اعتبره مُستعارًا من فنّ الزّخرف، الذي" يقوم على أساس وحدات زخرفية، يحتل كل منها مكانًا في المجموعة التطريزيّة، مُتكاملًا مع أمكنة الوحدات الأخرى. ومُختلفًا عنها"[1]، مما يعني أنّ الكلام إذا أدّاه المُتكلّم بصورة واضحة مقترنًا بنغمات معينة، وفقًا لما يقتضيه المعنى، فالكلام حينها يُصبح كأنّه ثوبًا مُطرزًا، وهذا يدلّ على أنّ الأداء يُدخِل جمالية على الكلام، ويدعم المعنى ويُبرزه، تمامًا كالتّطريز على الثوب فهو يُجمّله ويُحمّله قيمة أخرى، تختلف تمامًا عمّا لو كان خاليًا من التطريز.

وهذا الأمر ينطبق على الكلام العادي وعلى الشّعر، فالشُّعراء يستغلّون الأصوات لدعم المعنى، كما أشار ستيفن أولمان إلى ذلك، بقوله:" ويظهر ذلك بصورة أوضح عندما يعمد الشُّعراء إلى استغلال إمكانيات الأصوات وقدرتها على الإيحاء بالمعنى ومحاكاته، فالملاحظ أنّ المعنى دائمًا يعظم شأنه ويرقى إذا ما صاحبته المؤثّرات الصوتيّة التوقيعيّة الخالصة"[2].

مما سبق يتبين أنّ للكلام مظاهر صوتية تُصاحبه، تحمل معاني إضافية، يستخدمها المُتكلم كوسيلة للوصول إلى السامع، فالجملة الواحدة قد تدلّ على أكثر من معنى، وبمساعدة المُطرّزات الكلاميّة من نبرٍ وتنغيمٍ ووقفٍ، يستطيع إيصال المعنى المُراد، وفقًا للموقف والسياق.

1- مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص155.

2- دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ص87.

الصِّمّة القشيريّ:

هو الصِّمّة بن عبد الله بن قُشير، شاعر إسلاميّ بدويّ من شعراء الدولة الأموية، توفي بطبرستان، ولم تذكر المصادر التاريخية شيئًا عن وفاته، ولكنّها واقعة ما بيْن 90–100 هجريّة.[1]

والصِّمَّة القشيريّ شاعر ذاع صيتُه؛ لما في شعره من جماليّات، وبما فيه من عُمْق إحساس، وصدق عاطفة، وبحنينه الدائم إلى موطنه وديارِه. شاعر عاشق ترحّل عن دياره بعد أنْ زُوِّجتْ حبيبته (ريّا) من رجل غني . ارتحل غازيًا، لكنّ البعد لمْ يكن شافيًا، فقال شعرًا في حنينه إلى وطنه، وكان من أجمل ما قالت العرب[2].

وقد عمل خالد الجبر على جمع شعر الصِّمَّة ونشره، مع أخباره وأخبار قبيلته، وشعرائها، والتفت إلى الروايات التي وصفَتْه بأنّه كان أعوَرَ، فحقّقَ هذا كلّه.

وعمل أيضًا على توثيق شعر الصِّمَّة من المصادر، وتحقيق نسبة ما رُوي له ونُسب لغيره من الشعراء، والتعريف بالأماكن من مصادر البُلدانيّات، وشرْح ما يقتضي الشّرح، والتعقيب والاستنتاج.

[1] ينظر: الصّمّة بن عبد الله القشيري، حياته وشعره، تحقيق: خالد الجبر، دار المناهج، عمان، الأردن، 2003، ص29-39.
[2] ينظر: السابق، ص7.

الفصل الثاني:

أداء العلامة التركيبية الظاهرة في المعنى والإعراب في ديوان الصِّمّة القشيريّ

الدلالة النحوية.

تعريف الحركة ووظيفتها.

أمثلة تكشف العلاقة بين الإعراب والمعنى من خلال ديوان الصِّمّة القشيريّ.

أولا: الوظيفة النحوية للعلامات الإعرابية (الفتحة والضمة والكسرة):

أ- التقديم والتأخير.

ب-ب- التنكير.

ت-ج- الحذف.

ثانيًا: أداء النغم في التراكيب.

اللغة العربية لغة القرآن الكريم، وبها نطق سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وصحابته، وقد تميّزت عن غيرها من اللغات بخصائص عديدة، منها: الإعراب، فقد كان للإعراب دور كبير تحدّثت عنه مُؤلّفات العلماء قديمًا وحديثًا، وما زال الدارسون يتحدثون عن قضية الإعراب، ويوسّعون من المجال التطبيقيّ على النّصوص المختلفة، وذلك تأكيدًا لأهمّية الإعراب، ودوره الكبير في اللغة العربية.

وتركيب الجمل يُعَدُّ من أهمّ وسائل إنتاج المعاني، فالألفاظ (الكلمات) لا تؤدي مَعْنًى مُعيّنًا وهي مُنفردة، ولا تُعبّر عن فكرة إلا من خلال وُجودها ضمن تركيب، وترتيبها ترتيبًا معينًا مع غيرها من الألفاظ وفقًا للمعنى، فالكلمات أجسام ميّتة تدبّ فيها الحياة إذا وُضعت في سياقاتها الصحيحة. من هنا جاءت أهمية دراسة الدلالة النحوية، فهي ناتجة عن التركيب، وتهتمّ بالمعنى الناتج من التركيب.

***الدِّلالة النحوية:**

الدلالة النحوية هي:" مُراعاة الجانب النحوي، أو الوظيفة النَّحْويّة لكلّ كلمة داخل الجملة"[1]، وهي" الدِّلالة المحصّلة من استخدام الألفاظ أو الصّور الكلاميّة في الجملة المكتوبة، أو المنطوقة على المستوى التحليليّ أو التركيبيّ" [2]، وبذلك يُمكن أنْ ندرك أهمّية التركيب النحويّ، وأهمية العلاقات النحوية بين الكلمات، والتي تتمُّ وفق ترتيب مُعين وفقاً لقواعد اللغة. فتغيير تركيب الكلمات في الجمل يؤدي إلى تغيير المعنى، وهذا ما أشار إليه أحمد مختار عمر، بقوله:" ولو لمْ يُؤدّ تغيير مكان الكلمات في الجملة (تغيير الوظيفة النحوية) إلى تغيير في

[1]– علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م، ص13–14.

[2]– الدلالة النحوية، سيد مصطفى أبو طالب، بحث على الإنترنت، –www.alukah.net/literature language .

المعنى لَمَا كان هناك فَرْق بين قولك: طارد الكلب القط، وطارد القط الكلب . كذلك قد تتّفق كلمات الجمل المتشابهة، ولكن يكون الاختلاف في توزيع المعلومات القديمة (الموضوع) والجديدة (المحمول) مثل: الثعلب الصغير البني كاد يقتنص الأرنب، الثعلب البني الذي كاد يقتنص الأرنب كان سريعًا، الثعلب السريع الذي كاد يقتنص الأرنب كان بنيًّا"[1] .

هذا يعني أنَّ الألفاظ حينما تُوضع في موضع مُعيّن من التركيب، فإنّها تؤدي وظيفة نحويّة، تؤدّيها من خلال ذلك الموضع، وهذا ما يُسمّى بالدِّلالة النحوية أو المعنى النحوي، وهي بدورها تؤدي إلى التوصُّل إلى المعنى، بالإضافة إلى معاني الألفاظ المعجمية، وقد أشارت زينب النعيمي إلى ذلك بقولها:" وتتآزر القرائن اللفظية والمعنوية ودلالات السياق المختلفة، وطريقة التركيب اللغوي، ويكون للنّحو النصيب الأكبر فيها لبُلوغ المعنى الدلاليّ العام وفهمه وتحليله إلى عناصره تحليلًا دقيقًا"[2].

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ اللغة العربية تعتمد على قرينة الإعراب لبيان وظيفة الكلمة في الجملة (الوظيفة النحوية)، ولمْ تعتمد على تحديد مواقع الكلمات في الجُمل، وقد أتاح هذا إمكانات كثيرة أمام أبناء اللغة، لا سيما الأدباء والشعراء ليتصرفوا في فنون التعبير تصرفًا واسعًا[3] .

والدلالة النحويّة تتحصّل عن طريق بنية تركيبية، والبنية النحويّة تركيب مجرد لعلامات إعرابيّة يعمل كلّ منها في محل، والمحلات الأساسية في العربية هي الرفع والنصب، أما الجر

---

[1]– علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص13–14.

[2]– الدلالة النحوية بين القدامى والمحدثين، زينب النعيمي، جامعة واسط، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد12، ص10 .

[3]– ينظر: مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008م، ص273 .

فهو محل فرعي، والعمل علاقة نحوية بين محلات، وموضع الفعل أنْ يكون عاملًا، وموضع الاسم أنْ يكون معمولًا [1] .

ولذلك، فالتركيب هام في إنتاج المعنى، فلا معنى بلا تركيب . والألفاظ المفردة لا تعبر عن أفكار، وإنّما تحتاج إلى تراكيب توضع بها وفق ترتيب معين مع غيرها من الألفاظ وفق المعنى المُراد، حيث ينشأ بين الألفاظ في التركيب علاقات تربطها معًا. وفي ذلك يقول أحمد مختار عمر:" وأمّا الجملة فيعتبرها بعض اللغويين مِنْ أهم وحدات المعنى، بل ويعتبرها بعضهم أهم من الكلمة نفسها. وعند هؤلاء لا يوجد معنى منفصل للكلمة، وإنّما معناها في الجملة التي ترد فيها. فإذا قلت أنّ كلمة أو عبارة تحمِل معنى، فهذا يعني أنّ هناك جملًا تقع فيها الكلمة أو العبارة، وهذه الجمل تحمل معنى"[2].

وهناك علاقة معنويّة تربط الفعل بفاعله، والحدث بمُحْدِثِهِ، وهذا ما يُسمّى بالعلاقات النحويّة التي تربط بين أجزاء الجملة، ولكِلّ منها موقعه بحسب قوانين التركيب في اللغة[3].

ومما يُساعد على فهم المعنى أيضًا، العلامات الإعرابيّة (الحركات)، فالمتلقي يَفْهم المعنى التركيبيّ الذي أراده المُتكلم من خلال ترتيب الكلمات، وصِيَغِها، وعلامات الإعراب الدالّة عليها، والعلامات الإعرابيّة تُعد أقوى هذه الدوال[4].

---

[1] ينظر: الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، دراسة نحوية تداولية، خالد ميلاد، جامعة منوبة، تونس، المؤسسة العربية للتوزيع، ط1، 2001م ، ص88.

[2] علم الدلالة، أحمد مختار عمر، ص34.

[3] ينظر: القيمة الدلالية لحركات الإعراب بين القدماء والمحدثين، محمد إبراهيم محمد مصطفى، القاهرة، دار الكلمة، ط1، 2012، ص14.

[4] ينظر: دفاع عن القرآن الكريم، أصالة الإعراب ودلالته على المعاني في القرآن الكريم واللغة العربية، محمد حسن حسن جبل، البربري للطباعة، جامعة الأزهر، 2000، ص140.

وفيما يلي بيان دور الحركات ووظيفتها في التركيب:

تعريف الحركة ووظيفتها:

إنّ الحركات أساس الإعراب، وقد نشأت على يد أبي الأسود الدؤلي– وهذا هو الراجع عند العلماء، وقد دفعه إلى وضعها دخول اللحن إلى كلام العرب وإلى القرآن الكريم، وهناك روايات عدّة حول بداية تأسيس الحركات، منها: أنّ أبا الأسود دخل إلى ابنته بالبصرة فقالت له: يا أبت ما أشدُّ الحر، رفعت (أشد)، فظنها تسأله وتستفهم منه: أيّ زمان الحر أشد؟ فقال لها: شهر ناجر، فقالت له: إنّما أخبرتك ولم أسألك[1] . وقد دفعه هذا إلى اختيار رجل من عبد القيس، حيث قام بإعطائه مصحفاً وصبغاً يُخالف لون المداد، وقال له: إذا فتحت شفتي فانقط واحدة فوق الحرف، وإذا ضممتها فاجعل النقطة إلى جانب الحرف، وإذا كسرتها فاجعل النقطة في أسفل الحرف، فإنْ أتبعت شيئًا مِنْ هذه الحركات غُنّة فانقط نقطتين[2].

وقد اهتم أبو الأسود بوضع الحركات على أواخر الكلمات فقط؛ لأن الدافع الأول كان اللحن، واضطراب كلام العرب وتسرُّب اللحن إلى قراءة القرآن الكريم. يقول الزبيدي: إنّ أبا الأسود هو" أوّل من أسّس العربية ونهج سبيلها، ووضع قياسها؛ وذلك حين اضطرب كلام العرب، وصار سُراة الناس ووجوههم يَلحنون فوضع باب الفاعل والمفعول به، والمضاف، وحروف النصب والرفع والجر والجزم"[3].

---

[1]- ينظر: سبب وضع علم العربية، جلال الدين السيوطي، تحقيق مروان عطية، دار الهجرة، بيروت، دمشق، ط1، 1988م، ص42-43 .

[2]- ينظر: السابق، ص38-39 .

[3]- طبقات النحويين واللغويين، الزبيدي الأندلسي، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، ص21.

***تعريف الحركة:**

الحركة في اللغة: حَرُكَ: خرج عن سكونه، والحركة في العُرف العام: انتقال الجسم من مكان إلى مكان آخر أو انتقال أجزائه. وفي علم الصوت: كيفية عارضة للصوت، وهي الضم والفتح والكسر، ويقابلها السّكون[1]. وقد اختلف العلماء في القديم والحديث حول دلالة الحركات على معان، ولكن معظمهم مال إلى أنّها تدلّ على معنى، وتؤدّي عدة وظائف في التركيب، وفيما يلي بيان لأهمية الحركات في اللغة العربية:

1. التفريق بين المعاني:

يُمْكِن الكشف عن معنى التركيب من خلال عدة معانٍ، فهناك المعنى النحويّ، والمعنى الصرفيّ، والمعنى المعجميّ، والمعنى الدّلاليّ، وتُشكّل معًا المعنى العام للتركيب. وما يعنينا هنا هو المعنى النحويّ، الذي يتحقق من خلال الحركات الإعرابيّة، والتي من خلالها نُفرّق بين الفاعل والمفعول به (بين المسند والمسند إليه)، أو بَيْن الصّفة والمضاف إليه. وقد اهتم العلماء بقضية الحركات، فقال بعضهم أنّها تنشأ بفعل العامل، أو أنّها نشأت بفعل المتكلم، وأنّه هو من أحدَثَها. ولكن ما لا خلاف فيه هو أنّ الحركات الإعرابيّة لها دور في فَهْم التراكيب (وظيفة نحوية)، والإعراب دخل الأسماء بسبب الحاجة إلى الفصل بين المعاني[2]، فإذا تغيَّر التركيب تغيَّرت حركة الحرف الأخير تبعًا لذلك التغير[3]. فالصرف مبانٍ ثابتة، والنحو معانٍ مُتغيرة.

---

[1]– ينظر: المعجم الوسيط،، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، دار الدعوة، باب الحاء، ص168.

[2]– ينظر: اللباب في علل البناء والإعراب، أبو البقاء العكبري البغدادي، تحقيق عبد الإله النبهان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1995، ج1،ص55.

[3]– ينظر: النحو والنحاة بين الأزهر والجامعة، محمد أحمد عرفة، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1، ص124.

وهناك من يرى أنّ الحركات الإعرابية إنّما أُضيفت إلى بعض الكلمات في التركيب حينما طرأ عليها معنى زائد على معناها الإفرادي، كالفاعليّة والمفعوليّة، فوُضعت الحركات، وهي الضمة والكسرة والفتحة (وهي أبعاض حروف العلة) [1]، للدِّلالة على هذه المعاني، وفي بعض الحالات يُستدلّ عليها من خلال حروف العلة نفسها، كالأفعال الخمسة وجمع المذكر السالم والمثنى[2].

ولمّا كانت اللغة وسيلة للتعبير، اقتضى ذلك التمييز بين الفاعل والمفعول به، وقد تمَّ التمييز من خلال علامة صوتيّة، وهي النصب أو الرفع[3]، وبذلك فإنّ المتكلم يُفصح عن المعنى الذي يريده من خلال علامات الإعراب (الرفع للفاعل والنصب للمفعول)، والمُتلقي يفهم معنى التركيب مِنْ خلال تلك العلامات .

2. الرّبط بين الكلمات في التراكيب:

إنّ لحركات الإعراب أهمّية صوتيّة، وهي الرّبط بين الكلمات في التركيب، فقد احتاج العرب إليها لوصْل الكلمات بعضها ببعض، فإذا وقف المُتكلم فإنّه يقوم بتسكين الحرف الأخير. ومِن العلماء مَن يرى أنّ هذه هي الوظيفة الوحيدة لحركات الإعراب، وأنّ الأصل في كلّ الكلمات أنْ تنتهي بسكون، وأنّ المتكلم لا يلجأ إلى تحريك الكلمات إلا لضرورة صوتية يتطلبها الوصل[4].

---

[1]– ينظر: الخصائص، ابن جني، ج2، ص317–318.

[2]– ينظر: النحو والنحاة بين الأزهر والجامعة، ص143 .

[3]– ينظر: دفاع عن القرآن الكريم، ص129.

[4]– ينظر: من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، ص220 .

ويرى إبراهيم أنيس أنّ الحركات الإعرابيّة لمْ تكُنْ" تُحدّد المعاني في أذهان العرب القدماء كما يزعم النحاة، بلْ لا تعدو أنْ تكون حركات يُحتاج إليها في كثير من الأحيان لوصْل الكلمات بعضها ببعض"[1]، ويذكر أنّ وظيفة الحركة الإعرابيّة هي فقط وصل الكلمات بعضها ببعض في الكلام المتّصل، وهذا ما قرّره بعض المُتقدمين من العلماء، لذلك جاز سقوطها في الوقف، وجاز سقوطها في بعض المواضع من الشعر، وإن اعتبروا هذا من الضرورة الشعرية[2]، ولكنّ معظم العلماء يرَوْنَ أنّ الحركات الإعرابيّة تؤدي وظيفة صوتية وهي وصل الكلمات، بالإضافة إلى وظيفتها النحويّة في التفريق بين المعاني، منهم: ابن جني، وأبو البقاء العكبري البغداديّ، والسيوطيّ، وغيرهم من القدماء، وتبعهم المحدثون باستثناء إبراهيم أنيس كما أُشير سابقًا[3].

3. الإيضاح ومَنْع اللبس:

لحركات الإعراب أهميّة في إزالة اللَّبس عن بعض الكلمات، فهي تعمل على إيضاح الأصوات عند النطق في الكلام المتصل، وإيضاح المعاني ومنع الإبهام، فتحريك الحرف الأخير يُسهّل على المتكلم الكلام، وعلى المُتلقي الفَهْم وعدم اختلاط المعاني، وقد أشار محمد إبراهيم مصطفى إلى هذا، بقوله:" تقوم الحركات بنشاط كبير في الكلمات، إذْ تُحوّل الكلمة من مَوْت إلى حياة، ومن سُبات إلى يَقَظة، كما تعمل على الربط بين الكلمة وأختها"[4]، فكأنّ الكلمة بلا حركات لا قيمة لها، ولا حياة فيها، وهو كذلك عند مَنْ يُقدّر قيمة الحركات.

---

[1]– من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، ص237 .

[2]– ينظر: السابق، والصفحة ذاتها.

[3]– ينظر: القيمة الدلالية لحركات الإعراب بين القدماء والمحدثين، محمد إبراهيم محمد مصطفى، ص29.

[4]– السابق، والصفحة ذاتها.

4. إمكانيّة التقديم والتأخير والحذف لبعض الكلمات في التركيب:

ترتبط الكلمات بعضها ببعض في التركيب بعلاقات معنويّة ونحويّة، فكلّ كلمة لها موقع مُحدّد، فمثلاً في الجملة الفعلية يرتبط الفعل بالفاعل ويليهما المفعول به. وكلّ كلمة لها وظيفة نحويّة تُؤديها في الجملة، وهذه الوظيفة تظهر من خلال حركات الإعراب والقرينة المعنويّة كذلك، وبذلك فإنّه من الممكن تغيير الترتيب الأساسي للجملة من خلال تقديم كلمة، أو تأخيرها، أو حذفها، من غير أنْ يُؤدي ذلك إلى خلل في المعنى. والحركات الإعرابيّة حفِظَتْ لكلّ كلمة وظيفتها، فالفاعل مرفوع ويبقى مرفوعًا أين ما وُضع وكذلك الحال بالنسبة للمفعول.

وقد ورد في كتاب أصالة الإعراب عند الحديث عن نظام الإعراب، أنّه" مِنْ أهم معطيات هذا النّظام أنّه يُمَكّن_ في إطار ضوابط مُعيّنة_ من تحريك عناصر الجملة تقديمًا أو تأخيرًا، كما يُمكّن من الفصل بين بعض المُتلازمات في هذا النظام، بل إنّه يُمكّن أيضًا من إضمار (حذف) بعض العناصر. وذلك اعتمادًا على أنّ نظام الإعراب هذا يربط كلًّا من تلك العناصر بموقعه في الجملة ويُشير إليه. بحيث يتمكّن مُستوعب هذا النظام من التعرُّف على الهيكل الأصلي للجملة، ومواقع تلك العناصر مهما تحركت تلك العناصر أو غاب بعضها[1].

وورد أيضًا، أنَّ تحريك بعض الكلمات في التركيب أو غيابها، يقع لأغراض يقتضيها مقام التعبير (أغراض بلاغية)، أو تقتضيها الصياغة اللفظية كما في الشِّعر مثلًا، وهذا جزء من النظام الإعرابي ولا يَحدُث عبثًا[2].

---

[1]– دفاع عن القرآن الكريم، ص187.

[2]– ينظر: السابق والصفحة ذاتها.

5ـ وظائف وأهداف ذكرت في كتاب:" القيمة الدلالية لحركات الإعراب بين القدماء والمحدثين"، منها[1]:

أ. إزالة الإبهام والإغلاق.

ب. الوقوف على أغراض المتكلمين.

ج. سعة التصرف في الكلام.

د. فهم النموذج الأعلى من النظام القرآني.

هـ. إلحاق غير العربي بالعرب في الفصاحة نطقًا وفهمًا.

و. تتمة المعنى وتوفيته.

ز. معرفة الأحكام الفقهية.

ح. معرفة الوقف والإبتداء.

أمثلة تكشف العلاقة بين الإعراب والمعنى في ديوان الصِّمّة القشيريّ:

احتوى شعر الصِّمّة القشيريّ على الكثير من الجُمل، التي جاءت ضمن إيقاع منتظم ودلالات واضحة مفيدة تنقل ما في ذهن الشاعر إلى السامع أو القارئ، إذْ إنّ كلّ تركيب نحويّ يحمل معنى ويرتبط بالسّياق الذي قيل فيه. وهناك عدة أُمور قد تطرأ على التركيب، وتكون خادمة للمعنى، منها: الحذف، والتقديم والتأخير، والتنكير، وهذا ما سيتمّ توضيحه في هذا الفصل من خلال لغة الشاعر.

[1]– ينظر: القيمة الدلالية لحركات الإعراب بين القدماء والمحدثين، ص54–58.

تَظهر معاني التراكيب من خلال أمور عديدة تجتمع معًا ليُفهم النصّ؛ كالمعنى المعجمي والوظيفة النحوية، والدّلالة الصوتية، فلا يظهر المعنى بالعلامة الإعرابيّة فقط. وتظهر أهمية الإعراب من خلال تفريقه بين المعاني (المسند والمسند إليه) وذلك من خلال السياق.

وهناك ضرورة كبيرة لدراسة الدّلالة الصّوتيّة، وربطها بفَهم التراكيب، وهذا ما أشار إليه تمام حسان، بقوله:" ولا يُمكن أنْ تقوم دراسة نحويّة صحيحة دون أنْ يدخل في منهجها علم الأصوات، وعلمُ التّشكيل الصّوتي، وعلم الصرف"[1]. ويذكر مثالًا على ذلك باب الموقعية، أي أنّ الموقع يتحكّم في الإعراب إلى حدٍّ كبير، فكسْر آخر فعل الأمر في (اضرب الولد) وآخر المضارع في (لمْ أضرب الولد)، الأصل في الفعل الأول أنْ يكون مبنيًا على السكون، والثاني مجزومًا، ولكنّ موقعية التقاء الساكنين هي التي اقتضت الحركة الآخيرة في الفعلَيْن[2]. وهذا يدلّ على ضرورة دراسة الأصوات والتشكيل الصوتي في أيّة دراسة نحوية؛ ولذلك سيبدأ البحث بدراسة التراكيب من ناحية وظيفة الحركات النحوية، تليها دراسة التراكيب من الناحية الصوتيّة في الدّيوان.

وللحركة الإعرابية في اللغة العربية دور كبير في تحديد معنى الكلمة من ناحية، ومن ناحية أخرى لها دور في وَصْل الكلمات بعضها ببعض في الكلام المتصل. كما أنّ حركة الفتح أو الضم أو الكسر تُشكّل مظْهرًا مِنْ مظاهر النّطق (الأداء)؛ فلكلّ حركة صِفة تُميّزها عَن غيرها.

وللحركات الإعرابيّة دِلالات تؤدّيها، فالفتحة فيها شيء من خصائصها، كذلك الأمر بالنسبة للضمّة والكسرة. ويدلّ على ذلك، قول أبي الأسود الدؤلي للكاتب من بني عبد قيس:" إذا فتحتُ

---

[1]– مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، ص194.

[2]– ينظر: السابق، والصفحة ذاتها.

شفتي فانقط واحدة فوق الحرف، وإذا ضممتها فاجعل النقطة إلى جانب الحرف، فإذا كسرتها فاجعل النقطة في أسفل الحرف"[1]، هذا يدلُّ على أنّ الحركات فيها شيء من خصائصها؛ فالفتحة فيها فتح للشفتين، والضمّة فيها ضم الشفتين، والكسرة فيها هبوط للشفتين.

والحركات الإعرابيّة لها ارتباط بالمَعاني؛ إذْ إنّ الحركة جزء من بناء الكلمة، وبالتالي التركيب، فالتراكيب تُبنى بحيث تنسجم الحركات الإعرابية فيها مع دلالاتها المعنوية ، وحالة المُتكلّم التعبيرية.

وفي ديوان الصِّمّة القشيريّ نماذِجُ كثيرة اختيرت فيها الكلمات اختيارًا دقيقًا، بحيث تَنْسجم حركاتها الإعرابية مع حالة الشاعر النفسيّة، ومع المعنى الذي أراد أنْ ينقُلَه إلى السامع، كما ستوضح الأمثلة في الصفحات القادمة.

وهكذا، فإنّ للحركات وظيفتين، وظيفة صوتيّة تَتمثّل في وَصْل الكلمات بعضُها ببعض، ووظيفة نحويّة؛ إذْ تساعد على فَهْم معاني الكلمات في التراكيب، وهاتان الوظيفتان لا يمكن الفصْل بينهما، ولا يمكن الاستغناء عن الحركات الإعرابية من الناحيتين؛ الصوتيّة والنَحْويّة؛ وذلك أنّنا لا نَنْطِق كلمات منفردة بلْ كلام متّصل.

أولا: الوظيفة النحويّة للعلامات الإعرابية (الفتحة والضمة والكسرة):

قد يطرأ على التّركيب بعض التغييرات كالتقديم والتأخير، والحذف، والتنكير. فالأصل في الجملة الاسمية مثلا، أنْ يأتي المسند إليه أولا ثم المسند، والأصل في الجملة الفعلية أنْ يأتي المسند ثم المسند إليه، فإذا حَصَل تغيير في موقع الكلمة تقديمًا أو تأخيرًا، فيكون لذلك سببًا أو

[1]– سبب وضع علم العربية، السيوطي، ص38 –39 .

غرضًا عند المتكلم، أدّى إلى تقديم كلمة و تأخير كلمة أخرى. وقد يلجأ المتكلم إلى تنْكير بعض الكلمات بهدف جذب السامع، وإبراز المعنى. وقد يُحْذَف أحد عناصر التركيب، كحذف المبتدأ أو الخبر في الجملة الأسمية، أو حذف الفاعل أو الفعل في الجملة الفعلية، وهذا الحذف يدعو إليه السّياق، وحالُ المتكلّم.

أ.التقديم والتأخير:

يتعرّض التركيب أحيانًا إلى تَغْيير في ترتيب بعض الكلمات فيه، وهذا التغيير هو نتيجة لتغيّر المعاني في الذّهن، وقَدْ يأتي بهدف زيادة التأكيد، أو تقوية بعض المعاني، والعناية ببعض الكلمات دون بعض، ومن أمثلة ذلك: تقديم الفاعل على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل أو على المبتدأ، وغير ذلك. وما يتعرّض له التركيب من تغيير يُعَدُّ من ميّزات اللغة العربية، فهي تمتاز بتنظيم تركيبيّ فريد من نوعه، يَمْنح التّركيب جمالًا ولُطفًا .

ويتناول هذا المبحث التقديم والتأخير من الناحيتين: النَّحْويّة، والمعنويّة. وترتيب عناصر الجملة واضح، ففي الجملة الفعلية الأصل أنْ يتقدّم الفعل، وفي الجملة الأسمية الأصل أن يتقدم المبتدأ، ومن هنا فالتقديم والتأخير هو:" أنْ تخالف عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السّياق، فيتقدم ما الأصل فيه أنْ يتأخر، ويتأخّر ما الأصل فيه أنْ يتقدم "[1].

وفي اللغة العربيّة مُرونة كبيرة، فهي تُتيح لأيّ كلمة في التركيب أنْ تغيّر مكانها؛ وذلك لأنّ العلامة الإعرابيّة (الوظيفة النحوية) تحدِّد وظيفة الكلمة في التركيب، وقد يحدّد ذلك المعنى المعجميّ أيضا.

[1]– التقديم والتأخير في النحو العربي، د.صالح عبد العظيم الشاعر، tryarabic.Wordpress.com .

وللتقديم والتأخير فوائد، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني:" هو باب كثير الفوائد جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعةٍ، ويُفضي بك الى لطيفةٍ، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمَعُهُ ويلطف لَدَيك مَوْقِعُهُ، ثم تنظر فتجد سبب أنْ راقك ولَطُفَ عندك أنْ قُدّم فيه شيء، وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[1]، وبذلك فالتقديم والتأخير يمنح التركيب قيمة أخرى، ويزيده جمالًا.

وقد قسَّم عبد القاهر الجرجاني التقديم إلى وجهين: تقديم يُقال إنّه على نيّة التأخير، كخبر المبتدأ إذا تقدم على المبتدأ، والمفعول إذا تقدّم على الفاعل، مثل منطلق زيد، وضرب عمرا زيد، فكلمتا (منطلق) و(عمرًا) لمْ يخرُجا بالتقديم عمّا كانا عليه من كَوْن (منطلق) خبر مرفوع، (وعمرًا) مفعول به منصوب. وتقديم لا على نيّة التأخير، ولكن على أنْ تنقل الشيء عن حُكْم إلى حكم، وتجعل له إعرابًا غير إعْرابه، وذلك مثل أنْ تأتي باسمين يحتمل كلٌّ واحد منهما أنْ يكون مبتدأً، ويكون الآخر خبرًا فتُقدم وتُؤخر، مثل زيد منطلق، والمنطلق زيد[2].

وقد أشار عبد الكريم الدخيسي إلى الأغراض البلاغية لتقديم المسند، منها: التخصيص والقَصْر، نحو قوله تعالى: {لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ} (الروم، 4)، والتفاؤل وإدخال السرور، نحو: ناجحٌ أنت. وإثارة الذّهن وتشويق السامع نحو قوله تعالى: {إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ} (آل عمران،190). والتعجُّب، نحو: لله درّك !. والمدح والذم، نحو: بئس الرجل الكذوب، ومراعاة توازن الجملة والسجع، نحو قوله تعالى: {خُذُوهُ فَغُلُّوهُ، ثُمَّ الْجَحِيمَ صَلُّوهُ} (الحاقة 30-31). وهناك أغراض بلاغية لتقديم المسند إليه، منها

---

[1]- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رضوان، فايز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق، ط2، 1987، ص135.

[2]- ينظر: السابق، ص140.

التشويق إلى الكلام المُتأخر، وتعجيل المَسرّة نحو قوله تعالى: {جَنَّاتُ عَدْنٍ يَدْخُلُونَهَا} (الرعد،23)، وللتبرُّك به نحو: الله سندي، والرسول قدوتنا، والقرآن دستورنا، والموت في سبيل الله أسمى أمانينا[1].

وهكذا، فالتقديم والتأخير من الموضوعات المهمة التي وقف عليها الدارسون بالشرح والتعليل من نحويين وبلاغيين. وفي دراسة ديوان الصِّمّة تظهر براعة الشاعر في الخروج عن الترتيب الطبيعيّ للتراكيب، فلمْ يكن التقديم عنده عشوائيًا، وإنّما كان يُراعي السياق والمعنى، بالإضافة إلى الوزن والقافية، وفي ذلك إقدام على مخالفة الترتيب الأصلي للكلمات في التراكيب، ولكن دون أن يُحدِث ذلك أيّ خلل في المعنى، وهذا يصل بالتركيب إلى دلالات أخرى تجعله ذا قيمة وجمال.

وفيما يأتي أمثلة على تقديم بعض الكلمات مما كان حقُّه أنْ يتأخّر، ولكنّ الشاعر آثر أن يُقدّمها مُراعاةً للسّياق والمعنى، والوزن والقافية. إذْ نجد في رويّ الدال قصيدة نظَمَها الشاعر على البحر الطويل، عبّر فيها عن حاله، فهو لا يُظهر ضعفُه حتى لا يراه الشامتون، ويُعبّر عن شوقه وشدّة بكائه، وإخفاء شوقه لمحبوبته من أصحابه. وفي القصيدة تراكيب فصل فيها الشاعر بين الفاعل والمفعول به بالجار والمجرور، فقدّمه على المفعول به، كقوله:

فأخْفَيْتُ مِن أصحابيَ الشّوقَ بَعْدما جَرى مِنْ جُفون المُقْلَتَيْنِ فَرِيدُها[2]

[1]– ينظر: التقديم والتأخير في بلاغة العرب، عبد الكريم الدخيسي،www.voiceofarabic.net/ar/articles.

[2]– ديوان الصِّمّة، ص90.

وكقوله:

ولو طَلَبَتْ مِنّي على ذاك في الهوى زيادةَ حُبٍّ، لم أجِدْ ما أزيدُها[1]

وقوله:

فأصْبَحَتْ قَدْ حلّأَتُ عن منهل الصِّبا صواديَ من قلبي ظِماءً أذُودُها[2]

وفصل بين الفعل والفاعل في قوله:

فأخْفَيْتُ مِن أصحابي الشّوقَ بَعْدما جَرى مِنْ جُفون المُقْلَتَيْن فَريدُها

وقوله:

لَيالِيَ يَدْعوني الهَوى فأُجيبُهُ ودُنيايَ لمْ يخلقْ عليَّ جديدُها

وفصل بين النعت والمنعوت في قوله:

فأصْبَحَتْ قَدْ حلّأَتُ عن منهل الصِّبا صوادي من قلبي ظِماءً أذُودُها

في هذه الأمثلة جميعها قُدّم الجار والمجرور جوازًا، للأهميّة وإبراز المعنى، ومراعاة الوزن. وتدلّنا الحركات الإعرابيّة على الوظيفة النحويّة للكلمات، فلا يتغير المعنى النحْوي بتغيُّر موقع الكلمة، وإنما يحدث التغيير في الدلالة المعنوية، وزيادة الأهمية لبعض الكلمات.

[1]– ديوان الصِّمّة، ص90.

[2]– السابق، ص91، حلّأت: أبعدها ومنعها من الشرب، صوادي: عطشى. (ملاحظة: المعاني المثبتة في الهوامش من جهد المحقق: خالد الجبر).

وفي قوله:

بأعيُنِ مُحْدِبِينَ أتَوا إلَيْهِ كما أَلْقى إلى طَيّا نُوارا[1]

قدَّم الشاعر جملة الحال. وفي قوله: كما أَلْقى إلى طيّا نُوارا، فصل بين الفاعل والمفعول به بالجار والمجرور، وغير ذلك الكثير من الأمثلة في الديوان.

وهناك تقديم ينقُل الكلمة من حُكْم إلى حُكْم، فيتغيّر إعرابها، ومن أمثلة ذلك قول الصِّمّة في رويّ العين:

فلَيْتَ جِمالَ الحيِّ يومَ تَرَحَّلوا بِذي سَلَمٍ أمْسَتْ مَزاحيفَ ظُلَّعا[2]

فكلمة (مزاحيف) وكلمة (ظُلّعا)، تحتمل كلّ واحدة منهما أنْ تكون خبرًا للفعل (أمست)، وتكون الأخرى نعْتًا، فتُقدّم وتؤخّر، ولكنّ الشاعر قدَّم كلمة (مزاحيف) وأخّر كلمة (ظُلّعا) لتُناسب رويّ العين في القصيدة. كذلك الأمر في قوله:

تَلَفّتُّ نحو الحيِّ حتى وجدْتُني وجِعْتُ من الإصغاءِ لِيتًا وأخْدَعا[3]

فكلمة (لِيْتًا) وكلمة (أخْدَعا) تحتمل كلّ واحدة منهما أنْ تكون مفعولًا به للفعل (وجِعْتُ) والأخرى اسم معطوف، فتُقدّم وتُؤخّر. وفي قوله:

سلامٌ على الدُّنيا فما هي راحَةٌ إذا لم يكُنْ شمْلي وشملُكُمُ معا[4]

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص93

[2]– السابق، ص108.

[3]– السابق، ص111، الليت: صفحة العنق من أمام، الأخدعان: عرقان في جانبي العنق.

[4]– السابق، ص113.

فكلمة (شملي) وكلمة (شملكم) تحتمل كلّ واحدة منهما أنْ تكون فاعلًا للفعل (يكُن) والأخرى اسم معطوف، فتُقدّم وتؤخّر. وفي قوله:

ولا مَرْحبًا بالرَّبعِ لَسْتُمْ حُلولَهُ ولو كان مُخضلَّ الجوانبِ مُمْرِعا[1]

فكلمة (مخضلَّ) وكلمة (ممرعا) تحتمل إحداهما أنْ تكون خبرًا أوّلًا منصوبًا لـ (كان) والثانية خبرًا ثانيًا، أو أنْ تكون إحداهما خبرًا لـ (كان) والأخرى حالًا، فتقدّم وتُؤخّر. وفي قوله:

أأَنْ سَجَعَتْ في بَطْنِ وادٍ حَمامَةٌ تُجاوِب أُخرى ماءُ عَيْنَيْكَ دافِقُ[2]

كلمة (ماء)، وكلمة (دافق)، تحتمل كلّ واحدة منهما أنْ تكون مبتدأً وتكون الأخرى خبرًا، فتقدّم وتؤخّر، فتقول (دافق ماء عينيك)، وكذلك في قوله:

إلى رأسِ طَوْدٍ مِنْ جُفافٍ كأنه قرا فرس: تنصيبُها واحزِلالها[3]

كلمة (تنصيبها) وكلمة (احزلالها)، كلاهما تحتمل أنْ تكون مبتدأً والأخرى تكون خبرًا، فيجوز أنْ تقول (احزلالها وتنصيبها).

يُستنتج مما سبق، أنّ التركيب قد يتعرّض أحيانًا إلى تغيير في ترتيب بعض الكلمات فيه، وهذا التغيير هو نتيجة لتغيّر المعاني في الذهن، وقد يأتي بهدف زيادة التأكيد، أو تقوية بعض المعاني، والعناية أو الاهتمام ببعض الكلمات.

[1]– ديوان الصِّمّة، ص113، الربع: المنزل، المخضل: المبتل بفعل الندى، الممرع: المعشب.
[2]– السابق، ص120.
[3]– السابق، ص 122، قرا الفرس :ظهرها، الاحزلال: الاجتماع والارتفاع.

وقد يأتي التقديم على وجهين، كما أُشير في صفحة سابقة إلى قَوْل عبد القاهر الجرجاني[1]؛ الوجه الأول: لا يتغيّر فيه الحُكْم الإعرابيّ للكلمات مهما تغيّرت مواقعها، والوجه الثاني: يتغيّر فيه الحكم الإعرابي للكلمات بتغيُّر مواقعها فيُصبح للكلمة إعرابًا مختلفًا. وكلا الوجهين يعتمد على الحركات الإعرابية، فهي قرائن تدلُّنا على المعاني النحويّة للكلمات، فالضم علامة الفاعلية، والفتح علامة المفعولية، والكسر علامة الجر.

ب-التنكير:

التنكير هو جعل الاسم نكرة، والنكرة اسم يدل على شيء غير مُعيّن، وقد أشار فضل حسن عباس إلى أهمّيّة التنكير، وأنّه مُتعدد الأغراض؛ فقد يكون للإفراد كقوله تعالى: {وَجَاءَ رَجُلٌ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى} (القصص:20)، أي فرد واحد لا أكثر؛ وقد يكون للتعظيم كقوله تعالى: {كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ مُبَارَكٌ } (ص:29)، وقد يكون للتقليل كقوله تعالى: {وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ} (سبأ: 13)، وقد يكون للتكثير[2].

يؤدّي التنوين (صوت الفتح أو الضم أو الكسر) في النكرة دورًا دلاليّا، وهو تقوية التنكير، يلجأ إليه الشاعر ليجذب السامع أو القارئ فيُكمل القراءة، وليُفيد معنًى مُطلقًا، ويُبرز المعنى.

وبقراءة شعر الصِّمّة، نجده لجأ إلى التنكير كثيرًا في شعره؛ وذلك لأنّ معانيه مُطلَقة، وأشواقه لا تنتهي، وأوجاعه وآهاته كثيرة، وسفره طويل. كلّ هذه المعاني وغيرها عبّر عنها من خلال لغته، فكان يُقدّم ويُؤخّر، كما أُشير سابقًا. وكذلك التنكير؛ إذ نجده في كل قصيدة من قصائده.

---

[1]- ينظر: الرسالة، ص 51.

[2]- يُنظر: البلاغة فنونها وأفنانها، فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمان، ط7، 2000، ص342-344.

ومن أمثلة ذلك قوله في رويّ اللام:

فلله دَرّي، أيُّ نَظْرةٍ ذي هوًى نظرْتُ ضحًى، والشمسُ يَستَنُّ آلها[1]

فكلمة (نظرةٍ، هوًى، ضحًى) ثلاث كلمات جاءت نكرة في بيت واحد، جميعها تدلّ على الكثرة. وفي هذه القصيدة وردت كلمات نكرة كثيرة، منها: (فَرسٍ، بلدةٌ، ساعةً، عينًا، عَبرَةً، أرضٍ، ليلةٍ)، فالشاعر يُصوِّر شدة شوقه إلى المكان الذي سَكَنَتْ فيه محبوبته وطال بقاؤُها فيه، ويُعبِّرُ عن حُزنه ويُصوِّرُ غزارة دموعه وهو يتخيّلُها.

وكذلك الأمر في مقطوعة في رويّ اللام، لجأ فيها إلى التنكير، فقال:

ألا من لِقَلبٍ قد أُصيبَت مَقاتِله بـــه غُـــلّةٌ عـــاديّةٌ مـا تُـــزايِلهْ

ومُغتَصَـبٍ بالبَيْن لَـمْ تستَطِع لَهُ كـــــلامًـا، ولم تُصـرَم لِبَيْنٍ حبائلُهْ

وعَيْنٍ رماها الله بالشّـوقِ كُـلّـما رأَتْ حيْثُ يَلقى مَصرَمَ الحبْلِ حابِلُه[2]

فكلمات (قلبٍ، غلةٌ، مغتَصَبٌ، كلامًا، بينٍ، عينٍ) كلّها نكرة، عبّر الشاعر بواسطتها عن طول مدّة حبّه ووجدِه وشدّة تعلّقه بمحبوبته، وبالمكان الذي جَمَعَهُ بها. وغير ذلك من الأمثلة الكثيرة في الديوان، فقد استعمل الشاعر النكرات للدلالة على أمور معيّنة؛ كالدلالة على الكثرة، أو العموم، أو غير ذلك من دلالات تُبرز المعنى وتُقوّيه.

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص122، يستن: يضطرب، الآل: السراب.

[2]– السابق، ص124، غلة: شدّة الهيام (الحب)، عادية: قديمة من زمن عاد، تزايله: تفارقه، تصرم: تقطع، مصرم الحبل: المكان الذي صُرم فيه الحبل (العهد).

ج- الحذف:

أشار ابن جني إلى حذف المبتدأ أو الخبر في كتاب اللمع، إذ قال:" واعلم أنّ المبتدأ قد يُحذف تارةً ويُحذف الخبر أخرى وذلك إذا كان في الكلام دلالة على المحذوف"[1]، وأشار أيضًا إلى حذف حرف النداء، بقوله: "ويجوز أن تَحْذِفَ حرف النداء مع كلّ اسم لا يجوز أنْ يكون وصفًا لـ أي، تقول زيد أقبِل، لأنه لا يجوز أنْ تقول يا أيها زيد أقبِل، ولا تقول رجل أقبِل لأنه يجوز أنْ تقول يا أيها الرجل أقبِل"[2] .

وقد أشار الزمخشري في المفصّل إلى حذف حروف الجر، فقد تُحذف ويتعدّى الفعل بنفسه[3]. فالحذف هو أمر جائز، ولا يؤثّر على وضوح معنى التركيب، فالحذف يدل على الإيجاز، وتفادي التكرار، فالتكرار يؤدّي إلى فساد المعنى أحيانًا، وللحذف أهمية أخرى؛ فهو أسلوب جماليّ يلجأ إليه الشعراء، لإظهار الخوف أو التوجّع أو إخفاء أمر معين، فإذا سُئل عن حاله مثلًا، قال: مريض، أي أنا مريض، فحذف المبتدأ لأهمية الخبر، حتى يُبيّن حاله من أول الأمر. وقد لجأ الصِّمّة القشيريّ إلى الحذف كثيرًا في شعره، ومن أمثلة ذلك ما ورد في روي الراء:

بِلادٌ كأنّ الأُقحوان بِروضَةٍ ونورَ الأقاحِي وَشْيُ بُرْدٍ مُحَبَّرُ[4]

---

[1]- اللمع في العربية، ابن جني، تحقيق: فائز فارس، دار الكتب الثقافية، الكويت، ص30.

[2]- السابق، ص108-109.

[3]- ينظر: المفصّل في صناعة الإعراب، الزمخشري، تحقيق: علي بو ملحم، مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1993، ص387-388.

[4]- ديوان الصِّمّة، ص102، الوشي: الزينة، البرد: القماش أو الثوب، التحبير: الألوان المُدخلة على اللون الأصلي تكون على هيئة خطوط عريضة.

فكلمة (نورَ) تُعرب: اسم كأنّ منصوب وعلامة نصبه الفتحة، ولكن حُذفت (كأنّ) لتفادي التكرار، فلم يَقُل: (كأنّ الأُقحوان بروضةٍ وكأنّ نور الأقاحي...). ومثال آخر في روي العين عندما قال:

تُريكَ غداةَ البَيْن مُقلَةَ شادنٍ وجِيدَ غزالٍ في القلائد أتلعا[1]

كلمة (جيد) تُعرب: مفعولًا به منصوبًا لفعل محذوف (تُريكَ)، حذفه الشاعر للإيجاز وعدم التكرار، ويُشار هنا إلى أهمية الحركة الإعرابية (الفتحة) في الدلالة على معنى الكلمة النحوي، فالفتحة علامة المفعولية. وقال أيضًا:

شَكَوْتُ إليها ضَبْثَةَ الحُبِّ بيننا وَخَشْيَةَ شَعْبِ الحيِّ أن يَتَوَزَّعا[2]

كلمة (خشية) تُعرب: مفعولًا به منصوبًا لفعل محذوف (شكوت)، حذفَهُ الشاعر للإيجاز وتفادي التكرار، ودلّت الفتحة على ذلك الحذف. وكذلك الأمر في قوله:

فيُصْبِحْنَ لا يُحسِنَّ مشيًا براكِبٍ ولا السّيْرَ في نجْدٍ وإن كان مَهْيَعا[3]

وقوله:

فما حَسَنٌ أنْ تأتيَ الأمرَ طائِعًا وتَجزَعَ أن داعي الصَّبابَةِ أسمَعا[4]

فالفعل (تجزع) فعل مضارع منصوب بـ أنْ، ولكنها حُذفت لتفادي التكرار، ودلّت الفتحة في آخر الفعل على ذلك الحذف. وكذلك حذف (أنْ) قبل الفعل (أضرعَ) في قوله:

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص107، الشادن: الصغير من الظباء، الجيد: العنق، الأتلع: الطويل العنق.

[2]– السابق، ص108، ضبثة الحب: سيطرة الهوى على القلب، شعب الحي: القبيلة المجتمعة في حمى واحد.

[3]– السابق، ص109، المهيع: الطريق الواسع.

[4]– السابق، والصفحة ذاتها.

ألا يا خليلَيَّ اللذيْنِ تواصَيا بِلَومِيَ إلا أنْ أُطيعَ وأضْرَعا[1]

ومن الأمثلة على حذف حرف الجر قوله:

ومُغتَصَبٍ بالبَيْن لَمْ تستَطِع لَهُ كلامًا، ولم تُصرَم لِبَيْنٍ حبائلُهْ[2]

فكلمة (مُغتصَب) اسم مجرور، والتقدير: (مَنْ لِمُغتصَبٍ...) ويدل على ذلك الحذف البيت الذي سبق هذا البيت، إذ قال: (ألا مَن لِقلْبٍ قد أُصيبت مقاتله...). ومن الأمثلة على حذف أداة النداء قوله:

خَليليَّ، إنْ قابلتُما الهَضْبَ، أو بدا لكم سَندُ الوَدْكاءِ، أنْ تبكيا جَهدا[3]

والتقدير يا خليلَيّ، وهذا الأسلوب استخدمه الشاعر في مواضع كثيرة في ديوانه.

وهكذا، فإننا نجد في ديوان الصِّمّة نماذج كثيرة من الحذف اختار فيها الشاعر كلامه اختيارًا دقيقًا، فانسجم الكلام مع معناه، ومع حالة الشاعر النفسية.

ثانيًا: أداء النغم في التراكيب:

يُشار هنا إلى أهمّية الأصوات في التأثير على المُتلقّي، وقد ذَكَرَ ذلك مكّي درار بقوله: "الصوت اللغويّ يحمل قدرات خارقة، مؤثّرة على الجهاز العصبي للدماغ الإنساني، وأنّ كلّ كمية صوتيّة تحمل مؤثرات خاصّة بها، وأنّ كل تركيبة صوتية تحمل شحنات متنوّعة متميزة في

[1]– ديوان الصِّمّة، ص109.
[2]– السابق، ص124.
[3]– السابق، ص77.

ذواتها، متآلفة في هذه التركيبة"[1]، ويُشير في موضع آخر إلى أنّ الأداء الصوتي يشتمل على إيحاءات ودلالات وأفكار، تختلف باختلاف المُرسِل والمُستقبِل؛ وذلك لاختلاف القدرات والآراء والتوجُّهات[2].

وعندما تنتظم الأصوات معًا في التراكيب مُشكِّلة الأداء الصوتي، فإنّها تتآلف كاللحن، الذي يشعر به كل سامع ويحسُّ به، وهذا ما ذكَرَه عز الدين السيّد بقوله:" وتأليف الكلمة من حُروفها كتأليف اللحن من نَقَراته، كلّ يُعبّر تعبيرًا تحسّه الأذن ويُفسّره العقل والوجدان التفسير اللائق بإيقاعه"[3]، فهو بهذا يُشبّه الكلام بالموسيقى؛ إذ إنّه باستطاعة الموسيقيّ أنْ يعزف لحنًا يُعبّر عن حزنه أو فرحه أو حماسته دون أنْ ينطق بكلمة، وكذلك المُتكلّم، فمن نبرة كلامه وعلوّ صوته أو انخفاضه، وأصواته التي يُصدرها ويستعملُها في كلامه، كلّ ذلك يُساعد السّامع على فَهْم كلامه والإحساس به، فللصّوت القدرة على التأثير على المُتلقّي.

والحركات الإعرابية أصوات، وتدلّ في الكلام المُتّصل على معاني، ويستخدمها المتكلم للتعبير عما في نفسه، والشاعر ينتقي كلماته بدقّة، لتتماشى أصواتها مع حالته النفسية، فحركة الضم يختلف وقْعها على الأذن عن حركة الكسر وكذلك الفتح، وقد أشار إلى ذلك مكّي دار بقوله:" إمّا أنْ يكون مسار التموّج عاديًّا هادئًا، وهو ما يُعبر عنه بالفتح والانفتاح، أو يرتفع الموج فيكون العلو والاستعلاء. أو ينزل وينخفض، فيكون الكسر والانكسار"[4]، ففي حركة الرفع

---

[1]– ملامح الدلالة الصوتيّة في المستويات اللسانية، مكي درار، جامعة وهران، الجزائر، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2013، ص63.

[2]– ينظر: السابق، ص70.

[3]– التكرير بين المُثير والتأثير، عز الدين علي السيّد، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986، ص14.

[4]– ملامح الدلالة الصوتية في المستويات الدلالية، ص75.

قوّة ومَتانة وثبات، ويقابله الخفْض أو الكسر وما يُمثّله من ضعف وعدم ثبات، وذلك يتماشى مع نفسيّة الإنسان[1].

تؤدّي الحركات وظيفة صوتيّة تدعم المعنى، فالحركات أصوات، والأصوات تعبير عن الفكر، والشاعر يُعبّر عمّا في نفسه من خلال شعره، فيَفهم السامع ويصل إليه إحساس الشاعر وحالته النفسية، وفيما يلي بيان ذلك:

يقول الصِّمّة في روي الهمزة:

لـــَعمْرُكَ ما ريّا بذاتِ أمانَةٍ ولا عِــنْدَ ريّا للمُحِبّ جزاءُ

ولا حبْلُ طيّا يَوْمَ قاطَعْتُ أُسْرَتي بِباقٍ، ولا طيّا بِــذاتِ وَفاءِ

خــليليَّ لا أزدادُ إلّا مــــَودَّةً لطيّا، وإنْ عَـدَتْنِيَ العُدَواءُ

ومِن قولِها: إنَّ القُوى قد تجَذَّمَتْ ومــا للقُوى، إلّا تُـجَذَّ بقاءُ

إذا نظرنا إلى الكلمات من ناحية الحركات، إضافة إلى الحالة الإعرابية في التركيب، فإنّنا سنُلاحظ أنّ فيها دلالة على المعنى، فقد أكَّد الشاعر أنّ حبيبته ليست وفِيَّة وأنّهُ قاطَعَ أُسْرَتَهُ لِأَجْلِها، ولكنّها لا تُبادِلُهُ الشعور ذاته، وبالرّغم من ذلك، فإنّهُ لا يزداد إلّا حُبًّا لها، وتعلُّقًا بها. فقد كان مُعجبًا بها إعجابًا شديدًا، وعندما خطَبها إلى أبيها (عمّه)، طلب مهرًا قدره مائة ناقة وفي ذلك اختلفت الروايات، إذ تُشير بعضُها إلى أنَّ أباهُ أعطاهُ المهر ناقصًا ناقة واحدة، وبعضها يُشير إلى أنَّ قومَه أعطوه، فجاء بها إلى أبيها فرفض، ولذلك رَحَل عن قومه[2].

---

[1]– ينظر: ملامح الدلالة الصوتية في المستويات الدلالية، ص75.

[2]– يُنظر: ديوان الصِّمّة، ص31–33.

يُلاحظ من الأبيات السابقة تكرار حركة الفتح أكثر من غيرها؛ فكلمة (لَعَمْرُكَ) تبدأ بفتحتين متواليتين، ويُلاحظ تكرار الفتحة الطويلة في كلمات (ريّا، ذات، أمانة، جزاء، لا، طيّا، قاطعت، باق، وفاء، أزداد، العدواء، قولها، القوى، بقاء). وهذا يدل على امتداد حزنه، وأنّه مفتوح ولا ينتهي، وحركة الفتح تتناسب مع استمرار هذا الشعور وسعته وامتداده، وتُناسب ذلك المعنى.

ويُلاحظ أيضًا، أنّ البيت الثاني فيه إقواء وهو الإتيان بالرويّ مكسورًا وأصله الضم، فقد قال:" ولا طيّا بذاتِ وفاءِ"، وحركة الكسر فيها دلالة على الانكسار والحزن. وقد ورد في هذا البيت ثلاث كلمات تنتهي بكسر، وهي: (أُسرتي، ذاتِ، وفاءِ)، وهذا يدل على مقدار حَسْرة الشاعر وانكساره وحزنه على فراق أُسرته وحبيبته.

وفي رويّ الباء نجده يأتي بقصيدة مكوّنة من خمسة عشر بيْتًا، ويجعل حركة الفتح الطويل في نهاية كلّ بيت، بقوله:" شعوبها، غروبها، ذيبها، أطيبها..." وفي هذا إيقاع صوتي يتناسب مع المعنى في الأبيات، فقد أكّد الشاعر على إحساسه بالحزن والشوق، وشكا إلى الله الفرقة والبعد، وعبّر عن ذلك بأبيات كرّر فيها حركة الفتح الطويل، ليدلّ بذلك على عدم انتهاء حزنه، وعلى شدّة شوقه، وأنّه في حاله من الوَجْد الذي لنْ ينتهي. فقد مرّت على الشاعر أيّام طويلة عانى فيها البعد والحرمان، بعد أنْ فقد اتصاله بمحبوبته. وفي هذه القصيدة يذكر كلّ يوم قضاه بعيدًا عنها، إذ كرّر كلمة (ويومًا) من بداية القصيدة إلى البيت التاسع، وهذا التكرار لهذه الكلمة– وهي نكرة– يدل على الكَثرة، وعلى طول تلك الأيام، وصعوبتها البالغة ومعاناته فيها.

وفي رويّ التاء قصيدة نظَمَها على البحر الطويل، وجاءت في ثمانية وخمسين بيتًا، عبّر فيها عنْ مشاعره، وعن حزنه الشديد لفراق أحبته، وأنّه أصبح وحيدًا بعد فراقهم، وكان كلّما اتجه

نظرَه نحو دياره دمعت عيناه، وتمادت في البُكاء، فهي لا تنقطع عنه، وقد شبّه انهمال الدمع من العين بانهمار قطرات النّدى عن أغصان الأشجار، فقد قال:

كما هَتَتَتْ طرفاءُ ناشتْ غصونَها جَنوبٌ وقد كانت من الليل طلَّتِ[1]

ثم بدأ يتحدّث عن تَرْك محبوبته للديار، ويصوّر اللحظة الأخيرة قبل رحيلِها، فقال:

شدَدْتُ بثوبي حشوةً ضَبَثَتْ بها يد الشوق يوم البَيْنِ حين احزَأَلَّتِ[2]

وهو بعد هذا الفراق يتمنّى لو حلَّ طوفان بالناس جميعًا، ففراقها كأنه نهاية الدنيا عنده، وبعد ذلك يُدرك بأنّ السعادة قصيرة العمر، ويُشبّه الدنيا بفيء غمامة تُضلّ ساعة ثم تختفي تدريجيًّا، إذ قال:

ولكنّما الدّنيا كفيءِ غمامة أظلّت بغيمٍ ساعةً واضمحلَّتِ[3]

ويُواصل الشاعر شكواه وشوقه، ويذكر بأن الصّعاب ذُلِّلت لحبيبته في رحلتها، وأنّ المقام طاب لها في مُرتحلها، فقد قال:

وقالتْ: حَلَلْنا واديًا ذا طُرَيْفَةٍ وكانتْ مطايانا من السّيْرِ كلَّتِ

فحلَّتْ محلًّا لم يكنْ حُلَّ قبلها وهــانتْ مــراقيهِ لـطيّا وذَلَّـتِ[4]

ثمّ بدأ يصوّر مدى حزنه على فراقها، فقد صوّر شوقه لها بشوق الرجل الكبير في السن لابنه الوحيد حينما أَلَمَّ به الموت. وصوّر شوقه لها بشوق الفتاة البكر لوالديْها وقد فارقاها،

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص65، هتنت: صبّت بغزارة، طلت: من الطل وهو الندى.

[2]– السابق، ص66، ضبثت: أمسَكَتْ بها تمامًا، احزألّت: ارتفعت، وهذا يسبق غيابها عن النظر.

[3]– السابق، والصفحة ذاتها.

[4]– السابق، ص67، طُريفة: أول النبات الذي ترعاه الأغنام، المراقي: جمع مرقى، وهي ما ارتفع من الأرض.

وصوّر شوقه لها أيضًا، بشوق الناقة شديدة العطش، للماء الذي أُبعدَتْ عنه لعشرة أيام، وقد عبّر عن ذلك كلّه بأبيات متتالية، فقال:

فــوجْدي بطيّا وجْـدُ أشْمَطَ راعَهُ بــواحِدِهِ داعــي المــنايا ألَــمَّتِ

ووجــدي بطيّا وجدُ بِكْرٍ غريرةٍ عــلى والِــدَيْها فــارَقاها فــجُنّتِ

ووجدي بطيّا وجْدُ هَيْماءَ حُلِّئَتْ عن الماءِ كانتْ مُنْذُ خِمْسَيْنِ ضَلَّتِ[1]

وبعْد ذلك يَعرض الشاعر ثلاث صور فيها حزن كبير؛ الأولى صورة لناقة أتمّت حملها واقتربت ولادتها، ترعى مع صغيرها فأخافها صوت ضبع أجفلت منه، ثم عادت تبحث عن صغيرها فوجدت أشلاءه متناثرة. والثانية صورة الظبية التي أرضَعَت صغيرها أول رضعة ثم تركها إلى مكان مخصب ترتع فيه الأنعام، فسمعت صوتًا أخافها فضلّت عن شادنها (صغيرها) بسبب الصوت الذي أخافها، ثم أخذت تدور في المرعى فلم تجده، فعاودها البكاء. والثالثة صورة لأعرابية كانت تملك حريتها في الانطلاق بلا قيود، ثم أصبحت رهينة جدران بيت عند رجل بخيل مُلازم للباب لا يُفارقه، فلا يأذن لها بالخروج[2]. كلّ تلك الصور ليست بأكبر من شوق الشاعر لمحبوبته، وهذا ما أراده من ذكره لتلك الصور.

يُلاحظ مما سبق من أبيات هذه القصيدة أنّه جعل الرويّ تاء مكسورة، وهذا يدلّ على أنّ إحساس الشاعر الغالب هو الانكسار بسبب هجر محبوبته، أو التألُّم لفراقها وفراق دياره، بعد أنْ تزوجت، وما يدلّ على ذلك أيضاً، تسمية محبوبته بـ (طيّا) بدل (ريّا) ، إذ إنّ الاسم (طيا) فيه

[1]– ديوان الصِّمّة، ص68، أشمط: الرجل الذي بلغ من العمر مبلغا يحتاج فيه إلى أن يستظهر بغيره على متاعب الدنيا، غريرة: التي لم تَخبر الدنيا بعد، هيماء: الناقة التي أصابها الهيام وهو شدة العطش، خمسان: مثنى خمس وهو يشير إلى انقطاع الناقة عن الماء عشرة أيام.

[2]– ينظر: السابق، ص69–72.

شيء مِن الطي والفراق، وفيه شيء مِن الشِّدة، وفي ذلك ميزة تمتاز بها لغة الشعر، فقد أشار طه حسين إلى أنّ لغة الشعر تمتاز بعدة خصائص منها: تجانُس اللفظ والمعنى؛ فيكون رقيقًا في مواضع الرقة، قويًّا في مواضع القوة[1].

وتكرار بعض الأصوات يُحدِث انسجامًا موسيقيًّا، إذ يلاحَظ ذلك عند قراءة هذه القصيدة، فقد انتقى الشاعر ألفاظًا فيها تكرار لبعض الأصوات، وهذا ما أعطى القصيدة موسيقى خاصة تظهر لمُجرّد سماعها، عبّر فيها الشاعر عن إحساسات قويّة عميقة. وما حمل الشاعر على ذلك هو التأثير على السامع، ومشاركته همومه، وقد أشار إلى هذا الأمر عز الدين السيد، بقوله:" إنّ القِيَم الصوتيّة لجرس الحروف أو الكلمات عند التكرار، لا تُفارق القيمة الفكريّة والشعوريّة المُعبر عنها، ومُثير هذا التطريب لتكرير الحرف أو الكلمة– غالبًا– هو حبّ امتلاك الكلام بإيقاعه قلب السامع[2]. كما يُلاحظ ذلك عند سماع هذا البيت؛ لما فيه من تكرار لحروف: الجيم والكاف والتاء:

لَجوجٍ إذا لَجّتْ بَكِيٍّ إذا بَكَتْ بَكَتْ فأَدَقّتْ في البُكا وأَجَلّتْ

فعندما أراد الشاعر أنْ يُوسّع المعنى، ويزيده مُبالغة، عَمَد إلى التكرار بدون تكلُّف، ممّا أعطى التركيب حُسْنًا كبيرًا، وبه اكتمل المعنى، وظهر بصورة أدق.

إنّ حرف التاء يظهر ظهورًا متميّزًا في هذه القصيدة، فانظر لقوله:

خليليّ هذي زفْرَةُ اليوم قد مَضَتْ فـمَنْ لِـغَدٍ مِنْ زَفْرَةٍ قدْ أطلَّتِ

[1]– ينظر: التوجيه الأدبي ، طه حسين وآخرون، عالم الأدب، بيروت، ط1،2016، ص151.

[2]– التكرير بين المثير والتأثير، ص84.

ومِـنْ زَفَـراتٍ لو قَصَدْنَ قَتلْنَنـي تَقُضُّ التي تَبقى التي قد تولّتِ[1]

وغير ذلك من الأبيات التي عبّر فيها الشاعر عن حزنه الشديد، فتكرار الصوت يؤدي دورًا معنويًّا في أداء المعنى، ودورًا موسيقيًّا يُطرِب السامع، حسب نوع الصّوت وطبيعته ومخرجه والسياق الذي ورد فيه، كما لوحظ ذلك من الأبيات السابقة.

وانظر كذلك إلى المقطوعة في رويّ الجيم، كم مرّة تكرّر صوتا الصاد والجيم، إذ يقول في البيت الثالث:

فانصَدَعْنا صَدْعَ الزُّجاجة بانَتْ كيْفَ ليْ بانصِداع صَدْعِ الزّجاجِ[2]

فتكرار صوتَي الصاد والجيم أكْسَب الكلام مزيدًا من الدّلالة، فقد أراد الشاعر التعبير عن الفراق والبُعد. وأيضًا، فالتكرار يُكسِب الكلام الحُسْن، وقد أشار إلى ذلك عز الدين السيّد بقوله:" كما أنّ عودة النقرة على الوتر تُحدِث التجاوب مع سابقتها؛ فتأنس الأذن بازدواجهما وتآلفهما، فإنّ عودة الحرف في الكلمة تُكسب الأذن هذا الأُنْس"[3]، ويُمكن ملاحظة هذا عند سماع آيات من القرآن الكريم، كتكرار حرف الزاي في قوله تعالى: {إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا} (الزلزلة،1)، وتكرار بعض الكلمات في قوله تعالى: {الْقَارِعَةُ، مَا الْقَارِعَةُ، وَمَا أَدْرَاكَ مَا الْقَارِعَةُ} (القارعة، 1-3).

وانظر إلى حرفَيْ الدال والراء في قول الشاعر في قافية الراء:

---

[1]- ديوان الصِّمّة، ص74.

[2]- السابق، ص107.

[3]- التكرير بين المثير والتأثير، ص14.

عَرَفْتُ اليَوْمَ بالأسْنادِ دارا فدمْعُ العيْن يَنْهمرُ انْهِمارا[1]

فصوت الراء فيه تكرار عند نُطقه، وهذا يُناسب معنى البيت؛ لما فيه من انهمار لدموع العين باستمرار دون توقّف، وفي ذلك التّكرار قيمة صوتيّة جماليّة، وقيمة معنويّة.

وتكرار صوت الحاء بثّ الشّاعر من خلاله مشاعر الحب والحنين والحزن، عندما قال:

أُكـــــرّرُ طَرْفي نحْو نجدٍ وإنّني إليه، وإنْ لم يُدرِكِ الطَّرْفُ أنْظُرُ

حَـــــنينًا إلى أرْضٍ كأنّ تُرابَها إذا مُطِرَتْ عودٌ ومِسْكٌ وعنبَـــرُ

بلادٌ كأنَّ الأُقحوانَ بروْضَـــــةٍ ونـــور الأقاحي وَشْيُ بُردٍ مُحبّرُ

أحنُّ إلى أرض الحجازِ وحاجتي خيامٌ بنجدٍ دونها الطَّرْفُ يقصـــرُ

مـتى يستَريحُ القلْبُ؟ إمّا مُجاورٌ بـــــحرْبٍ، وإما نـــــــازحٌ يتذكّرُ[2]

وانظر كيفية توزيع الحروف في قصيدته في رويّ العين، حيث نوّع الشاعر في الأصوات التي شكّلت القصيدة، وكان لها أهمية في تشكيل المعنى، إذْ حاول الشاعر إيصال معانٍ عديدة منها: معنى السِّعة والامتداد لحزنه، يقول:

أمِنْ أجل دارٍ بالرَّقاشَين أعْصَفَتْ عليها رياح الصّيْفِ بَدْءًا ورُجَّعا

بكتْ عينُك اليسرى، فلمّا زجرتَها عن الجهل بعد الحِلم أسْبَلَتا معا[3]

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص92.

[2]– السابق، ص102، الوشي: الزينة، البرد: القماش أو الثوب، التحبير: يعني أن تكون الألوان المدخلة على اللون الأصلي على هيئة خطوط عريضة.

[3]– السابق، ص107.

فالشاعر يُعبّر عن أنّ الرياح دامت على العصف بتلك الدّيار زمنًا طويلًا ممتدًّا، وفي البيت الثاني يُعبر عن حزنه الشديد المتواصل وبكائه المستمر.

ويرفع الشاعر قيمة المكان، عندما قال:

قِـفا ودّعا نجْدًا ومَنْ حلَّ بالحِـمى وقَـــــلَّ لـنجدٍ عــندنا أنْ يُوَدَّعا

بنفْسي تلك الأرضُ، ما أطْيَبَ الرُّبا ومــا أحـسَنَ المُصطافَ والمُتَرَبّعا

وأذكُرُ أيـــــــام الحِمى، ثـمّ أنثَني على كَبِدي من خشْيَةٍ أنْ تَصَدَّعا[1]

فالشاعر يرفع قيمة المكان باستحضار غيره، عندما قال: (قفا، ودّعا، وقُلْ)، وهذا فيه تعظيم للمكان ولذكرياته فيه، وفي هذه الأبيات يبثّ مشاعر الشّوق، شوقه لتلك الأرض، ومشاعر القلق والتوجُّع عند تذكُّر تلك الأيام، ومشاعر الألم من الوداع.

كلّ تلك المشاعر كان لا بدَّ للشاعر من أنْ يعبّر عنها، ويُسلّي نفسه الحزينة المُنكسرة، وذلك من خلال الأصوات التي شكّلت المعنى، فتكرار صوتَي النون واللام في القصيدة كاملة، بثّ من خلاله مشاعر الحُزن والشجن والشوق، كما في قوله:

فإنّي وجدْتُ اللوْمَ لا يُذهِبُ الهوى ولكنْ وجَدْتُ اليأسَ أجْدى وأنْفَعا[2]

وقوله:

وقُلْتُ: عليكُنّ السلامُ، فلا أرى لنفسيَ من دون الحِمى اليوْمَ مَقْنَعا

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص110، المصطاف والمتربع: المكان الذي يحله الناس صيفا وربيعا، الانثناء على الكبد: انطواء البطن قليلا مع انحناءة في الظهر، وذلك لطول السهر وقلة اشتهاء الطعام والشراب.

[2]– السابق، والصفحة ذاتها.

وقوله:

ولمَّا رأيتُ النّيرَ أعْرَضَ دوننا وجالَتْ بناتُ الشّوْقِ يحنِنَّ نُزّعا[1]

وهذه الأصوات تُشِيع النغم الحزين في القصيدة؛ وذلك لِمَا فيها من غُنّة يُعبّر فيها عن الحزن، بالإضافة إلى الأصوات الأخرى. وفي هذه القصيدة حضور كبير للمد، وللمد قيمة كبيرة لا تقل عن قيمة الأصوات الصحيحة؛ لِمَا يُعطيه من السعة والامتداد لحروف العلّة، وقد أطلق الشاعر الروي، فمدَّ حركة صوت العين وأشبع الفتحة، وهذا يمنح النص معنًى مطلقًا مُنْفتحًا، ويُخفّف من حزن الشاعر فيبثّ من خلاله شكواه.

وصوت التاء الذي تَكرر في قوله:

تَلَفَّتُّ نحْو الحيِّ حتّى وجَدْتُني وجِعْتُ من الإصْغاء: لِيْتًا وأخْدَعا[2]

عبّر بواسطته عن مشاعر القلق والوجع، فكثرة التلفُّت أوجعته. فالتاء حرف مهموس يُلائم معنى البيت، ويُعبّر عن إحساس الشاعر وهدوءه في هذا البيت، فالتاء بصَوْته وتكراره يُضفي إيقاعًا موسيقيّا مُناسبًا.

ويستطيع السامع أنْ يحسّ بأذنه الحرف الغالب على الكلمات في قوله:

ولـــــــمّا تناهَبْنا سِقاطَ حديثِها غِشاشًا، ولانَ الطَّرْفُ منها فأطْمَعا

فَرَشّتْ بقولٍ كاد يشفي من الجَوى تُـــــلِمُّ بـــــه أكْبادَنا أنْ تَصَدَّعا

كـــــما رَشَفَ الصّادي وقائعَ مُزْنَةٍ رشـــــاشٍ تولّى صَوْبُها حينَ أقلَعا

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص111، نزعا: جمع نازعة، مائلة إلى من تهوى.

[2]– السابق، والصفحة ذاتها.

شـكَوْتُ إليها ضَبْثَةَ الحُـبّ بيننا وخَـشْيةَ شَعْـبِ الحيّ أنْ يَتَوَزَّعا[1]

فتكرار حرف الشين بما فيه من صفة التفشّي والتّغلغل والجريان، يؤدّي معنى الليونة، والسرعة، والفرج الذي جاء للشاعر من حديث محبوبته الذي وقاه من الحرقة وشدّة الوجد، ويُصوّر وقْع حديثها بتشبيه أثره بما يفعل الماء المُنهمر، ويُعبّر عن شكواه للتخفيف مما يعانيه.

وقد أشار إلى أهمية هذا التكرار عز الدين السيد، بقوله:" إذا تكرّر الحرف في الكلام على أبعاد متقاربة، أكسب تكرار صوته ذلك الكلام إيقاعًا مُبهجًا، يدركه الوجدان السليم حتى عن طريق العين، فضلًا على إدراكه السمعي بالأذن"[2]. فتكرار بعض الأصوات يُعطي الكلام وزنًا وانسجامًا ونغمًا متّسقًا، ويُكسب التراكيب روحًا وحيوية.

وبالاطلاع على قصائد الصِّمّة بالإجمال، نجد أنّه كان يُطلق الروي، فيشبع الحركة سواء أكانت ضمة أم فتحة أم كسرة، باستثناء مقطوعة واحدة في قافية اللام، إذ أتبع الروي بـ هاء السّكت (سكون).

وللمدود أهمية دلالية كبيرة في إطلاق المعنى وتوسعته، وأهمّية صوتيّة نغميّة، وقد أشار إلى ذلك عز الدين السيد، بقوله:" والمدود للتطريب هي بالشعر ألصق، لأنّ الشعر في الأعم يُمثل غناء النفس أشواقها وآلامها وأفراحها، التي تناسبها مدّات الشجا والأسى والحنين والأنين والسرّاء والضرّاء"[3]، وهذه المدّات وسيلة من وسائل تصوير المشهد الذي ينقلنا إليه الشاعر"[1].

---

[1]–ديوان الصِّمّة، ص108، سقاط الحديث: ما كان سريعا، الغشاش: العجَلة، رشت: بلَّتْ ونضَحَت، الماء الصادي: الذي تصوبه مزنة ترش عليه قطرها، تولى صوبها: توالى وعاد للانهمار ثانية، الصَّوب: نزول المطر، ضبثة الحب: سيطرة الهوى على القلب، شعب الحي: القبيلة المجتمعة في حمى واحد.

[2]– التكرير بين المثير والتأثير، ص45.

[3]– السابق، ص66.

يُستنتج مما سبق أنّ للأصوات دلالة على المعاني، ويظهر ذلك من خلال الحركات؛ فالحركات أصوات، والأصوات تعبير عن الفكر، وإذا استخدم الشاعر أصواتًا معينة ضمن إيقاع منتظم، فإنّ هذا الإيقاع يُعبر عن أحاسيس معينة عند الشاعر. وتظهر أهمية الأصوات أيضا بالتكرار؛ فقد يُكرر الشاعر صوتًا معينًا في قصيدته ويكون له دلالة معينة كما تبيّن مما سبق من أمثلة، وقد يكرر كلمة ما بقصد إيصال شوقه أو معاناته أو أيّ شيء آخر.

وللتكرار فوائد عديدة منها: تأكيد أمر معين، ولَه وقْع جميل على الأذن، فيجذب السامع؛ وهذه قيمة جمالية يلجأ إليها الشعراء. والتكرار بدون تكلُّف يعطي التراكيب حُسنًا كبيرًا، ويُكسب الكلام وزنًا وروحًا وحيويةً. وهكذا، فإنّ كثيرًا من الحُسْن والجمال الصوتي ينشأ عن انسجام الأصوات وتكرارها في التراكيب.

[1]– ينظر: التكرير بين المثير والتأثير، ص66.

الفصل الثالث

الأداء بالعلامة التركيبية الصفرية في المعنى والإعراب في ديوان الصِّمّة القشيريّ

العلامة العدميّة.

الدلالة النحوية للسكون.

الدلالة الصوتية للسكون.

ظاهرة الوقف:

1- معنى الوقف لغة واصطلاحًا.

2- أهمية الوقف وأثره في المعنى والإعراب.

الوظيفة النحوية للعلامة التركيبيّة الصفريّة في ديوان الصِّمّة القشيريّ.

النغم في التركيب الصفريّ العلامة:

1- الوقف.

2- تسكين المتحرك.

تمهيد:

يُسلّط هذا الفصل الضوء على تأثير العلامة التركيبية الصفريّة على المعنى والإعراب؛ وذلك من خلال الاستشهاد بشعر الصّمّة القشيريّ، بوصفها ظاهرة صوتيّة تُؤثر على المتلقي، وتؤدي دورًا مهمًّا في عملية التواصل، وفي التّفريق بين المعاني، كما سيتضح ذلك من خلال الأمثلة من الديوان في صفحات لاحقة.

ويتحدّث هذا الفصل عن السكون من زاويتين: الزاوية النحويّة، والزاوية الصوتيّة، بهدف بيان قيمة السكون نحويًّا وصوتيًّا.

وفي هذا الفصل بيان لعلاقة الوقف بالتركيب، وبيان تأثير الإعراب على مواضع الوقف، وتأثير الوقف على المعنى.

العلامة العدميّة:

العلامة العدميّة، أو العلامة التركيبيّة الصفريّة: هي انعدام العلامة التركيبية (الضمة، والفتحة، والكسرة). وتُعدّ بذاتها علامة دالّة على معنى، فانعدام العلامة علامة، ويُقصد بها السّكون. ويتم التسكين من خلال الوقف، أو مِن خلال حذْف الحركة الإعرابيّة للضرورة الشعريّة. كما في قول امرئ القيس:

فاليومَ أشربْ غيرَ مُسْتَحْقِبٍ إثمًا مِنَ اللهِ ولا واغِلِ

فالشاعر هنا استدعى التسكين للبتّ والتشديد والجزم في الكلام، للدلالة على التأكيد وتقوية الكلام[1].

إنّ انعدام العلامة من الممكن أنْ يكون علامة لها دلالة معيّنة؛ كما لوجود علامات الإعراب في التراكيب دلالات تؤديها، ومعانٍ تدل عليها. كذلك الحال في عدم وجودها؛ إذ إنّه لا يقل أهمية عن وجودها. فقد تعارف اللسانيون على أنّ العلامة العدمية لها كل خصائص العلامات العدمية من حيث عدم الوجود الصوتي، والوظيفة التي تُؤدّى اعتمادًا على التقابل بينها، وبين الوحدات والعناصر الأخرى المتحققة في النظام اللغوي، وهي الحركات[2].

وقد عرّف معجم اللسانيات العلامة العدميّة بأنّها:" غياب هذا العنصر، وغياب السمة في هذه الحالة ذو دلالة لا تقل عن دلالة حضورها"[3].

ومفهوم العلامة العدميّة موجود في اللسان العربي، ويظهر في أنماط عدة، في المستويات الصرفية والصوتية، منها: السكون، وعلامة الحذف، والابتداء وتجرُّد المضارع من عوامل الجزم، والنصب وعلامات المعاني الصرفية الأصول، وغير ذلك[4].

والعلامة العدمية تظهر في التراكيب من خلال السكون، الذي يمثل العلامة "صفر" غير المُتحققة صوتيًا، ولكن تَبرُز قيمتها من خلال مقابلتها مع الحركات، كما أشار إلى ذلك مسعود بودوخة، بقوله:" إنّ السكون يؤدي وظيفته بتقابله مع الحركات (الفتحة، والضمة، والكسرة)؛ فهو

---

[1]– ينظر: دراسات في علم اللغة، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، ط1، 1998، ص173.

[2]– ينظر: العلامة العدمية في اللسان العربي، دراسة في المفهوم والتمظهرات، مسعود بودوخة، جامعة سطيف، الجزائر، العربية والترجمة/ دراسات، ص166.

[3]– السابق، ص164، نقلا عن معجم اللسانيات لجون ديبوا، ص513.

[4]– يُنظر: السابق، ص166.

يختلف عنها في عدميته، ولكنه يشترك معها في أداء الوظائف التمييزية على المستوى النحوي خاصة، ولعل هذا ما جعل بعض اللغويين القدماء يترددون في شأن السكون؛ فمنهم من عامله على أنّه حركة، ونعتَه بذات المصطلح (حركة)، وجعله قسيمًا للحركات، كابن عقيل وابن هشام من المتقدّمين، وحفني ناصف، وإبراهيم مصطفى من المُحدَثين. ومنهم من لمْ يُسمّ السّكون حركة ولم يَصِفْه بهذا المصطلح. ولكنّه عامله على أنّه شيء يُنطق ويُتلفّظ به تحقيقاً كقولهم: "السكون أخفّ الحركات" أو"أخف من الحركات"[1]. ولكن السّكون ليس حركة، وإنّما هو حالة سلْب الحرَكة، وهو أخفّ من الحرَكَة وليس أخفّ الحرَكات، والصّوت السّاكن هو صامت مسلوب الحرَكَة، فكيفَ يصحّ تسمية اللاحرَكة (السّكون) بالحركة؟

ومع ذلك، فإنّ الذي لا خلاف فيه هو دلالة السكون من الناحيتين النحوية والصوتية، ووظيفته المعنوية التي يُؤديها، كما سيتضح من الأمثلة التي ستُعرض تاليًا. وقد ذَكر كمال بشر أنّ السكون يخلو من التحقُّق الصوتيّ من الناحية الصوتية؛ أي ليس له أثر مادي من ناحية النطق. وفي السكون خِفّة في النطق إذا قِيْس بالحركات[2].

ويقول:" إنّ السكون لا يُتلفظ به ولا وجود له من النّاحية النطقية الفعلية، أو هو عدم الصوت، أي: عدم الحركة"[3]. ويُشير إلى أنّه ظاهرة ارتبطت ببعض القِيَم الصوتيّة في سياقات معيّنة، وهي ظاهرة سلبيّة من ناحية النطق، إيجابيّة من ناحية العمل والوظيفة. والسكون يتساوى مع الحركات في كثير من المقامات الصوتيّة على مستوى الكلمة والجُملة[4]. هذا ما جعل القدماء

---

[1]– العلامة العدمية في اللسان العربي، ص 167.

[2]– ينظر: دراسات في علم اللغة، كمال بشر، ص142

[3]– السابق، ص146.

[4]– ينظر: السابق، ص179.

ومَن تبعهم من المُحدَثين يعتبرونَه جُزءًا مِن نظام الحركات، ويُطلقون علَيْه اسم: (حركة)؛ لأنّ السكون وإنْ لمْ يتحقق في النطق، إلا أنّ له وظائف نحْويّة.

ويُسمّي كمال بشر السكون بـ " الحركة الصفر"، فيقول:" ولا يتبادر إلى الذهن أنّ هذا الإطلاق قد يعني خلو السكون من القيمة، لأنّ الصفر، وإن كان غير ذي قيمة مُنعزلًا، وِحْدة إيجابية ذات وظيفة خاصة في النظام العددي، وكذلك الحال في السكون، فهو سلبيّ نطقًا إيجابي في النظام الفنولوجي للعربية"[1].

وإذا نظرنا إلى السكون من الناحية النطقية نجد أنّه لا يتحقق نطقيًّا، وليس له أثر سمعي، فهو لا شيء أو عدم. ويلجأ إليه الشاعر للتعبير عن الأفكار التي لا تحتاج إلى حركات ظاهرة تؤيّد معنًى معيّنًا، وإنّما للحاجة إلى التعبير عن معنى العدميّة أو السلبيّة. فالسكون وإنْ خلا من الصورة المادّية فإنّه يقوم بدور مُعيّن في اللغة العربية مُقارنة مع العناصر الأخرى[2].

ويعتبر كمال بشر السكون فونيمًا ثانويًّا (خارج التركيب)، يرتبط بالتركيب ويُميّزه. ولا يُمكن إفراده أو عزله في التركيب[3].

الدلالة النحوية للسكون:

يؤدي السكون وظيفة تمييزية على المستوى النحوي، فالسكون كالحركات له دلالات يؤديها في التركيب، والسياق الذي يرد فيه؛ فهو وإنْ لمْ يكن له وجود صوتي فهذا لا يعني أنّه ليس له دلالة نحوية.

---

[1]- دراسات في علم اللغة، ص179-180.

[2]- ينظر: السابق، ص183.

[3]- ينظر: السابق، ص184.

فالسكون علامة للجزم أو الوقف، وقد أشار كمال بشر إلى أنّ مِن أهم وظائف السكون الدلالة على الحالة الإعرابية المعروفة بالجزم، أو كونه يدل على الجزم بمعنى القطع والبتّ في الأمور. والدلالة على الوقف في الكلام. وهناك خلاف بين العلماء حول معنى الجزم الذي يفيده السكون: أقطعٌ مادّيٌّ هو بمعنى قطع الحركة (حذفها)، أم قطع معنوي يفيد التأكيد في الطلب والأمر[1].

وفي فعل الأمر المفرد المذكّر، مثل: اكتبْ، السكون ذو دلالة نحوية تقارَن بدلالة الألف في: اكتبا، والياء في: اكتبي، والواو في: اكتبوا[2]. ففي (اكتبْ)، يؤدّي السّكون وظيفة الدّلالة على بناء فعل الأمر. وهو علامة الجزم للفعل المُضارع المسبوق بأداة جزم.

ومن ذلك يُستنتج أنّ الدلالة النحوية للسكون تظهر من خلال مقابلته مع الحركات (الفتحة والضمة والكسرة) فخلوّ آخر كلمة (اعمل) من الحركة، علامة بناء فعل الأمر عند مخاطبة المفرد المذكر، فلو قيل: (اعملي) أو (اعملوا) أو (اعملا) لتغيّر المخاطب. وأيضًا في قولنا (لم يعملْ)، يؤدي السكون دلالة نحوية وهي الدّلالة على الجزم، فالسكون علامة الجزم، وهي علامة عدميّة.

ومن الوظائف النحوية للسكون أنه علامة بناء الفعل الماضي في بعض الحالات، وتظهر وظيفته مع ضمائر المتكلم والمخاطب، بمقابلته الفتح في ضمائر الغيبة كالمقارنة بين (نحن كتبْنا)، و (هو كتبَ)، فعلامة بناء الفعل في (كتبْنا) علامة عدمية وهي السكون [3].

---

[1]- ينظر: دراسات في علم اللغة، ص143.

[2]- ينظر: السابق، ص189.

[3]- ينظر: العلامة العدمية في اللسان العربي، مسعود بودوخة، ص169.

وقد أشار مسعود بودوخة إلى أهميّة السكون في أدائه وظائف كالحركات تماماً، بقوله:" السّكون علامة عدميّة تُقابل الحركات، وتؤدي وظائف خاصة تعدل وظائفها، إنّه حركة سالبة نُطقاً، إيجابيّة قيمة ووظيفة، يتبادل المواقع والوظائف مع الحركات المعروفة، وله دور في بناء الصيغ وفي الإعراب والبناء"[1]؛ لذلك فإنّ للسّكون قيمة تُقابل قيمة الحركة، ولكنّه ليس حرَكة، وإنّما علامة إعرابيّة له وظيفته كما للحركة وظيفتها.

الدّلالة الصوتيّة للسكون:

بالرغم من عدم تحقق السكون صوتيًّا، إلا أنّه ذو قيمة ودلالة معينة، وتظهر هذه الدلالة عند مقابلته للحركات في بعض المواقع، فالسكون لا يُلفظ فعليًّا كالفتحة والضمة والكسرة. وقد أشار كمال بشر إلى أنّ للسكون جانبَيْن من الناحية الصوتية: جانب النّطق والتأثير السمعيّ؛ فهو لا شيء؛ لأنّه لا يُنطق وليس له تأثير سمعيّ. وجانب الوظيفة الصوتية، أي الدور الذي يُؤدّيه في إطار الأصوات [2].

وقد يؤدي السكون دلالة التأكيد وتقوية الكلام، أو للتحذير، أو التأييد، أو إبراز المعنى، وأشار إلى ذلك كمال بشر، بقوله:" وربما أتَوا بالسكون في غير الأمر للدلالة على التأكيد وتقوية الكلام، كما ترى في قول امرئ القيس:

فاليوم أشربْ غيرَ مُستحقِبٍ إثمًا مِنَ اللهِ ولا واغِلِ

وقول جرير:

ما للفرزدق مِن عزٍّ يلوذ به إلّا بنو العمِّ في أيْديهِم الخَشَبُ

[1]- العلامة العدمية في اللسان العربي، مسعود بودوخة، 169.

[2]– ينظر: دراسات في علم اللغة ، كمال بشر، ص 175.

سِيروا بني العمّ فالأهْوازُ مَنْزلُكم ونَهْر تيرى فما تعرفْكم العربُ

بل إنّ أبا عمرو بن العلاء، وهو من القُرّاء السبعة ومن أئمة النحاة، قرأ: {إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تَذْبَحُوا بَقَرَةً} (البقرة، 67) بإسكان الراء لِمَا كان استنكار المأمورين له ظاهرًا ونفورهم منه قريبًا"[1].

وهكذا، فإنّ السكون ظاهرة صوتيّة سلبيّة تظهر قيمته بمقابلته مع الحركات، ومن مظاهر هذه القيمة: أنّها تُميّز الحرف الخالي من الحركات الأُخرى، لأنه يشير إلى حالة صوتيّة رابعة موجودة بالعقل. وللسكون وظيفة في التركيب المقطعي، فهو يُميّز نهاية المقطع المنتهي بِحَرْفٍ خالٍ من الحركة. وله وظيفة في التفعيلات العروضية فهي مبنيّة على أنْساق صوتية موسيقية مُعيّنة[2]. فالسّكون يُميّز المقطع المُنتهي بحرف خالٍ من الحركة، وهذا يجعل للسّكون قيمة صوتيّة موسيقيّة في نهاية المقاطع في الكلمات أو الجُمل. وللسّكون دور هام في إقامة الوزن في الشّعر، كما سيتّضح من أمثلة في صفحات تالية.

ويُشار أيضًا إلى وظيفة أخرى، وهي أنّ السكون يدلّ على القوّة، ففيه ثقل عند النطق، لأنه يحتاج إلى وقف التنفُّس، بخلاف الحركات التي ينطلق معها النَّفَس. وهذا المخطط البسيط يُظهر المقابلة بين السكون (العلامة الصفرية)، والحركات:

[1]– دراسات في علم اللغة، كمال بشر، ص 175.

[2]– ينظر: السابق، ص176–178.

السكون	الحركات
صفر	الفتحة والضمة والكسرة
غيرمتحقق نطقيًّا	متحققة نطقيًّا
ليس له أثر سمعي	لها أثر سمعي
يحتاج إلى توقف النفس	ينطلق معها النفس

وللسكون قيمة صوتيّة سلبيّة لِمَا له من تأثير في السامع؛ فالوقف على بعض المواضع في التراكيب، يؤثر في السامع تأثيرًا كبيرًا. وتظهر هذه القيمة عند ملاحظة الوقف في القرآن الكريم، فالفواصل القرآنية مثلًا، تساعد القارئ في فهم معاني الآيات فهمًا صحيحًا، وفيها نوع من الموسيقى والانتظام الصوتي، وذلك في كثير من المواضع في القرآن الكريم، ومثال ذلك قوله تعالى في سورة الطور: {وَالطُّورِ ، وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ، فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ، وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ، وَالسَّقْفِ الْمَرْفُوعِ، وَالْبَحْرِ الْمَسْجُورِ} (الطور، 1-6). ويظهر كلّ هذا عند عدم الوصْل.

وتظهر قيمة السكون أيضًا، في تحسينه للكلام، ومنحه إيقاعًا مُميزًا منتظمًا؛ ولذلك يلجأ الشاعر أحيانًا إلى تسكين حرف الروي، ليُكسب القصيدة هذا الإيقاع، ومثال ذلك قول الشاعر:

ليس في لَيْلي سَميرٌ كالقَلَمْ يسْكُب الآهاتِ منْ نبْعِ الألمْ

صَحِب العَقْلَ ولَمّا استأنَسا سَـــهِر الفِــكْرُ وَعَيْني لَمْ تَنَمْ[1]

وفي السّكون معنى السّكِيْنة، الذي قد يحتاجه الشاعر لإيصال معاني كالهدوء والاستقرار، وهذا ما سيتضح عند دراسة ديوان الصِّمّة، إذْ ستتبع هذه الدراسة مواضع السكون عند الشاعر، وتستنبط دلالتها من الناحيتين الصوتيّة والنحويّة.

[1] حصاد أيام وأيام، كريم الأسدي، ص119.

ظاهرة الوقف:

معنى الوقف لغة واصطلاحًا:

يُقال: وقف، وقوفًا أي قام من الجلوس، وسكن بعد المشي، ووقف على الكلمة: نطق بها مسكّنة الآخر قاطعًا لها عما بعدها، والوقف في القراءة: قطع الكلمة عما بعدها[1]. وهذا ما ستعتني به هذه الدراسة، إذْ إنّها ستقف على تأثير الوقف في التراكيب من ناحية المعنى والإعراب.

والوقف اصطلاحًا هو:" قطع النطق عند آخر الكلمة للترنُّم أو التذكُّر أو التنفُّس أو غير ذلك"[2]، وقد ورد عند ماريو باي بمُسمّى المِفصَل، وهو عبارة عن سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر[3].

والوقف هو توقُّف ضروري للصوت لكي يتنفس المُتكلّم، وهو ظاهرة صوتيّة مُحمّلة بدلالات لُغويّة[4]، إذْ إنّ فهم النصّ يقتضي تقسيمه وملاحظة العلاقات التي تجمع عناصره المختلفة. وتقسيم النصّ يتمّ على أساس المعنى، ولكنّه مُتأثر بالصوت، فإذا كان التقسيم معنويًّا، فإنّ حدوده صوتيّة، وبهذا يشير الوقف إلى الاستقلال المعنوي لوحدات حدوده[5].

---

[1]– ينظر: المعجم الوسيط، باب الواو، ص1051.

[2]– التوجيهات والآثار النحوية والصرفية للقراءات الثلاثة بعد السبعة، علي محمد فاخر، جامعة الأزهر، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1999، ج1، ص59.

[3]– أسس علم اللغة، ماريو باي، ص95.

[4]– ينظر: النظرية الشعرية، جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، 2000م، ص77.

[5]– ينظر: السابق، ص78.

وهكذا، فإنّ الوقف ظاهرة صوتيّة تؤثر في المعنى، إذْ إنّ توقُّف الصوت يعني توقُّف المعنى. ولكن ذلك قد يختلف قليلًا بالنسبة للشعر، فالشعر له شكل مختلف يمكن ملاحظته بمجرد النظر إلى قصيدة ما، فهي مُقسّمة إلى أبيات، والفراغ الذي يفصل بين كلّ بيت من القصيدة والبيت الذي يليه، هو رمز خطّي للوقف أو الصمت[1]. وقد ينتهي البيت الشعري ولا ينتهي المعنى، فالقارئ يقف عند نهاية البيت بسبب انتهاء الجملة الشعرية عروضيًّا، ولكن المعنى لمْ يتم. فالوقف هنا ظاهرة صوتيّة قد تُؤدي في بعض الأحيان إلى فَكّ الترابط بين أركان الجملة أو التركيب في الأبيات. ويتّضح ذلك في قول قيس بن الملوّح:

تعَـلَّقتُ لَيْـلَى وهْيَ غِرٌّ صَـغِيرَةٌ ولم يَبْدُ لِلأترابِ من ثَدْيها حَجْمُ

صَغِيرَيْنِ نَرْعَى البَهْمَ يا لَيْتَ أنَّنَا إلى اليوم لمْ نكبُر ولمْ تكبر البُهْمُ

فمعنى البيْت الأوّل لمْ يكتمل إلّا بالبيْت الثاني.

ويذكر (جون كوين) أنّنا قد نجد بين بَيْتَيْن من الشعر وقفة تسمى "الوقفة العروضية"، وظيفتها الإشارة إلى أنّ البحر قد تم والبيت قد انتهى، وقد لا يكون له قيمة معنويّة إذا فصل بَيْن وحدتين بينهما ترابط معنويّ شديد (كالمبتدأ أو الخبر)[2].

ويُشار هنا إلى قضية مهمّة لمْ تحظَ باهتمام الدارسين، وهي: أيّها أولى الوقفة العروضية، أم الوقفة المعنوية؟ فالقارئ أمام طريقَتَيْن، إمّا أنْ يقف عند انتهاء الجملة عروضيًّا، وإمّا أنْ يقف عند انتهاء المعنى وتمامه، ولا يُراعي تقسيم القصيدة إلى أبيات، وقد وَرَد تعريف الوقف أيضًا عند تمام حسان، بقوله:" يدلّ الوقف بوسائله المتعددة على موقع هو في طابعه مفصل من

[1]– ينظر: النظرية الشعرية، ص77.

[2]– ينظر: السابق، ص80 .

مفاصل الكلام، يمكن عنده قطع السلسلة النطقية"[1]، وهذا القطع هو سكْتة خفيفة بَيْن كلمات أو مقاطع في حَدَث كلامي، للدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية مقطع آخر.

أهمية الوقف وأثره في المعنى والإعراب:

الوقف ظاهرة صوتية، وأسلوب من أساليب أداء الكلام، يؤثر في المعنى والإعراب، وبالوقف تَتَبَيَّن المعاني. ويرتبط الوقف بالمعنى من حيث انتهائه أو عدم انتهائه، واتّصال اللفظ بما بعده أو عدم اتصاله، ولا يُعرف ذلك إلّا من خلال الإعراب، فلا يجوز الفصل بين الفعل والفاعل، أو بين النعت والمنعوت، ولذلك على القارئ أنْ يراعي أين يقف أثناء قراءته، وذلك مراعاةً للمعنى، لأنّ المعنى قد يختلف بتغيُّر مكان الوقف. ومثال ذلك قوله تعالى:{ لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ } (المائدة، 17) فلو وقف القارئ على (قالوا) وبدأ بقوله: (إن الله هو المسيح ابن مريم) لفسد المعنى. وفي مثل قوله تعالى: {ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ ۛ فِيهِ ۛ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ} (البقرة، 2)، فلو وقف القارئ على (الكتاب) وبدأ بقوله: (لا ريب فيه)، لاختَلَفَ المَعْنى عند الوقف على (لا ريب)، والبدء بـ (فيه هدى للمُتّقين). وهكذا، فالوقف يتبع المعنى ويُبيّن ما ينبغي على القارئ من الإحساس بالمعنى.

وقد أشار أبو بكر الأنباري إلى مواضع الوقف، بقوله:" اعلم أنّه لا يتمّ الوقف على المُضاف دون ما أُضيف إليه، ولا على المنعوت دون النعت، ولا على الرافع دون المرفوع، ولا

[1]– اللغة العربية معناها ومبناها، ص270.

على المرفوع دون الرافع، ولا على الناصب دون المنصوب، ولا على المنصوب دون الناصب، ولا على المؤكّد دون التوكيد...[1]. كلّ هذا في حال لم يفصل بَيْن المُتلازمَيْن بفاصل.

وبالإضافة إلى دلالة الوقف المعنويّة هناك دلالته الصّوتيّة، فالوقف يَحمِل معه تمام المعنى، كذلك يحمل تمام الانسجام الصوتيّ، وهذا يُضفي على النصّ جانبًا جماليًّا وقيمة صوتيّة، ويظهر ذلك بصورة واضحة في الفواصل القرآنية، حيث تُؤدي الفاصلة القرآنية وظيفة جمالية، تَظهر في الإيقاع الصوتيّ الذي تُحْدِثُه، والأمر نفسه في الشعر.

والوقف تُحَدِّده الدِّلالة، ويحكمه التركيب، وبه يُريح المتكلم صوته[2]. والوقف في القرآن الكريم يُوضّح عظَمَة المعاني الموقوف عليها[3]. ويُشير تمام حسان إلى أهمية الوقف، بقوله:" اختار الاستعمال أنْ يُنشئ ظاهرة الوقف؛ دفعاً للتنافُر، ودلالة على موقع انتهاء الدفعة الكلامية، وهو موقع يرتبط بتمام المعنى جزئيًّا أو كليًّا[4].

يُسْتَنْتَجُ ممّا سبق، أنّ الوقف نموذج من نماذج أداء الكلام. وله أثر في الدلالة، ولأهمّيته تعلق بالقرآن الكريم، إذْ إنّ مواطن الوقف في القرآن الكريم تعتمد على المعنى.

ومن خلال هذه الظاهرة الصوتيّة، تظهر براعة المُلقي في تحديده للمواضع التي ينبغي أنْ يقف عليها، والتي يترتَّب عليها تغيير في المعنى، أو تأكيد أو تحذير أو تأييد أو غيرها من الأغراض. وأيضًا المواضع التي يُؤثر بها على السامع، ويُساعده على الفهم، فتتحقّق الغاية من

---

[1]– إيضاح الوقف والابتداء، أبو بكر الانباري، تحقيق محيي الدين عبد الرحمن رمضان ، مجمع اللغة العربية بدمشق، 1971، ص116 .

[2]– ينظر: الوقف والابتداء، خديجة أحمد مفتي، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، 1985، ص219.

[3]– ينظر: السابق، ص12.

[4]– اللغة العربية معناها ومبناها، ص270.

التواصل. وأداء الكلام تقوم به المعاني وتستند عليه؛ لذلك فالمُتكلّم عليه أنْ يراعي الوصْل والوقْف في كلامه، وأنْ يُعطيَهُما ما يستحقّانه من رعاية عند أداء الكلام.

الوظيفة النحويّة للعلامة التركيبيّة الصفريّة في ديوان الصِّمّة القشيريّ:

تأتي الأهمية الوظيفية للعلامة التركيبية الصفريّة من دلالتها على معانٍ نحوية متعددة، كالجزم والأمر وفعل الشرط وتاء التأنيث الساكنة.

وتؤدي العلامة التركيبية الصفريّة معنى الإبانة عن المعاني، والوضوح، كالحركات تمامًا، فكما أنّ الضمة تدلّ على الإسناد، وضمّ الكلام، والفاعلية. والفتحة تدلّ على المفعولية، والكسرة تدلّ على الإضافة، وهي علامات إعراب تؤدي وظائف مُعيّنة، فكذلك السّكون، تَتَبَيَّن به المعاني وتتضح، كالدِّلالة على الجزم مثلًا، فيزول الإبهام والغموض.

في ديوان الصمّة القشيريّ أمثلة كثيرة على جزم الفعل المضارع، كقول الشاعر:

إنْ أفارقْهُمُ فقد عشْتُ دهْرًا في سرورٍ من قُربهم وابتهاج[1]

وقوله:

كداء الشّجا بينَ الوريدَيْن كلما ذكرْتُكِ، لم تقْدر عليه النّحانحُ[2]

[1]– ديوان الصِّمّة، ص75.

[2]– السابق، ص76.

وقوله:

ولكنّ حاجات الفتى قُذُفٌ به إذا لمْ يجدْ من أنْ يُطالبها بُدّا[1]

وقوله:

ولو طَلَبَتْ منّي على ذاك في الهوى زيادة حُبٍّ، لمْ أجدْ ما أزيدها[2]

وغير ذلك من الأمثلة الكثيرة في الديوان.

أمّا بناء فعل الأمر على السُّكون، فيكون في أمر المخاطَب المفرد، وقد ورد ذلك في خمسة مواضع فقط في الديوان، وهي:

قوله:

ويومًا على ماءِ الهُدَيّةِ قال لي صحابيَ: طِبْ نفْسًا، وكيف أطيبُها[3]

وقوله:

ألكْني إلى طيّا، ألكني لِحاجةٍ من الحاجِ قَدْ همّتْ بنفسي وهمَّتِ[4]

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص78.

[2]– السابق، ص90.

[3]– السابق، ص62.

[4]– السابق، ص67، ألكني إليها: أرسلني إليها.

وقوله:

فإنّكَ لا ليلى ولا نجدَ فاعترفْ بهجرٍ إلى يوم القيامة والوعْدِ[1]

وقوله:

فدعْنيَ من ريّا ونجْدٍ كليهما ولكنّني غادٍ إذا ما غدا الجُندُ[2]

وقوله:

فيا ربِّ أطلقْ قيدها وجريرها فقدْ راعَ أهل المسجدَين حنينُها[3]

هذه المواضع الخمسة التي وردت في الدّيوان ولا يوجد سواها، فقد كان الشّاعر في أغلب الحالات يخاطب الجماعة أو المُثنى، كقوله: (قفا، ودّعا، أعينا، سلا، دعوني...)، وهذا يُعد أسلوبًا من أساليب الصياغة، يَهْدف إلى تعظيم المكان، ويَمْنح الكلام قيمة جماعيّة، فالشاعر يستعين بغيره ويشكو إليهم الفراق والبعد.

ومن خلال الاطلاع على الدّيوان، يجد القارئ أنّ الشاعر أكثرَ من استخدام الفعل الماضي أكثر من الأمر، وهذا يُؤكّد حنين الشاعر لمحبوبته، وتحسُّره على فراقها وفراق أهله. وكلّ قصائد الشاعر كانت تدور حول الحنين إلى الماضي. أمّا فعل الشرط المضارع المجزوم، فقد ورد مَرَّتين فقط في ديوانه، وذلك في قوله:

---

[1]- ديوان الصِّمّة، ص73.

[2]- السابق، ص87.

[3]- السابق، ص135.

إنْ أُفارقْهُمُ فقد عِشْتُ دهرًا في سرورٍ منْ قُربهم وابتهاج[1]

وقوله:

فإنْ تُنْكِحوها عامرًا لاطّلاعِكمْ إليه، يُدهدهْكم برجلَيه عامرُ[2]

أمّا تاء التأنيث الساكنة فمن أمثلة ورودها في الديوان، قول الشاعر:

يقولونَ لي دارُ الأحبّة قد دَنَتْ وأنــتَ كئيبٌ، إنّ ذا لعجيبُ

فقُلْتُ: ومــا تُغني ديارٌ تقارَبَتْ إذا لمْ يكنْ بين الديارِ حبيبُ[3]

وقوله:

ويومًا لدى البيت الحرام تجلّدَتْ لك النّفسُ إكراهًا على ما يُريبُها[4]

وقوله:

فحلّتْ محلًّا لمْ يكُنْ حُلّ قبلها وهانتْ مراقيه لطيّا وذلّتِ[5]

وقوله:

فلمّا رأيْنا قلّة النّير أعرَضَت لنا، وجبال الحَزْن غيّبَها البعدُ[6]

وقوله:

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص75.

[2]– السابق، ص104، يدهدهكم: يدحرجكم برجليه كالكرة.

[3] - السابق، ص59.

[4]– السابق، ص62.

[5]– السابق، ص67.

[6]– السابق، ص87.

ولو طلَبتْ منّي على ذاك في الهوى زيادة حبٍّ لمْ أجدْ ما أزيدها[1]

وغير ذلك الكثير الكثير من الأبيات التي وردت فيها تاء التأنيث الساكنة، المُتّصلة بالفعل الماضي، مثل: (استهلّت، رمتْني، نأتْ، دنتْ، أعرضتْ، سرتْ، لاحتْ، مُطرتْ، ترقرقتْ، بكتْ، غدتْ...).

إنّ هذا الكم الكبير للأفعال الماضية في الديوان، ونسبتها المرتفعة مقارنة بالأفعال المُضارعة وأفعال الأمر، إنّما جاء نتيجة طبيعية مُعبّرة عن حال الشاعر، فهو يَحِنّ ويشتاق لحياته الماضية، وأهله ومحبوبته ريّا.

كما تُشير القراءة لديوانه إلى قضيّة مهمّة، وهي أنّ الشاعر كان مُتأثّرًا بالمكان (دياره)، وبالمرأة (محبوبته)، وكِلاهُما يُشار إليه بالتأنيث، فالمكان والمرأة هما مَنْ كانا يؤثّران في شعره، ويُحرّكانه دائمًا، فاحتوى شعره إجلالًا وتعظيمًا لهما، وإحساسًا بهما، ففيهما معنى السّكينة والهدوء.

النغم في التركيب الصّفْرِيّ العلامة:

يعطي الجانب الصّوتيّ للتراكيب قيمة جماليّة، فَضْلًا عن قيمته الدّلالية، ويظهر ذلك في التركيب صفريّ العلامة من خلال ظاهرة الوقف، أو مِن خلال تسكين المُتحرّك، للدّلالة على أمر مُعيّن، كالتأكيد أو إبراز المعنى أو الإيضاح أو غير ذلك.

وتأتي القيمة الدلاليّة والجماليّة للتركيب صفريّ العلامة في الوقف، إذْ به يتم المعنى، وبه يتمّ التوافُق الصوتي، فيُصبح النص ذا قيمة صوتيّة جماليّة، ويَظهر ذلك جليًّا في الفواصل

[1]– ديوان الصِّمّة، ص90.

القرآنية في كتاب الله عز وجل، إذْ تُؤدي الفاصلة القرآنيّة وظيفة جماليّة، تظهر في الإيقاع الصوتي الذي تُحدثه، حاملة معها تمام المعنى، فالوقف كما ذُكر سابقًا، يرتبط بالمعنى من حيث انتهائه أو عدم انتهائه، واتصال اللفظ بما بعده او عدم اتصاله.

وفي هذا الجزء من الدراسة سيُعرف ما مدى تأثير هذه الظاهرة في شِعر الصِّمّة؟ وهل الوقف عند نهاية البيت يفكّ الترابط بين أركان الجملة أو التركيب؟ وهل توقُّف الصوت عند نهاية كلّ بيت يعني توقف المعنى؟

1-ظاهرة الوقف:

إنّ علامات الإعراب دوالّ على المعاني، فإذا اتصل المعنى ينبغي الوصل، وإذا انتهى المعنى عند كلمة مُعيّنة وبدأ معنى جديد، فينبغي الوقف.

ولكنّ معاني الشعر ليست كمعاني القرآن الكريم، ففي القرآن الكريم يترتّب على الوقف أو الوصْل معاني وأحكام فقهية، تختلف باختلاف الكلمة الموقوف عليها، كقوله تعالى: {وَإِنْ كَانَتْ وَاحِدَةً فَلَهَا النِّصْفُ ۚ وَلِأَبَوَيْهِ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِنْهُمَا السُّدُسُ مِمَّا تَرَكَ} (النساء،11)، فلا يجوز الوقف على كلمة (لأبويه) لأنّ الحُكْم سيختلف، فيُفهم أنّ النصف للابنة وللأبوين.

ولذلك فقد حدّد القُرّاء مواضع الوقف في القرآن الكريم حسب المعنى المُراد في الآيات، أمّا الشعر فقد يُلقى بطرق مختلفة، إذْ إنّه ليس لزامًا على القارئ أنْ يقرأ بطريقة معينة، فهذا معتمد عليه، ولكن الأفضل أنْ يراعي مُلقي الشِّعر معاني الأبيات؛ لأنّ ذلك يساعد في الفَهم وإيصال المعنى المُراد، والرسالة المطلوبة.

وفي الشعر هناك نظام مُعين، فالقصيدة مُقسّمة إلى أبيات، يقف القارئ عند نهاية كل بيت، ثم يبدأ بداية جديدة من السطر (البيت) الذي يليه، وقد تنتهي الجملة عروضيًّا (البيت الشعري)،

مع انتهاء الجملة معنويًّا (نحويًّا)، وقد يتم الوقف عند نهاية البيت دون أنْ تكون الجملة تامة معنويًّا.

وبالاطّلاع على ديوان الصّمّة يَتبَيّن أنّ الشاعر في أغلب قصائده، كان يُنهي الجملة نَحْويًّا مع انتهائها عروضيًّا في نهاية كل بيت، إلّا في مَوضِعَيْن، وهما: الموضع الأول، قوله:

إذا جَـــــلَسَتْ بين الغواني عشيَّةً على أيِّ حالٍ: عاطلًا أو تحَلّتِ

سَـمَتْ نحوَها الأبصارُ أوّل وهْلَةٍ بـدِيًا، وعـادَتْ نـحوَها فـتَثَنّتِ[1]

فبالوقف على كلمة (تحلّت) لم يكتمل المعنى، ففصل الوقف بين الشرط وجوابه.

والموضع الثاني قوله:

إنّ الكــريمَ وإنْ أربَتْ خـلائقُهُ ما لمْ يجُدْهُ بأدْنى وَبْلِهِ اليُسْرُ

يرنو بطرْفِ كَليلِ اللحْظِ خاشِعِهِ كــأنّهُ مُـذنبٌ قد فاتَه عُذْرُ [2]

الوقف على كلمة (اليسر) نهاية البيت الأول، يفصل خبر (إن) وهو الجملة الفعلية (يرنو) عن اسمها، فد انتهى البيت الأول عروضيًّا ولكنه لم ينته معنويًّا ونحويًّا.

يُسْتَنْتَج ممّا سبق أنَّ انتهاء البيت في معظم قصائد الصِّمّة كان يعني انتهاء الجملة عروضيًّا ونحويًّا، إلا في الحالتين السابقتين، فقد انتهى البيت عروضيًّا ولم تكتمل أركان الجملة نحويًّا، والوقف عند نهاية البيت هو نظام متعارف عليه في الشعر، وهذا الوقف لا يؤدي إلى فك الترابط بين أركان الجملة أو التركيب، فالمعنى متصل ومستمر في القصيدة الواحدة حتى لو كان

[1]– ديوان الصِّمّة، ص74، الغواني: جمع غانية وهي المرأة الحسناء، العاطل من النساء: التي لم يكن عليها حلي.

[2]– السابق، ص103، أربت: زادت، خلائقه: خصاله، يجده: يصله بالنعمة، الويل: الغيث، كليل اللحظ: الذي لم يُدم نظرته طويلا.

كلّ بيت يُقرأ مُنفصلًا عما بعده. وهذه الظاهرة في الشعر تُعَدُّ ظاهرة جمالية تعطي القصيدة نوعًا من الإيقاع.

إنّ شكل القصيدة يتحكم في مواضع الوقف، فالوقف يكون عند نهاية كلّ بيت وهذا ثابت عند كلّ من يقوم بإلقاء قصيدة، ولكن، عند الإلقاء على المتكلم أنْ يراعي المعنى، فلا يقف على كلمة ما لم يتم المعنى، ولا يقف على كلمة إلا عند تمام أركان الجملة النحوية؛ فلو أراد المتكلم أنْ يُلقي هذا البيت من شعر الصِّمّة:

عَرَفْتُ اليوْمَ بالأسْنادِ دارا فدمعُ العَيْنِ ينهمرُ انْهِمارا [1]

فلا يجوز أنْ يَقِفَ على كلمة (فدمع)، ويبدأ بكلمة (العين)، فإنّ ذلك يُفسد المعنى، إذْ إنّه لا يجوز الفصْل بين المضاف والمضاف إليه.

وفي قوله:

وقَدْ يُرْجِعُ اللهُ الفتى بعدَ غَيْبَةٍ ويلقى المنايا آخرونَ شُهودُ [2]

لا ينبغي على المتكلم أنْ يقف على كلمة (المنايا)، ويبدأ بكلمة (آخرون)، فإنّ هذا يفسد المعنى، إذْ إنّه لا يجوز الفصل بين الفاعل والمفعول به.

وقوله:

فإنّكَ لا ليلى ولا نَجْدَ فاعترفْ بِهَجْرٍ إلى يومِ القيامةِ والوعْدِ [3]

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص92.

[2]– السابق، ص 89.

[3]– السابق، ص83.

فلا يجوز الوقف على (إلى) والبدء بـ(يوم)، إذ إنّه لا يجوز الفصل بين الجار والمجرور.

وكذلك الأمر، لا يجوز الوقف على(في)، في قوله:

إنْ أُفارقْهُمُ فقدْ عِشتُ دَهْرًا في سرورٍ من قُرْبِهم وابتهاجِ [1]

وكذلك، لا يجوز الفصْل بَيْن النعت والمنعوت، كالوقف على كلمة: (قريبًا)، والبدء بكلمة (دانيًا) في قوله:

يراهُ قريبًا دانيًا غيرَ أنّه تحولُ المنايا دونَهُ والرواصِدُ [2]

تسكين المتحرك:

هو ضرورة شعرية يَلجَأ إليها الشاعر ليَسْتقيم الوَزْن. ويُؤدي التسكين وظيفة جماليّة ودِلاليّة، كالدّلالة على التأكيد، أو إبراز المعنى وتوضيحه.

لجأ الصِّمّة القشيريّ إلى تسكين المتحرك في موضِعَيْن اثنين فقط من قصائده، الموضِع الأول، قوله:

دفيءَ المحاني بالشتاءِ، وإن تصفْ ترهْ فيه رَوْضًا مُسْتَكِفًّا قَدَ اعْشَبا[3]

الأصل في (ترهْ) أنْ تكون (تَرَ)؛ لأنها فعل مضارع مجزوم واقع في جواب الشرط، ولكنها تُخِلُّ بالوزن، فأُضيفت هاء السّكت ليستقيم الوزن، هذا من جانب صوتيّ، أما من الناحية الدلالية فهي تعطي المعنى زيادة في الوضوح.

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص75.

[2]– السابق، ص 85.

[3]– السابق، ص56، المحاني: منحنى الوادي، مستكفًّا: مخضرًا.

والموضع الثاني، قوله:

ودارتْ بأدنى عهدِهِ، ثم راجعتْ أماقيَّ ثكلى، ما تَجِدْ ما أَضَلَّتِ [1]

الأصل في (تجدْ) أن تكون (تجدُ) لانها فعل مضارع مروفوع وعلامة رفعه الضمة، ولكن الشاعر سكن المتحرك ليستقيم الوزن.

وبالاطلاع على ديوان الصِّمّة، يمكن ملاحظة أنَّ قصائده جميعها مُشبعة الرويّ، فكان يُطلق حركة حرف الروي، إلّا في مقطوعة واحدة من ثلاثة أبيات لجأ فيها إلى التسكين، وهي قوله:

ألا مَنْ لقلْبٍ قدْ أُصيبتْ مَقاتلُهْ بـــه غُلّةٌ عاديّةٌ مـــا تُزايِلُهْ

ومُغتَصَبٍ بالبَيْن لمْ تستطع لَهُ كـــلامًا، ولـــمْ تُصْرَم لبَيْنٍ حبائِلُهْ

وعَيْنٍ رماها اللهُ بالشّوقِ كلّما رأتْ حيْثُ يَلقى مَصْرَمَ الحَبْلِ حابِلُهْ [2]

رُبّما لجأ الشاعر إلى تسكين الرويّ مراعاة للمعنى، فهو في هذه الأبيات يبدو وكأنّه يستنجد ويطلب العَوْن، فقلبه مُصاب من شدة الحب، وإصابته قديمة لا تُفارقه، والشاعر ابتُلي بانقطاع الوصل بينه وبين حبيبته، فهو يستنجد ويريد إغاثة سريعة، والسكون أدّى هذه الوظيفة بإيصال المعنى سريعًا. وانقطاع الوصْل بينهما عبّر عنه بقطع الحركة وتسكينها، هذا من الناحية الدِّلالية. أمّا من النّاحية الصوتيّة، فالوزْن والنظم هو مَا استدعى تسكين حرف الرويّ.

---

[1]– ديوان الصِّمّة ، ص71، الأماقي: جمع لإحدى الألفازظ الدالة على مؤخر العين أو مقدمها.

[2]– السابق، ص124، الغلة: شدة الحب، عادية: قديمة العهد من زمن عاد، تزايله: تفارقه ، تحرم: تقطع، أي قطعت حبال الوصل بينه وبين حبيبته، مصرم الحبل: المكان الذي صُرم فيه الحبل، أي العهد، الحابل: صانع الحبل(العهد).

الفصل الرابع

أداء العلامة فوق التركيبية في ديوان الصِّمّة القشيريّ، ويتضمن:

دور الأداء في تحويل المعنى:

1- النبر: - تقديم.

- أهمية النبر

2- التنغيم: - تقديم.

– أهمية التنغيم.

– وظائف التنغيم:

أ- وظيفة معنوية.

ب- وظيفة تركيبية:

1 حذف أداة الاستفهام ودلالة التنغيم عليها.

2حذف أداة النداء ودلالة التنغيم عليها.

3 حذف الصفة ودلالة التنغيم عليها.

ج- وظيفة دلالية.

د- وظيفة اجتماعية (انفعالية).

هـ- وظيفة جمالية.

دور الأداء في تحويل الإعراب.

دور الأداء في تحويل المعنى

النبر

يُستخدم مصطلح النبر للدّلالة على البروز والظهور، وتمييز الأصوات في السِّلسلة الكلاميّة، وقد جاء في لسان العرب:" نبر: النَّبْر بالكلام: الهمْز، وكلّ شيء رفع شيئًا، فقد نَبَرَهْ. والنبْر: مصدر نَبَرَ الحرف يَنْبِرُه نَبْراً هَمَزَه...والنّبر: همْز الحرف"[1].

يرى اللغويون المحدثون أنّ النَّبْر عبارة عن:" موقعية تشكيلية ترتبط بالموقع في الكلمة وفي المجموعة الكلاميّة. وحدُّه أنّه وُضوح نسبيّ لصَوْت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكميّة والضّغط والتّنغيم"[2].

والنّبر:" ازدياد وُضوح جُزء مِن أجزاء الكلمة في السَّمْع عن بقية ما حوله من أجزائها"[3]، وهو:" نطْق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيًا من بقيّة المقاطع التي تجاوره... فالصّوت أو المقطع الذي يُنطق بصورة أقوى ممّا يُجاوره يُسمّى صوتًا أو مقطعًا منبورًا"[4]." والنّبر معناه أنّ مقطعًا من بَيْن مقاطع مُتتابعة يُعطى مزيدًا من الضّغط أو العلوّ"[5]، و" المرء حين ينطق بلغته يميل عادة إلى الضّغط على مقطع خاصّ مِنْ كلّ كلمة، ليجعله بارزًا أوضح في السّمع من غَيْره من مقاطع الكلمة وهذا الضّغط هو الذي نُسمّيه النّبر"[6].

---

[1]– لسان العرب، ابن منظور، مادة (ن ب ر).

[2]– مناهج البحث في اللغة، ص194.

[3]– اللغة العربية معناها ومبناها، ص171.

[4]– علم الأصوات، كمال بشر، ص512–513.

[5]– أسس علم اللغة، ماريو باي، ص93.

[6]– الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص98.

وقد يلجأ المُتكلّم إلى أنْ يزيد مِنْ وُضوح كلمة في جملة، لتأكيد أو إبراز معنى معين، هذا يُسمّى نبر الجُمل، وهو:" أنْ يَعْمَد المُتكلّم إلى كلمة في جُملته فيزيد مِنْ نبرها، ويُميّزُها على غيرها من كلمات الجملة، رغبة مِنْه في تأكيدها أو الإشارة إلى غرض خاص"[1].

أي أنَّ للنّبر في العربيّة نوعَيْن: فإذا وقع النّبر على مقطع مِنْ مقاطع الكلمة، ويُسمّى النبر المقطعي، يؤدي وظيفة الكشف عن دِلالة الكلمة. أمّا إذا كان على مُستوى الكلمة، فيزيد القارئ من نبر كلمة بعينها من جملة ما، فإنّ هذا يُسمّى نبر الجُمل، ويؤدي وظيفة الكشف عن دلالة الجملة.

وهذه الدراسة ليس مِنْ شأنها الحديث عن النبر عند القدماء وتعدّد مصطلحاته أو آلية حدوثه، وأقوال المُحدثين وآرائهم حوله، ولكنها ستبحث في أهمية النبر، ووظيفته التي يؤديها في السلسة الكلامية، ودوره في توضيح الدلالة، وذلك من خلال عرض بعض الأمثلة من ديوان الصِّمّة القشيريّ.

أهمية النبر:

ممّا يُحقّق الفائدة في العملية التواصلية النبر، فهو يعكس العلاقة بين المتكلم والمخاطب في السياق التواصلي ومن الوظائف الدلالية التي يؤديها : إبراز المعاني وكشف دلالتها فكما يبرز النبر المقطع أو الكلمة صوتيًّا، فكذلك يبرز المعنى ويكشف الدلالة، وذلك حسب المقطع أو الكلمة التي وقع عليها النبر.

[1]– الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص 102.

وقد أشار إبراهيم أنيس إلى أهمّية النّبر في إبراز المعنى على مستوى الجملة، فإذا زاد المُتكلّم من نبر كلمة من كلمات الجملة، وميّزَها عن غيرها، فإن ذلك يُؤدّي إلى اختلاف الغَرَض من الجملة تبعًا لاختلاف الكلمة التي زيد نبرها، ونرى ذلك في جملة: هل سافر أخوك أمس؟ فإذا نبر كلمة (سافر) فهذا يعني أنّه يشكّ في حدوث السفر، وإذا نبر كلمة (أخوك) فهذا يعني أنّه يشكّ في الفاعل، وإذا نبر كلمة (أمس) فهذا يعني أنّه يشكّ في تاريخ السفر[1].

كذلك أشار كمال بشر إلى أهمية النبر على مستوى الجملة، فقد قال:" أمّا على مستوى الجُملة فإنّ للنّبر وظائف بالغة الأهمية، إنّه عند تنوُّع النّبر ودرجاته يُفيد التأكيد، أو المفارقة، حيث ينتقل النّبر القويّ من كلمة إلى أخرى، قصْدًا إلى بيان هذا التّأكيد أو الكشف عنْ هذه المُفارقة"[2].

وهناك وظيفة مهمة للنبر على مستوى الجملة، فهو يُساعد على تعرف حدود الكلمات، فالكلمة في السلسة الكلامية قد تتداخل مع غيرها، أو تُدغم في بدايات كلمات لاحقة[3]، وفي هذه الحالة يقوم النبر بالكشف عن بداية الكلمة ونهايتها ومنع وقوع اللبس.

ويذكر كمال بشر مثالًا يُبرز أهمية النبر في إبراز المعاني والتأكيد أو بيان المفارقة، كقول أحدهم: أنا لا آكل في الصباح عادةً، فإذا اقتضى الأمر اهتمامًا بكلمات معينة بحسب الغرض المطلوب، فقد يقع النبر على الضمير (أنا) إذا أراد المتكلم التوكيد أو بيان أنه نفسه

---

[1]– الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص102.

[2]– علم الأصوات، كمال بشر ، ص515.

[3]– ينظر: السابق، والصفحة ذاتها.

بالذات لا غيره. وقد يقع على أداة النفي (لا) لإزالة الشك، وربما وقع النبر على كلمة (عادة) لبيان أن هذا السلوك يمثل عادة عنده[1].

ويؤدي النّبر أيضًا، دورًا دلاليًا في أساليب التحذير، والإغراء، والتعجب، والاختصاص، فهذه الأساليب تقتضي مكوناتها نبرًا أقوى وأشد تأكيدًا لمدلولاتها ومقاصدها[2].

ومن وظائف النبر: التفريق بَيْن المعاني، فهو بالاضافة إلى القرائن الأخرى في السياق، يُساعد في الكشف عن الدلالة وذلك كجملة : اكتب اسمك على الكتاب. فقد تُقرأ بنبر المقطع الأخير من الفعل (اكتب)، وهذا يؤدي إلى تحول الكسرة – تحت الباء – إلى ياء فيكون الخطاب للمؤنث (اكتبي)، وفي هذه الحالة يُنظر إلى السياق الذي قيلت فيه الجملة وما إذا كان الخطاب مُوَجَّه للمذكر أو للمؤنث.

وهناك الكثير من الأمثلة من ديوان الصِّمّة تظهر فيها أهمية النبر في الدلالة ومن ذلك قول الشاعر:

دَعُونِيَ مِنْ نَجْدٍ فإنَّ سِنينَهُ لَعِبْنَ بِنا شِيْبًا، وشيّبْنَنا مُرْدا[3]

فإذا قُرِئَتْ كلمة (دعوني) بنبر الدال، يكون الفعل بمعنى الدعوة، وهذه دلالة تتنافى مع السياق والدِّلالة الصحيحة وهي بمعنى (اتركوني)، تتحقق بنبر النون. وفي قوله:

إذا ما أتَتْنا الرّيحُ مَنْ نَحْوِ أرضِكُم أتَتْنا بريّاكم فطابَ هُبوبها[4]

---

[1]– ينظر: علم الأصوات، كمال بشر، ص520.

[2]– السابق، ص522.

[3]– ديوان الصِّمّة، ص78.

[4]– السابق، ص63.

إذا قُرِئت (ما) منبورة، تكون حرف نفي، وهذه دلالة تتنافى مع السياق؛ لأن (ما) إذا جاءت بعد (إذا) تكون زائدة؛ ولذلك تُقرأ بدون نبر. وفي قوله:

ألمْ تَرَ أنَّ الليلَ يَقْصُر طولُهُ بِنَجْد، ويزدادُ النِّطافُ بِهِ بَرْدا

بلى، إنَّهُ قد كَانَ لِلعَيش قُرَّةً وللبِيض والفِتيانِ منزلَةً حَمْدا[1]

لفظ (بلى) هو حرف جواب، وفي مثل هذه الحالة يقع عليه نبر، لتأكيد النفي في البيت الذي سبقه، وقد استخدم الشاعر هذا اللفظ (بلى). وفي قوله:

خليليّ، قوما أشرِفا القَصْرَ فانظرا بأعْيانِكُم، هل تؤنِسانِ لنا نَجْدا[2]

فإذا قُرِئتْ كلمة (تؤنسانِ) بنبر المقطع الأخير، تتحول الكسرة إلى باء، فتصبح (تؤنساني) وهذا يتنافى مع السياق فالشاعر يُخاطب الاثنين، ولا يجوز أن يُقال: (تؤنساني لنا). وقوله:

وأعْرَضَ رُكْنٌ مِنْ سُواجٍ كَأنَّهُ لِعَينيكَ في آل الضُّحى فَرَسٌ وَرْدُ[3]

فإذا قُرئت كلمة (أعْرَضَ) بنبر الضاد، يكون المُخاطَبْ للمثنى، وهذا يتنافى مع السياق بدلالة ذكر الفاعل بعد الفعل مباشرة وهو (ركن)، والدلالة الصحيحة تتحقق بعدم نبر الضاد، وكذلك الأمر في كلمة (فحنَّ) في قوله في البيت الذي يليه:

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص79، النطاف: قطر الماء، البيض: النساءْ الحِسان.

[2]– السابق، والصفحة ذاتها، القصر :البناء العالي.

[3]– السابق، ص88، سواج: جبل واقع جنوب النير. آل الضحى: السراب وقت الضحى.

أصابَ جَهُولَ القوم تَثْييمُ ما بِهِ فَحنَّ، ولَمْ يَمْلِكْهُ، ذو القُوةِ الجَلْدُ[1]

فإذا قُرئت بنبر النون أصبحت (فحنّا) وهذا يتنافى مع السياق. وقوله:

وإنْ كُنتُ قَدْ عُلِّقْتُ مِنْ ساكنِ الحِمى مُكَذِّبَةً وَعْدي، صَدوقًا وَعيدُها[2]

فإذا قُرِئت كلمة (ساكن) بنبر النون لأصبحت (ساكني)، فتحول من المفرد إلى الجمع.

ويؤدي النبر دورًا دلاليًا هامًّا في الجملة المعترضة، إذا اقتضى موقعها تأكيدها، فالمقام والحال قد يستوجب النّبر[3]. ومن أمثلة العبارات الاعتراضية التي تُنطق منبورة في ديوان الصِّمَّة قوله:

وإنّي لاخشى إنْ عَلَوْنا عُلُوَّهُ فَنُشْرِفَ، أن يزداد- وَيْحَكُما- بُعْدا[4]

وقوله:

فقُلتُ لها: صَبْرًا، فكُلُّ قَرينة مُفارِقُها-لا بُدَّ يَوْمًا- قَرينُها[5]

وقوله:

وَفي شَمْلَتي-لو كُنَّ يَدْرينَ- سَوْرَةٌ مِن الجَهْلِ، مَجْنونٌ بِهِنَّ جُنونُها [6]

وقوله:

---

[1]- ديوان الصِّمّة، ص88.

[2]- السابق، ص90 عُلّقت: تعلقها فؤاده.

[3]- ينظر: علم الأصوات، كمال بشر، ص521.

[4]- ديوان الصِّمّة، ص79.

[5]- السابق، ص135.

[6]- السابق، ص 134، الشملة : شقة من الثياب.

ألا إنّما طيّا– فَصَبْرًا– بَلِيّةً ضَجَعْتُ بِأرض فاعتراني خَيالُها[1]

وهناك وظيفة مهمة يُؤدّيها النّبر على مُستوى الكلام المُتّصل، وهي أنّه يدلُّنا إلى تعرُّف بدايات الكلمات ونهاياتها، وقد أشار كمال بشر إلى ذلك بقوله:" وللنّبر على مُستوى الكلام المُتّصل وظيفة مُهمة، تُرشد إلى تَعرُّف بدايات الكلمات ونهايتها. فمن المعلوم أنّ الكلمة في سلسلة الكلام المُتّصل قد تَفْقد شيئًا من استقلالها، فقد تتداخل مع غيرها، أو تفقد جزءًا من مُكوّناتها، أو تُدغم أطرافها في بدايات كلمات لاحقة"[2].

لذلك، فإنّ النبر يُساعدنا في الكشف عن بداية الكلمة ونهايتها، وذلك يُساعد في كشْف الدِّلالة، ومَنْع حدوث اللبس. وهناك الكثير من الشّواهد يبرز فيها دور النبر في تعرُّف بدايات الكلمات ونهايتها، من ذلك قول الصِّمَّة:

أعاذِلَ ، بعضَ اللومِ، إنّ مَنيّتي لِقَدْرِ لَيالٍ ما لَهُنّ مَزيدُ[3]

من خلال النبر يستطيع السامع التفريق بين (ما لَهُنّ) و (مالَهنّ) ككلمة واحدة، ففي الحالة الأولى يقع النبر على اللام وتكون (ما) حرف نفي، أمّا في الحالة الثانية تكون الكلمة مُشتقة من المال. وكذلك الحال في قوله:

ألا مَنْ لنفْسٍ مُستَخِفٍّ جليدُها وَسَلمى مُبينٌ بُخلُها وصُدودُها[4]

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص122.

[2]– علم الأصوات، كمال بشر، ص515.

[3]– ديوان الصِّمّة، ص89.

[4]– السابق، ص90، جليدها: تجلدها.

فقراءة كلمة (سلمى) بنبر المقطع الأول تبدو في الأذن هكذا: (سلْ+ما) بمعنى اسأل ما...، وهنا يبرز دور النبر في منع وقوع اللبس. وفي قوله:

وإنْ كنتُ قَدْ عُلّقْتُ من ساكنِ الحِمى مُكَذِّبةً وَعْدي، صَدوقًا وَعيدُها[1]

إذا نبر القارئ المقطع الثاني (العين) من كلمة (وعيدها)، صارت بمعنى (العيد)، ولكن السياق يدلُّ على أنّها مُشتقّة من (الوعد)؛ لذلك فالنّبر ينبغي أنْ يقع على المقطع الأوّل (الواو). وقوله:

فأخْفَيْتُ منْ أصحابيَ الشوْقَ بعْدَما جرى من جُفونِ المُقلَتَينَ فَريدُها[2]

إذا نبر القارئ المقطع (ما) في (بعدما)، أصبحت (ما) نافية، ولكنّها، حسب السّياق، (ما) الموصولة. كذلك الأمر في البيت الذي يليه، عندما قال:

وكانَ بُكاءُ العَينِ منْ قبلِ ما يُرى على أمّ عمْرٍو، عادةً تستعيدُها[3]

فنبر (ما) يجعلها نافية، وهذا لا يتناسب والسّياق.

وإذا نبر القارئ المقطع الأول في (أودَعا) في قول الشاعر:

خَليلَيَّ، عُوجا مِنْكُما اليومَ أودَعا نُحَيِّ رُسومًا بالقُبَيْبَةِ بَلْقَعا[4]

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص90.

[2]– السابق، والصفحة ذاتها.

[3]– السابق، ص91.

[4]– السابق، ص106، عوجا: من عاج: إذا مر في طريقه بالمكان فأقام عنده قليلا، رسوم الدار: آثارها، المكان البلقع: الخالي المهجور. (الهامش الأول، ص 106).

لأصبحتْ مُشتقّة من (ودع) (الوديعة)، وهذا يتنافى مع معنى البيت، فالشاعر يُخاطب الاثنين، ويطلب منهما أنْ يُقيما بالمكان قليلًا أو يدَعاه؛ لذلك ينبغي أنْ يقع النبر على المقطع الثاني (الدال). وفي قوله:

فَما كلَّمَتْني غَيْرَ رَجْعٍ، وإنّما تَرَقْرَقَتِ العَيْنانِ منْها لِتَدْمَعا[1]

قراءة كلمة (كلمتني) بنبر المقطع الثاني (اللام)، تبدو في الأذن هكذا: (كلَّ مَتْني). ويظهر دور النبر في التفريق بين فعل الأمر (قَعا) المسبوق بواو العطف، والفعل الماضي (وَقَعا) في قول الصمّة:

ألا يا غُرابَيْ بَيْنِها لا تَرَفّعا وَطِيرا جميعًا بالهوى وَقَعا مَعا[2]

فإذا قُرئت كلمة (وقعا) بنبر المقطع الأول (الواو) لدلّت على أنّ الفعل ماضٍ، وهذا يتنافى مع السياق، بدلالة وجود فعل الأمر (طيرا) الذي سبقه، لذلك ينبغي أنْ يقع النبر على المقطع الثاني (القاف). وفي قوله:

أَكُرُّ إلى ليلى فأحْسَبُ أنّني كَريمٌ على ليلى، وغَيْري كَريمُها[3]

قراءة كلمة (كريم) بنبر المقطع الثاني (ري) تبدو في الأذن هكذا: (كَ+ ريم). وقوله:

وحنّتْ قَلوصي آخرَ الليلِ حَنّةً فيا رَوْعَةً ما راعَ قلْبي حَنينُها[4]

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص108.

[2]– السابق، ص109.

[3]– السابق، ص128، أكر: أرجع.

[4]– السابق، ص135، القلوص: الناقة الفتية.

إنّ قراءة كلمة (راع) بنبر المقطع الأخير (العين) تصبح (راعى) من المراعاة، وهذا يتنافى مع المعنى والسياق، والصواب هو نطقها بدون نبر المقطع الأخير لتكون بمعنى: أخافَ.

وهكذا، يُستنتج أنّ النبر ظاهرة صوتية بالغة الأهمية في اللغة العربية، تؤدي وظيفة دلالية، من خلال إعطاء مقطع من مقاطع الكلمة مزيدًا من الضّغط أو الوضوح، فيُصبح المقطع أوضح نسبة إلى المقاطع الأخرى. ويتطلّب النّبر عناية كبيرة فهو يُؤثّر في الدِّلالة بشكل كبير. وللنّبر وظيفتان: وظيفة صوتية؛ فهو يُعطي الكلمة أو المقطع وضوحًا سمعيًا، ووظيفة دلالية تتمثل في إبراز المعاني وتأكيدها والتفريق بينها.

التنغيم:

يُعدّ التّنغيم من أكثر الظواهر الصوتية التي تؤثر في الدلالة، وتهتم بتأثير السّياق ودوره في إنتاج المعنى، وتتمثّل دلالته في قدرته على التعبير عن مدى انسجام الأصوات بعضها مع بعض؛ فمن خلاله تكتمل النّغمات، وتُشكّل معًا المعاني والدلالات. ويُكسب التنغيم الكلام إيقاعًا موسيقيًا ينسجم مع المعنى والسياق، يُسهم أيضًا في تحقيق الغاية من التواصُل، والذي من شأنه المساعدة في وُضوح الكلام وفَهْم معناه.

والتنغيم من المُطرّزات الكلاميّة، فالكلام إذا أدّاه المُتكلّم بصورة واضحة، مقترنًا بتنغيم معين، وفقًا لما يقتضيه المعنى، فالكلام حينها يصبح كأنّه ثوبًا مُطرزًا، وهذا يدلّ على أنّ التنغيم من الظواهر الصوتيّة الجماليّة، وفي الوقت نفسه يدعم المعنى ويبرزه، ويُزيل اللبس، ويُجسّد انفعالات المُتكلم وانطباعاته، وهذا ينعكس على المتلقي، فيستشعر تلك الانفعالات، فتتحقق الغاية من التواصل.

والتنغيم بخلاف النبر الذي يأتي على كلمة أو مقطع من مقاطعها، فهو إيقاع عبارة كاملة، ويُعبّر عن نغمات الكلام المتصل، وبعبارة أخرى، إنّ تنغيم الكلام يُحوّل العبارة من أداء إلى آخر وفقًا للمعنى، فالمعنى يتغيّر باختلاف التنغيم، كما يُلاحَظ ذلك عند نطق لفظ الجلالة (الله) بأشكال مختلفة من التنغيم، فيَنتج عن كلّ شكل معنى مختلف، كالاستفهام والتعجُّب والنداء وغيرها.

وهكذا فالتنغيم ظاهرة صوتية مُتعلّقة بالكلام المُتّصل، ولكلّ جُملة موسيقى مُعيّنة تُعبّر عن دلالتها، وقد أشار إلى ذلك محمد علي الخولي، بقوله:" عندما نقول جملة نقولها بطريقة معينة، بتنغيم معين، أو موسيقى معينة إذا شئت. ويستطيع السامع أن يعرف أنّ ما سمعه سؤال أو إخبار أو تعجب حتى لو لم يفهم بالضبط محتوى ما سمع"[1].

وقد عرّفه برتيل مالمبرج بأنه:" عبارة عن جملة من العادات الأدائية المناسبة للمواقف المختلفة، من تعجب واستفهام وسخرية وتأكيد وتحذير وغير ذلك من المواقف الانفعالية"[2].

والتنغيم يعطي الكلام روحًا ويُكسبه قيمة معنويّة، إنّه" الإطار الصوتيّ الجماليّ الذي تُقال به الجملة في السياق"[3]، فتنغيم الجملة الاستفهاميّة غير تنغيم جملة الإثبات، ولكلّ جملة صيغة تنغيميّة خاصة، بعضها صاعد وبعضها هابط، وهذه الصيغة التنغيميّة تُعِيْن على الكشف عن معناها النحويّ[4].

---

[1]– الأصوات اللغوية، النظام الصوتي للغة العربية، محمد علي الخولي، دار الفلاح، الأردن، ص170.

[2]– علم الأصوات، برتيل مالمرج، ص209.

[3]– اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، ص226.

[4]– ينظر: السابق، والصفحة ذاتها.

كما استخدم ماريو باي مصطلح التنغيم وعرّفه بأنه:" تتابُع النغمات الموسيقيّة أو الإيقاعات في حدث كلامي مُعَيّن"[1]، يستدل من ذلك على أنّ للتنغيم صلة وثيقة بالإيقاع وموسيقى الكلام. وظاهرة التنغيم ظاهرة مُلازمة للكلام، فالإنسان يُغيّر من طريقة كلامه وأدائه للجُمل بتغيُّر الدلالة.

وأشار ابن جني– من القدماء– إلى التنغيم وأثره في الكلام، بقوله:" وقد حذفت الصفة ودل الحال عليها، وذلك فيما حكاه صاحب الكتاب من قولهم: سير عليه ليلٌ، وهم يريدون: ليل طويل وكأنّما هذا إنّما حُذفت فيه الصفة لما دلّ من الحال على موضعها، وذلك أنّك تحسّ في كلام القائل لذلك من التطويح والتطريح والتفخيم والتعظيم مما يقوم مقام قوله: (طويل) أو نحو ذلك. وأنت تحسّ هذا من نفسك إذا تأملته؛ وذلك أنّك تكون في مدح إنسان والثناء عليه فتقول: كان والله رجلًا، فتزيد من قوة اللفظ ب(الله) وتتمكن من تمطيط اللام، وإطالة الصوت بها وعليها، أي رجلًا فاضلًا أو شجاعًا أو كريمًا أو نحو ذلك"[2].

يُلاحظ من كلام ابن جني، أنّه أدرك وظيفة تنغيم الكلام، وإنْ لم يذكر مُصطلح التنغيم كما ذكَرَه المحدثون، إلا أنّه أدرك الوظيفة التي تؤديها طريقة لفظ الكلام ، من إطالة وزيادة في قوّة اللفظ، وأثر ذلك في الدلالة.

وقد فطن علماء التجويد إلى دور التنغيم وأداء الكلام في الأداء القرآني، من هؤلاء: ابن الجزري، الذي استخدم لفظ (الأداء) في كلامه عن التجويد. قائلًا:" فليس التجويد بتمضيغ اللسان، ولا بتقعير الفم، ولا بتعويج الفك، ولا بترعيد الصوت، ولا بتمطيط الشدّ، ولا بتقطيع المدّ،

[1]– أسس علم اللغة، ماريو باي، ص93.

[2]– الخصائص، ابن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، ج2، ص372–373.

ولا بتطنين الغنّات، ولا بحصرمة الراءات، قراءة تنفر عنها الطباع، وتمجُّها القلوب والأسماع، بل القراءة السهلة، العذبة الحلوة اللطيفة، التي لا مضْغَ فيها ولا لَوْك، ولا تعسُّف ولا تكلُّف، ولا تصنُّع، ولا تنطُّع"[1].

وابن الجزري بذلك يُشير إلى بعض الأداءات الخاطئة ويأمر بتجنُّبها، وإلى بعض الأداءات الحسَنة ويأمر بالأخذ بها، بهذا يتحقق الأداء المطلوب؛ ليتمّ الفهم السّليم، وينسجم الأداء في تنغيمه رفعًا وخفضًا مع المعاني، مؤثِّرة في نفس السامع.

وأشار الرافعي إلى حُسن الأداء في القرآن الكريم بقوله:" فلما قرئ عليهم القرآن، رأوا حروفه في كلماته، وكلماته في جمله، ألحانًا لغوية رائعة؛ كأنها لائتلافها وتناسبها قطعة واحدة"[2]. يؤكد هذا أنّ القرآن الكريم يؤثر في النفس إذا ما صاحبته مؤثرات صوتية متناسبة مع المعاني والدلالات.

ثم إنّ بعض قراء القرآن الكريم يخفض صوته في مواطن معينة، ويرفعه في مواطن أخرى، وينفعل في بعضها ليدل على شيء معين كالاستنكار والتفخيم، فبعض القُرّاء يقرأ قوله تعالى: {وَاتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَا يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ} (الفرقان،3)، بصوت منخفض، ومنهم من يقرأ قوله تعالى: {ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ تُبْعَثُونَ} (المؤمنون،16)، بانفعال ليدلّ على تأكيد البعث.

هذا يُؤكّد إدراك القُرّاء لأهمّية الأداء، ودوره في إنتاج المعنى، ومُساندته في إيصال المعنى بوضوح تام، ودوره في تحريك المشاعر والأحاسيس.

---

[1]– النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، تحقيق: علي محمد الضباع، المطبعة التجارية العلمية، ج1، ص213.

[2]– إعجاز القرآن الكريم والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط8، 2005، ص148.

لقد قسم تمام حسان التنغيم إلى نماذج (أشكال)، وهي: النغمة الهابطة الواسعة، النغمة الصاعة الواسعة، النغمة الهابطة المتوسطة، النغمة الصاعدة المتوسطة، النغمة الهابطة الضيقة، النغمة الصاعدة الضيقة [1]. وأشار إلى أنّ الواسع يمثل علوّ الصوت، ومن أمثلة استعماله: الخطابة والصياح الغاضب ونحو ذلك، والمتوسط يستعمل للمحادثات العادية، والضيق للعبارات اليائسة الحزينة، فالسعة والتوسط والضيق تتصل بعلوّ الصوت وانخفاضه[2].

وبعد تعريفه للتنغيم بأنه " الإطار الصوتي الذي تقال به الجملة في السياق"[3]، يشير إلى أنّ" الهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الاستفهامية وجملة العرض غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات وهنّ يختلفن من حيث التغيم عن الجملة المؤكدة، فلكل جملة من هذه صيغة تنغيمية خاصة... بعضها مرتفع وبعضها منخفض وبعضها يتفق مع النبر وبعضها لا يتفق معه. وبعضها صاعد من مستوى أسفل وبعضها هابط من مستوى أعلى، فالصيغة التنغيمية منحنى نغميّ خاص بالجملة، يُعين على الكشف عن معناها النحوي"[4].

للتنغيم دور هام يظهر بوضوح في تمييز الجملة الخبرية من الاستفهامية من المؤكدة، وهذا يُفسّر اهتمام الدارسين بالتنغيم من علماء اللغة وعلماء التجويد والمُفسّرين. ويتطلب التنغيم قارئًا مُتقنًا بارعًا، يؤدي النصّ بطريقة مُعينة، فينقل المعاني بدقّة؛ إذْ إنّ الأداء ليس مجرد أصوات متآلفة، بلْ إنّه أداة للتعبير عن المعاني.

---

[1]– ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها، ص229.

[2]– ينظر: السابق، والصفحة ذاتها.

[3]– السابق، ص226.

[4]– السابق، والصفحة ذاتها.

وظائف التنغيم:

تتجلّى وظيفة التنغيم في توضيح الدّلالات في الكلام، فتمييز الجملة الاستفهامية من الخبريّة لا يتمّ إلا بوساطة التنغيم، إضافة إلى أنّه يحلّ محلّ علامات الترقيم، ويُشاركها في بيان دلالة التراكيب، إذْ إنّه لا بدّ للتراكيب من طريقة تصل بها إلى السامع كما ينبغي.

والتنغيم يُعطي للنصّ المكتوب روحًا وحيوية، وله دور بارز في توضيح النص، وثمّة أغراض ووظائف للتنغيم في اللغة؛ فهو مظهر من مظاهر التأثير في المعنى والإعراب، ومن أهم تلك الوظائف:

1- الوظيفة المعنوية:

يرتبط التنغيم بالمواقف النفسية، فهو يتبع المشاعر والأحاسيس من حماس وفخر ورضا وغضب وأمل ويأس وغير ذلك. والتنغيم من الظواهر الصوتية التي تساعد في تحديد المعنى، إذ إنّ تغيير النغمة يؤدي إلى تغيير الدلالة، كالانتقال بالجملة من خبريّة إلى استفهاميّة، فمثلًا، جملة: (أنت قلتَ كذا) جملة خبرية، قد تنتقل بالتنغيم إلى جملة استفهاميّة، بمعنى: (أأَنتَ قلتَ كذا؟). وكذلك جملة: (هو ذكي جدًا) تحتمل أن تكون جملة خبريّة أو جملة استفهاميّة، فإذا قيلت بنغمة (صاعدة) في نهايتها تكون استفهاميّة، وإذا قيلت بنغمة (هابطة) في نهايتها تكون خبريّة.

وتبرز الوظيفة المعنويّة بوضوح في القرآن الكريم، فالتنغيم في آيات الاستغفار والتوبة مثلًا، لا بدّ أنْ يختلف عن التنغيم المُؤدّى في آيات التهديد والوعيد، فاللين غير الشدّة، والأمر والنهي غير الدعاء.

وفي ديوان الصِّمَّة القشيريّ، يؤدي التنغيم دورًا معنويًا واضحًا؛ فالتنغيم في قول الشاعر:

لعمرُكَ ما ريّا بذاتِ أمانَةٍ ولا عِنْدَ ريّا للمُحبّ جزاءُ[1]

بما فيه من معنى التحسُّر يختلف عن قوله:

خليليّ، لا أزدادُ إلا مَوَدّةً لِطيّا، وإنْ عَدَتْنِيَ العُدَواءُ[2]

بما فيه من معنى الإصرار على حبّ ريّا. ويظهر ذلك أيضًا في قوله:

ولكنّما الدُّنيا كَفيْءِ غمامةٍ أظَلّتْ بِغَيْمٍ ساعَةً واضمَحَلّتِ[3]

فلا بُدّ أنْ يختلف تنغيم هذا البيت عن تنغيم البيت الذي يليه:

ألا قاتَلَ اللهُ الحَمامَةَ غُدْوَةً على الفَرْعِ ماذا هيَّجَتْ حينَ غَنَّتِ[4]

ففي التنغيم قصْدٌ إلى التأكيد أو المبالغة في الدعاء.

وهكذا، فإنّ على القارئ أنْ يُراعي معاني الأبيات ويأتي بنغمات تُناسب المعنى والسياق، وهذا لا يأتي إلا من خلال تفاعُل القارئ، وتأثُّره عند القراءة.

---

[1]– ديوان الصِّمّة، ص53.

[2]– السابق، والصفحة ذاتها.

[3]– السابق، ص66.

[4]– السابق، ص67.

2- الوظيفة الدّلالية:

يؤدّي التنغيم دورًا على قدر كبير من الأهمية في التفريق بين دلالات السلسلة الكلامية الواحدة، ففي الجملة الاستفهاميّة يُفرّق التنغيم بين دلالتها على النفي أو الإثبات أو التفجُّع أو الأمر أو النهي أو التحذير أو التمنّي أو الدعاء.

ونستطيع أن نَلْمح هذه الوظيفة من خلال قول الصِّمّة:

فواحَسْرَتي، لمْ أقْضِ منْكِ لُبانَةً ولمْ أتَمَتّعْ بالجِوارِ وبالقُرْبِ[1]

إذْ إنّ على القارئ أنْ يقرأ (فواحسرتي) بنغمة مرتفعة؛ لإيصال معنى المبالغة في الحزن عند الشاعر. والتنغيم يُتيح للمتكلم الخروج عن الأسلوب الظاهر في بيان غرضه وتوضيحه، إلى أسلوب آخر مُقابل له، ومن الأمثلة على ذلك قول الصِّمّة:

ألا مَنْ لعيْنٍ لا ترى قُلَلَ الحِمى ولا جبَل الأوشالِ إلّا استَهَلّتِ[2]

الاستفهام في (مَن لعَيْن) يظهر بالتنغيم، فاللفظ لفظ استفهام ومعناه التّحَسُّر والتفَجُّع. ومن الأمثلة على ذلك أيضًا، ما لفظُه الاستفهام ومعناه الاستنكار، ومنه قوله:

فانْصَدَعْنا صَدْعَ الزجاجة بانَتْ كيفَ ليْ بانْصِداعِ صَدْعِ الزُّجاجِ[3]

ومنه ما لفْظه الاستفهام ومعناه التعجّب، مثل قوله:

سقى اللهُ نجْدًا منْ ربيعٍ وصَيْفٍ وماذا تُرَجّي منْ ربيعٍ سقى نجْدا[1]

---

[1]- ديوان الصِّمّة، ص57، اللبانة: الحاجة.

[2]- السابق، ص64، استهلت: سالت بالدمع.

[3]- السابق، ص 75.

وهكذا، تتبيّن الوظيفة الدِّلالية للتنغيم في التفريق بين دلالات الجُمل، وتَوافُق التنغيم مع معنى الجملة.

3- الوظيفة التركيبيّة:

تظهر الوظيفة التركيبيّة للتنغيم في التّفريق بين أنواع الجُمل، فالتنغيم يُغَيّر الجُمل من تركيب إلى آخر. والتنغيم يُظهر ويُوضّح بعض الأساليب التي حُذفت بعض عناصرها؛ كحذف أداة الاستفهام، وحذف أداة النداء، وهناك تراكيب تحتوي على أدوات استفهام وليست استفهاميّة؛ فالتنغيم في مثل هذه الجُمل يُخرج الجملة من الاستفهام إلى التعجُّب أو الاستنكار أو التقرير. وهذا مثال يوضح ذلك:

ليثٌ، أخوكَ حافظٌ للقرآن. (إخبار ليث أنّ أخاه حافظ للقرآن)

ليثٌ أخوكَ، حافظًا للقرآن. (إخبار أخي ليث، بأنّ ليثًا حافظ للقرآن)

ليثٌ أخوكَ حافظٌ للقرآن؟ (سؤال، هل ليث يحفظ القرآن؟)

ليث، أخوك حافظٌ للقرآن. (نداء + إخبار)

ليث، أخوكَ حافظٌ للقرآن؟ (نداء + استفهام)

هذه الجملة تعتمد على التنغيم في بيان معناها، وليس في تركيبها ما يدلّ على معنى مُعَيّن دون آخر. ومثل ذلك قول اليزيدي للكسائي:

لا يكون العَيْرُ مهْرًا لا يكون المهرُ مهرُ

---

[1]- ديوان الصِّمّة، ص78.

فظنّ الكسائي أنّ الشاعر أخطأ، إذ يجب أن ينصب المهر الثاني على أنّه خبر (يكون)، فقال له اليزيدي: الشعر صواب، إنّما ابتدأ فقال: المهرُ مهرُ. وهنا لم يفطن الكسائي للوقف المُرتبط بالتنغيم الذي جعل جملة (لا يكون) ذات نغمة مميزة، فكان له أثره الواضح في الدلالة على المعنى[1].

وهكذا، فهناك جُمل تُقال بتنغيم مُعيّن، ويتغيّر معناها النحويّ، إذ يكون التنغيم هو العنصر الوحيد الذي يُميّز معنى الجملة، نحو قولك: (لا) بقصد الإنكار أو الاستفهام أو التوكيد أو التعجب، وذلك لأداء المعنى المُراد.

ويُميّز التنغيم معاني الحروف والأدوات ويُفرّق بينها؛ "كالفرق بين (يا) الندبة والنداء، ومثل ذلك قوله تعالى: {يَا حَسْرَتَا عَلَىٰ مَا فَرَّطْتُ فِي جَنْبِ اللَّهِ} (الزمر، 56)، و(يا) هنا للندبة لتعذّر النداء على الحسرة، ولنغمة الحزن التي تكتنف حديث العاصي يوم القيامة"[2].

هذا ويؤدي التنغيم دورًا مهمًّا في التفريق بين الخبر والدعاء، وبين الخبر والاستفهام، وكذلك يحل محل حذف بعض الكلمات من التراكيب؛ فقد تُحذف أداة الاستفهام ويدل التنغيم عليها، وقد تحذف أداة النداء ويدل التنغيم عليها، وكذلك الصفة، وجواب الشرط؛ كقوله تعالى: {وَيَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْلَا أُنْزِلَ عَلَيْهِ آيَةٌ مِنْ رَبِّهِ} (الرعد، 27)، حذف جواب (لولا) والتقدير (لصدّقناه). وفيما يلي توضيح ذلك الحذف بأمثلة عدة من ديوان الصِّمَّة:

---

[1]– ينظر: التنغيم في اللغة العربية، رؤية فيزيائية، رضا زلاقي، جامعة بومرداس، ص72، نقلًا عن: الأشباه والنظائر، السيوطي، 1986، ص245.

[2]– التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق، سهل ليلى، مجلة كلية الآداب، العدد السابع، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2010.

أ- حذف أداة الاستفهام ودلالة التنغيم عليها:

قد تُحذف أداة الاستفهام ويدل التنغيم عليها، كقول الصِّمَّة:

ومِنْ قَوْلِها إنّ القُوى قَدْ تَجَذَّمَتْ وما للقُوى، إلّا تُجَذَّ، بَقاءُ[1]

أداة الاستفهام محذوفة في (إن القوى قد تجذمت)، وتقدير الكلام (أإنّ القوى قد تجذمت؟) أي: (هل تجذمت القوى؟)؛ يحل التنغيم محل الأداة المحذوفة، ويُغير الأسلوب، إذْ ينقله من الصيغة الإخبارية إلى أخرى إنشائية تدل على التعجُّب، ويُعبّر عن ذلك بالنغمة المستوية الصاعدة، وتتمثل دلالة البيت في أنّ ريّا تتعجب من انقطاع قواه، فيُجيبُها بأنّه ليس للقوى بقاء وإنْ لم تنقطع.

وتتجلى أهميّة التنغيم بالكشف عن الدلالة؛ فالتنغيم يُؤكد حذف همزة الاستفهام، إضافة إلى إبراز القيمة الانفعاليّة للعبارة اللغوية في البيت، ومن هنا فإنّه ينبغي على القارئ أنْ يتأمل المعنى ويأتي بنغمة تُناسبه، سواء أكانت الدلالة ظاهرة أم باطنة.

وفي قوله:

يقولون: هذا آخرُ العَهْدِ منكمُ فقُلْتُ: وهذا آخرُ العهْدِ مِنْ قَلْبي[2]

أداة الاستفهام محذوفة في (هذا آخر العهد منكم)، وتقدير الكلام (أهذا آخر العهد منكم)، إذْ يحلّ التنغيم محلّ الأداة المحذوفة، ويغيّر الأسلوب، فينقله من الصيغة الإخباريّة إلى أخرى

[1] ديوان الصِّمّة، ص54، تجذمت: تقطعت.

[2] السابق، ص57.

استفهاميّة، ويُعبّر عن ذلك بالنغمة المستوية الصّاعدة. وتظهر أهمية التنغيم بالكشف عن الدِّلالة، فالتنغيم يُؤكد حذف همزة الاستفهام، إضافة إلى التعبير عن الانفعال والحالة النفسيّة.

وفي قوله:

يقولون لي: دارُ الأحبّة قدْ دَنَتْ وأنْتَ كَئيبٌ، إنّ ذا لَعَجيبُ[1]

حُذِفت أداة الاستفهام في (وأنت كئيب)، وتقدير الكلام (أأنت كئيب؟)، إذ يحلّ التنغيم محلّ الأداة المحذوفة، وينتقل الكلام من الصيغة الإخباريّة إلى الاستفهاميّة الدالة على التعجُّب. وفي البيت الذي يليه يقول:

فقلتُ وما تُغني ديارٌ تقاربَتْ إذا لمْ يَكُنْ بينَ الدّيارِ حبيبُ[2]

بالتنغيم تنتقل الجملة من النفي إلى الاستفهام في قوله: (وما تغني ديار تقاربت)، وتقدير الكلام (وماذا تغني ديار تقاربت؟)، فقد يظنّ القارئ أنّه نفي، وفي الحقيقة هو استفهام، وتنغيم النفي يختلف عن تنغيم الاستفهام.

وهكذا، فإن التنغيم هو الفَيْصل في الحُكْم على وجود أداة استفهام محذوفة في الكلام، وكذلك، يحل التنغيم محل علامة الاستفهام (؟) في الكلام المكتوب.

ب-حذف أداة النداء ودلالة التنغيم عليها:

قد تُحذف أداة النداء ويدلّ التنغيم عليها، ومن أمثلة ذلك قول الصِّمّة:

خليليَّ، إنّي واقفٌ فمُسلّمٌ على النّير، فارتاحا قليلًا، فسلّما[1]

---

[1]- ديوان الصِّمّة، ص59.

[2]- السابق، والصفحة ذاتها.

حذفت أداة النداء (يا خليليَّ)، ويتمثّل دور هذا الحذف فيما يتركه من أثر، ذلك أنّه يُقرّب بين المُنادي والمُنادى. ويحل التنغيم هنا محل الأداة المحذوفة، وينتقل بالصيغة من الإخبار إلى الإنشاء، ويُعبَّر عن ذلك بالنغمة الصاعدة. وهذا الحذف يُكسب الكلام لُطْفًا وحلاوة. ومثله الكثير في شعر الصمة، فكثيرًا ما كان يبدأ أبياته بـ (خليلَيّ).

جـ- حذف الصِّفة ودلالة التنغيم عليها:

يقوم التنغيم مقام الصِّفة المحذوفة، إذ يُدرك السامع ذلك من طريقة أداء المتكلّم للكلام، وإلى ذلك أشار ابن جني في حديثه عن حذف الصّفة كما ذُكر في صفحة سابقة. فالصفة قد تُحذف ويحلّ التنغيم محلّها، ومن أمثلة ذلك قول الصِّمَّة:

ألا يا جُرادَ الغَوْرِ هل أنتَ مُبلِغٌ سلامًا، ولا تبخل، غِمارَ شَعَبْعَبا[2]

في هذا البيت استُغني بالتنغيم عن الصفة المحذوفة لـ (سلامًا)، والتقدير (سلامًا عظيمًا) أو (كبيرًا) أو (حارًّا). وفي قوله:

فَمِنّي عليهِمْ فاقْرَؤنَّ تحيّةً يُخَصُّ بها شُبّانُ قومي وشيبُها[3]

حُذفت الصفة بعد (تحية) وتقدير الكلام (تحية طيبة)، ودلّ التنغيم عليها. وقوله:

شُهورٌ ينْقَضينَ وما عَلِمْنا بأنْصافٍ لهُنّ ولا سِرارِ[4]

---

[1]- ديوان الصِّمّة، ص125.

[2]- السابق، ص 55.

[3]- السابق، ص63.

[4]- السابق، ص95.

حُذفت الصفة ودلّ التنغيم عليها في (شهور) والتقدير (شهور طويلة)، وتظهر النغمة من خلال زيادة المد في حرف الواو فتُقرأ: (شهوووور...). وكذلك في قوله:

سلامٌ على الدّنيا فما هي راحَةٌ إذا لمْ يكُنْ شَمْلي وشمْلُكُمُ مَعا[1]

يدل التنغيم على حذف الصفة بعد (سلام)، والتقدير (سلام كبير)، فتؤدَّى بمد حرف الألف (سلاااام...).

وهكذا، يستنتج أنّ التنغيم يؤدي وظيفة تركيبية ودلالية في بعض الأنماط اللغوية، حيث يقوم مقام بعض العناصر اللغوية المحذوفة، كما في حذف أداة الاستفهام، وحذف أداة النداء، وحذف الصفة؛ إذ يفهم السامع المعنى من طريقة أداء الكلام، ويعرف العنصر المحذوف.

4- الوظيفة الاجتماعية (الانفعاليّة):

يظهر التنغيم في كلام الناس، ويُساعد على الفهم والتواصل فيما بينهم. وملاحظة طريقة نطق الكلام مهمة في تحديد المعنى، ومن خلال التنغيم يستطيع المتكلم أن يُفصح عن مشاعره في المواقف الحوارية، كقولك: (اخرج) فقد يكون توبيخًا أو طلبًا أو غير ذلك.

وقد أشار الفارابي إلى أهمية التنغيم في عملية التواصل، وإلى الاختلاف بين الكلمة التي تُنطق كما هي دون أي تنغيم، وبين الكلمة التي يُضاف إليها نغمة معيّنة؛ فقال:" والكلمة في ذاتها متى كان النطق بها بدافع هذه الرغبة دون غاية أقصى فإن تأثيرها في نفس المخاطب لا يتعدى تنبيه الشعور فيه إلى مجرد فهم الغرض المقصود منها، وفي هذه الحالة تكون المناسبة بين أزمنة حركاتها اعتيادية كالمألوف في لغة الكلام على مجرى العادة، ولكن متى تناسبت

[1]- ديوان الصِّمّة، ص113.

تناسبًا آخر بأن طال زمن إرسال الحروف المصوّتة في الكلمة واختلفت مقاطعها على تمديدات من الحِدّة والثِّقل فسُمعت مُرسلة على نحو يلذُّ في الأسماع، فإنها بذلك تكون أشد تنبيهًا وتأثيرًا على المخاطَب"[1].

وأشار عصام نور الدين إلى دور التنغيم في تحديد دلالة الكلام بقوله:" إنّ سياق الحال يحدد حالة الناطق والسامع ونوع الرسالة، ووجود مستمعين أو عدم وجودهم، ونوعية المستمعين وحالتهم النفسية والاجتماعية، والثقافية والسياسية، كل أولئك قد يساعد أيضًا، في تنغيم الجملة أو العبارة تنغيمًا خاصًا ويعطيها معنى محددًا"[2].

وتظهر وظيفة التنغيم الاجتماعية من خلال مواقف كثيرة، من أمثلة ذلك أنّه يُساعد في عملية التواصل بين الإمام والمأمومين في الخُطب والدروس. وفي الصلاة عند القيام من السجود؛ فإذا رفع الإمام صوته بنغمة صاعدة، عرف مَنْ خلفه بأنّه يُنبههم إلى القيام، وإنْ جعل الصوت بنغمة مستوية عرف المأمومون بأنّ الإمام يريد الجلوس للتشهّد[3].

كذلك في عملية التواصل بين المُعلّق في مباريات كرة القدم والجمهور، فعندما يصيح المُعلق ويُصدر صوتًا عاليًا يفهم الجمهور بأنّ الكرة دخلت الهدف، أو يُصدر صوتًا آخر بنغمة منخفضة فيفهم الجمهور بأنّ فرصة ما ضاعت، أو أنّ الكرة أخطأت الهدف، وغير ذلك من أصوات يُصدرها المُعلق وجُمل تُقال بتنغيم معيّن تُسهم إسهامًا كبيرًا في إيصال الرسالة بوضوح.

---

[1]– الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك، مراجعة: محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص19.

[2]– علم وظائف الأصوات، الفونولوجيا، عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص122.

[3]– ينظر: التنغيم ودلالته في العربية، يوسف عبد الله الجوارنة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 369، 2002.

وأيضًا، أداء التحية بين الناس؛ إذ إنّ طريقة أدائها تختلف باختلاف نفسية المتكلم، وما إذا كان يحب السامع أو لا. وغير ذلك الكثير من المواقف الحوارية التي يُعدّ التنغيم عُنصرًا فعّالًا فيها.

وبالنظر في ديوان الصِّمَّة يتبين أنّ للتنغيم أثرًا بارزًا في جميع المواقف الحوارية التي كانت تدور بين الصمّة ومَن حوله، حيث جاء التنغيم حاملًا الكثير من الأحاسيس والمشاعر، يستطيع القارئ أنْ يفهمها ويؤديها بطريقة رائعة بحيث يحسّ بها السامع ويتذوقها.

5- الوظيفة الجمالية:

يُكْسِبُ التنغيم النصَّ حياة ورونقًا وجمالًا، وهذا يَظهر في أداءات عدّة منها: أداء القرّاء في تلاوة القرآن الكريم، مما يعطي الآيات تناغمًا وانسجامًا. وأيضًا، فإنّ صوت القارئ إنْ كان جميلًا فإنّه يؤثّر في السامع، وإنْ لم يفهم معنى الآيات في بعض الأحيان، وفي ذلك يتفاضل القرّاء، فيحب السامع أنْ يستمع لقراءة أحد القراء دون غيره؛ وذلك لقُرْب قراءته من قلبه وملامسته مشاعره؛ إذْ إنّ حسْن الأداء، والتنغيم الملائم، يُعطيان الآيات حلاوة وجمالًا.

ويؤدي التنغيم وظيفة جمالية في إضفاء طابع الموسيقى على الشعر، وأدائه لإنتاج ألحان جميلة تطرب لسماعها الآذان. والتنغيم يحمل المعنى، فالأذن تحس وتُميّز الموسيقى الحزينة من الموسيقى التي توحي بمعنى الفرح، إذ إنّ تغيير النغم ينتج عنه تغيير في المعنى، ممّا يؤثر في السامع.

ومن الأمثلة التي يُؤدّي التنغيم فيها وظيفة جماليّة أيضًا، صوت المُؤذن أثناء رفع الأذان، وصوت الإمام في الصلاة، وهذا ما يُؤثّر على خُشوع المصلين أثناء الصلاة، فالأذان والإقامة

والقراءة، كلّها عوامل تُسْهم في ترقيق قلوب المُصلّين، وزيادة خشوعهم في الصّلاة، بلْ إنّ هذه الثّلاثة تُعدّ منْ أسباب الدّعوة إلى الإيمان.

يُستنتج مما سبق، أنّ في رفع الصوت وخفضه، أو صعوده وهبوطه، شيء آخر زائد عن مجرد قراءة الكلمات والجمل، وفيه جانب صوتي جمالي، يُحسّن النص ويجعل له قيمة أخرى ، وبه تكتمل الصورة ويتم المعنى، ويؤثر في النفس التأثير المطلوب، وبه يتحقق ترابط الكلمات والجُمل وتناسقها. وهذا كله يساعد المتكلم على التعبير عن مشاعره.

دور الأداء في تحويل الإعراب:

لأداء الكلام وتنغيم الجُمل دور في تحويل الإعراب؛ أي أنّ الإعراب يختلف باختلاف طريقة نطق الجملة، فتنغيمها له دلالة وظيفيّة نحويّة (كما مرّ سابقًا في الحديث عن الوظيفة التركيبية للتنغيم). وقد تُقال الجملة نفسها بأكثر من طريقة ويختلف إعراب كلماتها مع عدم اختلاف مواقعها، لكن الفرق الوحيد هو طريقة أدائها، مثال ذلك جملة:

ليثٌ ما أكرمَ أبويه.

ليثٌ، ما أكرمَ أبويه!

ليثٌ، ما أكرمُ أبويه؟

ففي الجملة الأولى معنى النفي، وفي الثانية معنى التعجب، وفي الثالثة معنى الاستفهام، هنا يظهر أثر التنغيم في تغيير المعنى بوضوح.

ويُحدّد التنغيم عناصر الجملة وإعراب كلماتها، ومثال ذلك جملة: (تلك الجامعة المتطورة)، يختلف الإعراب فيها باختلاف التنغيم؛ فإذا قلنا: (تلك الجامعة) ثم وقفنا، تكون (تلك) مبتدأ، و (الجامعة) بدَلًا، و (المتطورة) تكون خبرًا. أما إذا وقفنا على (تلك)، كانت (الجامعة) خبرًا، و (المتطورة) نعتًا.

الخاتمة ونتائج الدراسة

بعْد هذا العرْض التنظيريّ للأداءات الصوتية، التركيبية وفوق التركيبية، ودراستها، وتطبيقها على عَيْنٍ منْ عُيون الشّعْر العربي الأموي، شعر الصِّمة القشيري، هذا الأدب الرفيع القابل لتحمُّل أجمل صور الأداء، وذلك في تراكيبه الفريدة التي جاءت ضمن أبياتٍ مُنضبطة موزونة، ممّا يُحمّل الأبيات مزيدًا من الجمال، وتلاؤُم الأصوات مع المعاني ووقْع التراكيب، وهذا يتطلَّب قارئًا بارعًا، ومُستمِعًا باستطاعته تذوّق الأصوات، ممّا يُبرز جمال الأبيات الشعرية، وتتحقق الغاية منها.

ختامًا فهذه محاولة قامت بها الباحثة للوقوف على بعض صور الأداء، والظواهر الصوتية، التي بها يؤدّى الشعر الأداء المُناسب، استنادًا إلى جهود العلماء المبذولة في الدراسات التركيبية النحوية والصوتية، متمنّيةً أنْ تُسهم هذه الدراسة في فتْح آفاقٍ لدراسات جديدة. وخلصت الباحثة إلى نتائج كان أهمّها:

1- تُعدُّ الفونيمات فوق التركيبية من أهمّ عناصر السياق التي تؤثر في المعنى، وهي عبارة عن أداءات يتفاوت استخدامها تبْعًا للحالة الشعورية والسياق الذي تُقال به

2- عدمُ التمكُّن من أداء الكلام بطريقة صوتيّة صحيحة قدْ يؤدّي إلى فشل الرسالة اللغوية في تحقيق أغراضها.

3- أداء الكلام يعكس طبيعة الحوار بين المُتكلّم والسامع؛ فعمليّة الكلام تقوم على الصّلة القائمة بين الصوت ودلالته في ذهن كلّ من المُتكلم والسامع. وأداء الكلام يُمثّل جانبًا مهمًّا من جوانب اللغة، فهو يؤثّر في المُتلقّي سلبًا أو إيجابًا، ويؤدّي غرض الإقناع واستمالة قلوب السامعين.

4- أداء الكلام يبرز التناغم والاتساق بين أقسام الجملة الواحدة، والتركيز على مواضع الاستفهام والتعجب والنداء والحزن والفرح والإثبات والإنكار وغيرها. ولأداء الكلام وتنغيم الجُمل دور في تحويل الإعراب.

5- التنغيم عنصر مهمّ يعمل على إيضاح المعاني وإيصالها، وتغيّر النغمة يتبعه تغير في الدلالة. ويعد التنغيم من الفونيمات الثانوية فهو لا يظهر في التركيب وإنما يمكن ملاحظته من خلال الكلام المتصل أثناء النطق. والتنغيم يعطي النص المكتوب روحًا وحيويّة.

6- للحركات الإعرابية وظائف عدّة، من أهمّها: التفريق بين المعاني؛ الربط بين الكلمات في التراكيب؛ الإيضاح ومنع اللبس؛ إمكانية التقديم والتأخير لبعض الكلمات في التركيب؛ معرفة الوقف والابتداء.

7- في ديوان الصِّمّة القشيريّ نماذج كثيرة اختيرت فيها الكلمات اختيارًا دقيقًا بحيث تنسجم حركاتها الإعرابية مع حالة الشاعر النفسية، ومع المعنى الذي أراد أنْ ينقله الشاعر إلى المتلقّي. وشعر الصِّمّة القشيري من النصوص اللغويّة القديمة التي يُمكن الاعتماد عليها في شرح الظواهر الصوتية.

8- الدلالة النحوية للسكون تظهر من خلال مقابلته مع الحركات (الفتحة والضمة والكسرة).

9- النبر ظاهرة صوتية بالغة الأهمية في اللغة العربية، إذ إنّه يساعد على الكشف عن بداية الكلمة ونهايتها. وللنبر وظيفتان: وظيفة صوتية، ووظيفة دلالية.

المصادر والمراجع:

1- أسرار البلاغة، الجرجاني، تعليق: محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة.

2- أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة وتعليق: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط8، 1998م.

3- الأصوات العربية، محمود زين العابدين، دار الفجر، المدينة المنورة.

4- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة نهضة مصر.

5- الأصوات اللغوية، محمد علي الخولي، دار الفلاح، عمان، 1999م.

6- إعجاز القرآن الكريم والبلاغة النبوية، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط8، 2005.

7- الإنشاء في العربية بين التركيب والدلالة، دراسة نحوية تداولية، خالد ميلاد، جامعة منوبة، تونس، المؤسسة العربية، ط1، 2001.

8- إيضاح الوقف والابتداء، الأنباري، ت: محيي الدين عبد الرحمن رمضان، مجمع اللغة العربية بدمشق، 1971،

9- البلاغة الصوتية في القرآن الكريم، محمد إبراهيم شادي، جامعة الأزهر، الرسالة للإنتاج، ط1، 1988م.

10- البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآني، تمام حسان، عالم الكتب، ط1، 1993م.

11- تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، دار الهداية.

12- التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1990م.

13- التعبير القرآني والدلالة النفسية، عبد الله محمد الجيوسي، دار الغوثاني، دمشق، ط1، 2006م.

14- التقديم والتأخير في النحو العربي، د.صالح عبد العظيم الشاعر، .tryarabic.Wordpress.com

15- التقديم والتأخير في بلاغة العرب، عبد الكريم الدخيسي،www.voiceofarabic.net/ar/articles.

16- التكرير بين المُثير والتأثير، د. عز الدين علي السيّد، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1986.

17- التنغيم ودلالته في العربية، يوسف عبدالله الجوارنة، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 369، 2002.

18- التوجيه الأدبي، طه حسين، أحمد أمين، عبد الوهاب عزام، محمد عوض محمد، عالم الأدب، القاهرة،ط1، 2016م.

19- التوجيهات والآثار النحوية والصرفية للقراءات الثلاثة بعد السبعة، علي محمد فاخر، جامعة الأزهر، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1999.

20- الخصائص، ابن جني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4.

21- خصائص التركيب، دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، محمد أبو موسى، جامعة الأزهر، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4، 1996.

22- الدراسات الصوتية عند علماء التجويد، غانم قدوري الحمد، دار عمار، عمان، ط2، 2007م.

23- دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، جامعة القاهرة، عالم الكتب، القاهرة، 1997م.

24- دراسات في علم اللغة، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر.

25- دفاع عن القرآن الكريم، أصالة الإعراب ودلالته على المعاني في القرآن الكريم واللغة العربية، د.محمد حسن حسن جبل، البربري للطباعة، 2000م، جامعة الأزهر.

26- دلائل الإعجاز في علم المعاني، الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

27- دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1984م.

28- الدلالة الصوتية، دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، كريم زكي حسام الدين، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1992،1م.

29- الدلالة الصوتية في شعر ابن الفارض، مجدي عبد الرزاق، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إشراف: د.محمود خريسات، 2013، ص10.

30- الدلالة النحوية بين القدامى والمحدثين، زينب النعيمي، جامعة واسط، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد12.

31- الدلالة النحوية، سيد مصطفى أبو طالب، بحث على الإنترنت، www.alukah.net/literature-language .

32- سبب وضع علم العربية، السيوطي، تحقيق مروان عطية، دار الهجرة بيروت، دمشق، ط1، 1988.

33- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2009.

34- شرح المفصل للزمخشري، ابن يعيش، تقديم: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

35- الصِّمّة بن عبدالله القشيريّ، حياته وشعره، جمع وتحقيق: خالد الجبر، جامعة البترا، الأردن، دار المناهج، 2003م.

36- طبقات النحويين واللغويين، الزبيدي الأندلسي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط2.

37- علم الأصوات، برتيل مالبرج، تعريب: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، مصر.

38- علم الأصوات العام، أصوات اللغة العربية، بسام بركة، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1988.

39- علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 2000م.

40- علم الدلالة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1998م.

41- علم اللغة العام، دي سوسير، دار آفاق عربية، بغداد، ترجمة: يوئيل عزيز، 1985م.

42- علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، محمود السعران، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997.

43- علم وظائف الأصوات، الفونولوجيا، عصام نور الدين، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992.

44- القواعد التحويلية في الجملة العربية، عبد الحليم بن عيسى، دار الكتب العلمية.

45- قواعد تحويلية للغة العربية، محمد علي الخولي، دار المريخ للنشر، الرياض، 1981.

46- القيمة الدلالية لحركات الإعراب بين القدماء والمحدثين، د.محمد إبراهيم محمد مصطفى، القاهرة، دار الكلمة، 2012، ط1.

47- الكافية في علم النحو، ابن الحاجب، تحقيق: صالح الشاعر، مكتبة الآداب، 2010م.

48- الكتاب، سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988.

49- اللباب في علل البناء والإعراب، أبو البقاء العكبري البغدادي، تحقيق عبد الإله النبهان، دار الفكر، دمشق، ط1، 1995.

50- لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة.

51- اللغة، جوزيف فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950.

52- اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1979م.

53- اللغة وعلم اللغة، جون ليونز، دار النهضة العربية، ط1، ترجمة مصطفى زكي حسن، 1987.

54- مبادئ اللسانيات، أحمد محمد قدور، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008.

55- المرتجل في شرح الجمل، ابن الخشاب، تحقيق علي حيدر،دمشق، 1972.

56- معاني النحو، فاضل السامرائي، دار الفكر، الأردن، ط1، 2000.

57- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار الدعوة.

58- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تحقيق: مازن المبارك، محمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985.

59- مفتاح العلوم، السكاكي، ضبطه وعلق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.

60- مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، دار الثقافة، 1986م.

61- من أسرار اللغة، ابراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1978.

62- المنطلقات الصوتية للمباني المورفولوجية في كتاب الكافي في التصريف لأحمد بن يوسف أطفيش، الجزائر، جامعة وهران، 2010م.

63- من وظائف الصوت اللغوي، أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، 2006م.

64- الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة.

65- النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، ط15.

66- النحو والنحاة بين الأزهر والجامعة، محمد أحمد عرفة، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1.

67- النشر في القراءات العشر، ابن الجزري، ت: علي محمد الضباع، المطبعة التجارية العلمية.

68- نظرات في التراث اللغوي العربي، عبد القاهر المهيري، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1993.

69- الوقف والابتداء عند النحاة والقراء، خديجة أحمد مفتي، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، 1985.

Alrashdan, Thanaa Ali, The Effect of Speech Performance in Meaning and Parsing, A Structural Semantic Study of Alsemmah Alqushayri Poetry.Master thesis, Yarmouk University, 2019, (Dr.Mahmoud khrisat).

Abstract

This study investigates speech performance , which is the way in which it is spoken to the hearer. The purpose of communication is achieved, and the effect of this performance in the sense and expression. The study began to study the sound performance and its cognitive, performance , and phonological implications, and their relation to each other. Then, the study exhibited the performance of the synthetic sign and the zero syntactic sign in the meaning and expression in the Alsemmah alqushayri poetry.

After that, the study showed two aspects of sound performance; Luminous and smoothing and their effect on the meaning and expressions. Due to the importance of this subject and the performance destruction of communication process, it needs to be studied and applied to a model of Arabic poetry, for this reason are chosen from Diwan Al Samma. In this study, the researcher opted Diwan Alsemmah to be the focus of this study.

Many of the analytic poetry verses are from Diwan Alsemmah with some results and observations.