Received: 23/8/2020 Accepted: 20/9/2020 Published: 2021

السبك الصوتي في كتاب (المنثور البهائي)

م. فاطمة غضبان عودة أ.م.د. همسات محمد علي
كلية التربية / الجامعة المستنصرية

مستخلص البحث:

نشط في القرن الرابع الهجري، نوع من أنواع الكتابة الأدبي، وهو (حلُّ المنظوم) ويقوم هذا الفن على هدم النَّصِّ الشعري، وإعادة بنائه على شكل نصٍّ نثري، يتحدى النَّصَّ الشعري، وهذا النوع من النثر في منزلة بين الشعر والنثر. وكتاب النيرماني ((المنثور لبهائي)) من أهم المراجع لهذا الفنِ، واختطَ النيرماني لنفسهِ في هذا الكتاب منهجاً فريداً في التأليف غير منهج مَنْ سبقه، فهو يورد نثره الفني، ثم يورد الشعرَ الذي اختاره لنثره. وقسم البلاغيون هذا الفن على ثلاث مراتب، أدناها مرتبة هو (حلُّ الشعرِ بلفظه)، ويأتي بعده (حلُّ الشعرِ ببعض لفظه)، وهو الأصعب منالاً من الأول، ثم الطبقة العليا المتمثلة في (حلِّ الشعرِ بغير لفظه)، وهو يقوم على نقل المعنى من لفظٍ إلى لفظٍ آخر، وهو ما يطلق عليه ب(توليد المَعاني). وفي هذا البحث نحاول تلمس مظاهر السبك الصوتي على تلك المستويات، وبمقارنةٍ بين الشعرِ ونثره. من أهم الروابط النَّصية المشتركة بين الشعر ونثره هي الروابط الصوتية، فجميعها تعمل جنباً إلى جنب مع وسائل الربط النحويَّة والمعجميَّة وتفرعاتها إلى سَّبك النَّصِّ، ومن المعروف أنَّ بعض أنواع السَّبك الصوتي تتداخل مع بعضها، فالتكرار الذي نجده في الجناس بأنواعه، هو نوعٌ من التوكيد، وبهذا نرى أن السَّبك الصوتي يدخل في جزء من السَّبك المعجميّ وبالتالي النحويّ، والتي تؤثر على الدَّلالة، فيأتي الترتيب اللَّغويّ، أروع ما يكون متمثلاً بأساليب الربط، تبدأ بأصغر وحدة وهي الصوت مروراً بالصرف، فالتركيب النحويّ، لنصل إلى الدَّلالة، فالإيقاع والوزن الشعريّ قضيَّة رئيسيَّة يقابلها التوازيّ التركيّبيّ في النثر، والإيقاع الداخليّ (التوازي التركيبي) في النثر معادلة صوتيَّة دَّلالية، تقابل التفعيلة الشعريَّة، فنحاول تتَّبع مدى تحقق ذلك الإيقاع في نثر الناثر، وهل قابل ذلك الوزن الشعريّ إلى توازيّ تركيّبيّ في نثر ذلك الشعر الذي استحضره الناثر في نفسه ؟ فالمؤلف مشحون بتلك المعاني المُستقاة من ذلك الشعرِ على شكل نثر، وارداً شيئاً من ذلك الوزن. ومن أمثلة الربط الصوتي في (المنثور البهائي) ممَّا جاء بلفظه في (باب النَّسِّيب) قوله: "إذا تضاعفَ ما بي من شوقٍ وكَمَدٍ، وضَعُفَ ما عندي من صبرٍ وجلدٍ، صَرَفتُ إليها ركابي وعُجْتُ عليها عناني، فوردت من فمها على بَرَدٍ ريّان من الظَّلْم والشَّنب[1]، نشوانَ من الخَمرِ والضَّربِ، ولقد همَّتْ أن تُحتجب فنفى شُعاعُها الحجاب، وتنقَّبتْ فأبى قوامُها النِّقابُ"[2]، أول ما يجلب انتباه المُتلقي من النَّصِّ النثريّ الفنيّ هو صوت السَجْع، وهو ما اتفقت فاصلتاه في الحرف الأخير، ويلاحظ على هذا النَّصِّ النثريّ أنَّه ذو سجع مزدوج، انتهت كل فاصلتين بالصوت نفسه في (كَمَدٍ، جلد)، (ركابي، عناني) ، (الشَّنب، الضَّرب)، (الحجاب، النِّقابُ)، وهذه الجُمَّل ختمت بعض فواصلها بـ(الدال)، والبعض الآخر بـ(الياء المديَّة) والبعض الآخر بـ(الباء)، ولو جئنا لصفات تلك الحروف ووقوعها في تلك الجُمَّل، فهي محكومة بالمعنى الذي يفرضه السياق أو الحالة النَّفسيَّة التي يريدها الكاتب للقارئ أن يكون عليها، ففي السجع المزدوج الأول ورد صوت (الدال)، وهو صوتٌ مجهور

ينحبس النَّفَسُ عند النطقِ به، وهو صوت مستفل لا يُفخَّم، منفتح؛ لأنَّه ليس من حروف الإطباق، أمَّا صفاته التي لا ضدَّ لها، فقد اتصفت الدَّال بصفة واحدة، وذلك إذا سكنتْ وهي صفة (القلقلة)، وهو الصوت المناسب للحالة النَّفسيَّة، لِما جاء في الجملتين الأوليتين التي يُوصف بها الناثر حالة من الشوق، والوجدِ من العشقِ، وما فيهما من الشِّدَّة والضيّق والتي تناسب صفات صوت الدَّال الشديّد المُقلقل في الوقف على ساكن وإن كان مجروراً، لتأتي بعدها حرف سجع ثانٍ يصف حالة جديدة ينتقل إليها الناثر؛ ليصور لنا كيف يصرف إلى حبيبته ركابه، ويعوج عليها عنانه، بالياء المُديَّة وهي صوت مجهور رخو قابل للتطويل والمطِّ، وهو صوت مستفل منفتح، وهو عكس الصوت السابق له، بأنَّ الدَّال شديد والياء رخو يتناسب ووصف الحالة في جملتي سجعة، فيتحول من خلال صفات الأصوات المسجوعة من تصوير حالة الضيّق والشِّدَّة من الشوق، إلى حالة الأمل باللِّقاء والنَّظر إليها، ثم يأتي بصوت الباء في أربع سجعات متتالية، ومن المعروف إنَّ صوت الباء صوتٌ مجهور شديد مستفل منفتح ذلقٌ على اللسان؛ ليصف به حالته مع حبيبته وقد ورد منها وأنتشى من الضَّرب، ويصف الشِّدَّة عند اهتمامها أن تحتجب، وصعوبة أن يقبل قوامُها النقاب. فهو وإن اختار لصوت سجعاته أصواتاً متشابهة الصفات إلَّا أنَّه قد صَوَرَ بها تطور حال المتكلم، ومن أجل ذلك قد يُضحي بالفاصلة والموسيقى المتناغمة من أجل نغمة أخرى تخالف – ولو قليلاً – ما قبلها وما بعدها. ومن أدوات الربط الصوتيّ التي أستعان بها النيّرمانيّ في نصوصه النثريَّة (الجناس)، وورد في النَّصِّ السابق الجناس المُحرَّف، حيث اختلاف الكلمتين بين اسمٍ وفعلٍ، بين لفظتي (تَحْتَجب) و(الحجاب)، ولفظتي (تَتَنَقَّب) و(النقاب) وما يحملان من تكرار صوتيّ للحروف التي جمعت بينهما لتأتلف فيما بين تلك الأصوات؛ لتؤدي الترابط الصوتيّ بالتضافر مع السَجْع، أمَّا من ناحية اللزوم فلم يلتزم النيّرماني بحرف السجع والحرف الذي قبله، إلَّا في السجعة الأخيرة في الربط الصوتيّ للنصوص وهو التوازي التركيبيّ، فنحن لا نغفل الحديث عن دور المكونات الصوتيَّة ضمن السلسلة الكلاميَّة ، نرى التركيب النحوي في قوله (ما بي من شوقٍ وكمدٍ) يوازي في التركيب قوله (ما عندي من صبرٍ وجلدٍ) فتكرار الاسم الموصول (ما) وشبه الجملة (بي وعندي)، وحرف الجر (من)، وتكرار العطف بين (شوقٍ وكمدٍ) و(صبرٍ وجلدٍ)، فضلاً عن الربط الدَّلاليّ المتمثل بتضام الألفاظ (شوق وما يستوجبه من صبر) و (شدة الحزن في الكمد والهمّ والشِّدَّة والقوة في الجلد)، والأوزان الصرفيَّة المتكررة في تلك الألفاظ، والأمر منسحب على ما تلاهما من المتواليات النَّصِّية في قوله: (صرفتُ إليها ركابي وعُجْتُ عليها عناني)، و(ريّان من الظَّلْم والشَّنب، نشوانَ من الخَمرِ والضَّربِ) و (أن تُحتجب فنفى شُعاعُها الحجاب، وتنقَّبت فأبى قوامُها النِّقابُ) ولهذا التوازي التركيبيّ الإخباريّ دوره في المعنى، فكما أنَّ الكاتب قد شرح حالة بين شِدَّة وقوة، وشوق، ووصال ونوال الأماني، كان هناك توازي تركيبيّ بين كل متواليتين نَّصِّيتين تشرح وضعاً من أوضاعه المختلفة. وهذا النثر، هو نتاج حلّ ثلاثة أبيات أختارها النيّرماني لأبي تمام[3] من بحرين مختلفين: [البسيط]

أدْنَيْتُ نِقاباً على الخَدَيْنِ للنَّاظِرين بَقِدٍّ ليسَ ينتقِبُ
وانْتَسَبتْ
من شَكْلِهِ الدُّرُّ في رَصْفِ النِّظام، ومِن صِفَاتِهِ الفِتْنتان:الظلم والشَّنب

وقال أيضاً : [الكامل]

مَنِعمْتُ من شَمْسٍ إذا حُجبتْ بَدَتْ من نُورِهَا، وكأنها لم تُحجَبِ

نرى أنَّ النيّرماني أخذ معنى نثره من أبياتٍ لأبي تمام نظمت على بحرين هما الأكثر استعمالاً في الشعر العربي، وقد ذهب الكثير من النقاد إلى استحسان بحر البسيط وجعله في الدرجة الأولى مع الطويل، في ذلك يقول حازم القرطاجني: "ومن تتَّبع كلام الشعراء في جميع الاعاريض وجد الكلام الواقع فيه تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجدنا الافتتان في بعضها أعمّ من بعض فأعلاها درجةً في ذلك الطويل والبسيط"[4] إلاَّ أن البسيط عنده يتميَّز بالحسن والبهجة والانسياب والاسترسال[5]. فنجد إنَّ البحر جاء مناسباً للغرض الذي نظم به وهو (الغزل) فالإيقاع الصوتيّ للوزن ذا دلالة في الغرض الذي يُنظم فيه، أمَّا القافية، فقد اختار النيّرماني تلك الأبيات لنثرها وهي على قافية الباء، وهي الصوت الذي اختاره لأغلب سجعات نثره لذلك الشعر، مع أنَّه التزم ما لا يُلزم بها بأن كرر الحرف قبل حرف السجع، ولم نجد أبا تمام قد التزم شيئا من ذلك في نظم أبياته.

ومن ناحية الربط الصوتيّ في الجناس، نجد النيّرماني استخدم الجناس ذاته بألفاظهِ في نثره، وذلك لأنَّه قد نثر الشعرَ بلفظه، فجاء الجناس المُحرَّف في الشعر ونثره في (نقابا– تنقبت) و (حُجبت – تحتجب). من الواضح الجليّ بعد عرض الروابط الصوتيَّة في الشعر ونثره، غلبة النثر على الشعر بكثرة ورود تلك الروابط، ولعلَّ السبب في ذلك هو أنَّ الشعر لا يحتاج إلى تلك الروابط حاجة النثر إليه، لأنَّ الشعر يلتزم بالوزن الذي يضبط شطريهِ ويعطيه الإيقاع المستمر على طول القصيدة، ولا يتغيَّر، وهو ما يؤدي بالنتيجة لتماسك النَّصِّ الشعريّ دون الحاجة إلى باقي أدوات الربط التي تعتري النَّصَّ النثري ويحتاجها لضبط إيقاعه الذي عادة ما يكون منعدم، إلَّا ما ندر من خلال تكرار التركيب المتوازي النحويّ للجُمَّل. ومن أمثلة المستوى الثاني لحلِّ الشعر، ونقصد به (حلُّ الشعرِ ببعض لفظه) ممَّا جاء في (باب الحماسة) نثر النيّرمانيّ: "وما زلنا نغزوهم بالجياد حتى انطوينَ، ونضربهم بالسيوفِ حتى انْحَنيْنَ، ونطعنهم بالرّماحِ حتى أرْتَويْنَ، ونصبحهم بفتيانٍ إذا دُعُوا لم يقولوا: أينَ؟ وإذا لقُوا لم يهابوا الحَيْنَ، ولا سَقَطوا بينَ بينَ"[6]. نرى أنَّ أول الروابط الصوتيَّة في النثر وهو السجع، قد ختم الناثر جميع فقرات نَّصَّه النثري بحرف النون المفتوح، والفاصلة المتماثلة التي تمثلت بفواصل النَّصِّ السابق: هي ما تماثلت أصواتها[7] – صوت النون -، وقد جاءت الفواصل متفقة، ولعل السبب في هذا، أن ما ذُكر من صفات قومه في الحرب وحالهم، هي من موجبات إثارة الحماسة في النُّفوس خصوصاً أنَّه السبب في تأليف هذا الكتاب، وهذا ما ذكره الناثر في مقدمته، وعن طريق هذا الاتساق بين الفواصل، جاء الصوت مكملاً للمعنى، ويكون الناثر قد حافظ على "المعنى المراد التعبير عنه، وزاد على ذلك انتظاماً واتساقاً في البناء الصوتيّ مع مجيء الألفاظ متمكنة مستقرة في مواضعها"[8].

فكان الفخر بقومه هو النواة المركزية الجامعة لجُمل وفقرات هذا النثر، كما نجد السجع المطرَّف قد اشترك مع التوازي التركيبي في جعل النَّصَّ وحده صوتيَّة، فالتوازي بين الجُمل الثلاث الأولى وإعادة التركيب النحوي ذاته؛ أكسب تلك المتواليات النَّصيَّة وزناً كأنَّها ثلاثة أشطر شعرية، (نغزوهم بالجياد حتى انطوينَ) و(نضربهم بالسيوفِ حتى انْحَنيْنَ) و(نطعنهم بالرّماحِ حتى أرْتَويْنَ).

لينتقل بعد ذلك لوزنٍ جديد متمثل بإعادة الجملة الشرطية من فعل الشرط وجوابه، في قولهِ (ونصبحهم بفتيانٍ إذا دُعُوا لم يقولوا: أين ؟)(وإذا لقُوا لم يهابوا الحَيْنَ)، ثم الالتفات إلى أسلوب النفي بقوله: (ولا سَقَطوا بينَ بينَ)، وهنا الجناس التام بلفظ (بين)، حيث يأتي هذا الظرف اسماً وظرفاً متمكناً[9]. وهنا أتى ظرفاً واسماً بمعنى (الفُرقة)، مع أنَّ هذا الاسم من الأضداد وقد يأتي بمعنى (الوصل)[10]، والتزم في السجع بتكرار الياء الساكنة قبل حرف الفاصلة النون، وتكرار الأفعال المضارعة الدَّالة على جمع الذكور مع فاعليها ومفعوليها في قولهم (نغزوهم، نضربهم، نطعنهم، ونصبحهم) وكذلك الأفعال الماضية (دُعوا، لُقوا، سقطوا). وهذا النثر هو حلٌّ لأبياتٍ من مجزوء الكامل المُرمَّل، لعبيد بن الأبرص، وقد أخذَ النيّرماني حرف الروي في نثره، لكنَّه جاء في الشعر مُنتهياً بألف الوصل، وتأتي في قافية الأبيات بعدَّة أنواع، فمرةً هي ألف علامة للنصب، ومرة هي ألف الضمير (نا) في (لوينا)، ومرة هي تُضاف فقط لتوحيد القافية المقيدة في (بين بينا) و(أينَ أينا؟) ولا موجب لزيادتها إلاَّ توحيد القافية، وترد بمعنى الجمع في (انحنينا، انطوينا، ارتوينا، لوينا)، وقد ورد في الشعر أيضاً الجناس التام ذاته الذي أورده النيّرماني في نثره، في (بين بين) وورد كذلك في لفظتي (أينا) في البيت الخامس و(أينا) في البيت الثامن، والأول بمعنى (أين+ الف الاطلاق) استفهام، وفي البيت الثامن بمعنى (الأين) وهو الإعياء[11] والتعب. وتكرار الأفعال الماضية مع فاعليها في (زعمتَ، قتلتَ، سألتَ) وكذلك الأفعال الماضية الدَّالة على جمع الذكور في (لوينا، انطوينا، ارتوينا، لوينا)، وقد التزم الشاعر كذلك بإيراد حرف الردف وهنا هو الياء الساكنة والتي التزم بها النيّرماني كذلك في نثره. وأهم رابط صوتي جامع بين الشعر والنثر، هو السَجْع والقافية، فنجدهما يراعيان المعنى والسياق والجرس والغرض من النَّصِّ، وكلَّ ما يتعلق بجودة النَّصِّ، وجمالية التعبير، فقد شاعَ عن العرب اهتمامهم بالأصوات "حيث كانوا إذا ترنموا يلحقون الألف والواو والياء، وما يُنوّن، وما لا يُنوّن، لأنَّهم أرادوا مدَّ الصوتِ"[12]. وعلى ما جاء من حلَّ الشعر بغير لفظه بمستوييه، فمِنْ جهة المشابهة اللفظية ممَّا جاء في (باب المُلح) قوله: "وأمّا بنو فلان فما يزال للجيش منهم قائدٌ، ما دامَ للسيف قائم، وبالحق منهم عامِلٌ، ما أهتزَّ للرُّمح عامِلٌ، فلا يبعدهم الله من أقيالٍ[13] ذوي أفعالٍ وأقوال، فإنَّهم متى تُلاقِ بِهم بُهُم[14] ومن تَنْاجُ منهم فَهم فُهُم، يَخدمهمُ الأشرافُ في المواكب، ويستخدمهم الأضياف في المآدب"[15]. أهم ما يميز النَّصَّ السابق أنَّ كاتبَه نَوَّعَ في فواصله فجاءَ حرف السجع في أسلوب التقرير عن صفاتهم بحرف (اللام)، ثم انتقل إلى حرف (الميم)، منتقلاً بعد ذلك لحرف (الباء)، والمعروف ان تلك الأصوات من أصوات الذلاقة وتجمع بينهم صفات كثيرة، تجلّت في جمالية الفاصلة من الناحية الصوتيَّة أنَّ لهذا النوع أثراً موسيقياً واضحاً، ومن ناحية تكرار الصيغة الصرفيَّة فرغم عدم توحيد حرف السجع، إلاَّ أنَّ وحدة وزن الفواصل كان لها الأثر الواضح في الربط الصوتيّ للنَّصِّ في المفردات (قائد، قائم، عادل) على وزن (فاعل)، والجموع بالألفاظ، (أقيال، أفعال، أقوال، أشراف، أضياف) على وزن (أفعال). والجناس التام في قوله (عاملٌ) في (وبالحق منهم عامل) و(ما أهتزَّ للرُّمح عامِلٌ) فالعامل الأول هو من يقوم بالعمل (اسم فاعل)، وأمَّا الثاني فبمعنى صَدَّر الرمح دون السِّنان ويجمع عَوامِلُ[16] وكذلك في قوله (متى تُلاقِ بِهم بُهُم)، فالأولى شبه جملة من الجار والمجرور والثانية جمعٌ للشجعان، وقوله (فَهَمْ فُهُم) فالأولى (فاء استئنافية + الضمير هم) والثانية هي

جمع (لفاهم) على وزن (فُعُل)، وهو نفس الوزن لجمع(بُهُم) السابق، والجناس الناقص بإبدال الحرف الأخير في (قائد، قائم)، و(أفعال، أقوال) وبالتضافر مع التوازي التركيبي في السجعتين المزدوجتين بقوله: (فانهم متى تُلاقِ بِهم بُهُم ومن تَنْاجُ منهم فَهم فُهُم) و(يَخدمهمُ الأشرافُ في المواكب، ويستخدمهم الأضياف في المآدب) مع إنتهاء كلِّ سجعة مزدوجة بحرف روي مختلف، وإن كانا متقاربين المخرج والصفات، ولقد أسلفنا القول، بأنَّ جمالية الفاصلة من الناحية الصوتيّة لهذا النوع أثراً موسيقياً واضحاً.

أمَّا شعرُ ذلك النثر فهو بيتان لعمرو بن بُراقة الهمذاني[17]: [الطويل]

كذبـــــتم وبيتَ اللهِ لا تأخـــــــــذونها مُراغَمةً ما دام للسّيفِ قائمُ
متى تجمعِ القلبَ الذّكيَّ وصارماً وأنْفا حَمِيّاً تجتنبك المظالمُ

وبيتان لزياد بن حمل[18]: [البسيط]

هُمُ البحورُ عطاءً حينَ تسْألُهُمْ وفي اللِّـــــــقاءِ إذا تَلْقَى بهُم بهُمُ
يُقَـــــــدَّمون كِـــــرامٌ في مجالسهم وفي الرِّحالِ إذا صاحَبتَهم خَدَمُ

نجد أنَّ النيّرمانيّ اختار أبياتا ذات حرف روي موحد وهو (الميم)، ومن بحرين هما الأكثر شيوعاً في الشعر العربي وهما الطويل والبسيط، ونرى أنَّ شعراء تلك الأبيات لم يلتزموا إلَّا بحرف الروي موحداً، دون الردف، وهو الفعل نفسه الذي انتهجه النيّرمانيُّ في نثره، وقد خلتْ تلك الأبيات من الجناس الذي حَفِل به نثرهم من تامٍ وناقصٍ، وخلتْ كذلك من التوازي التركيبيّ والتكرار في الصيغ الصرفيَّة والنحويَّة، ولم تتوحد تلك الأبيات إلَّا في حرف الروي، والوزن الذي نُظم به كلا البيتين.

والمستوى الثاني لحلِّ الشعرِ بغير لفظه للمشابهة المعنوية، ونثر الشعر بفكرته لا بألفاظه، قول النيّرماني في (باب الأدب): "إذا استوفى الفتى شَبابَهُ، واسْتَكملَ آدابهُ، وقضى أبوه ما لزمهُ من تثقيف مَتْنِه، وتَرْهِيف حدِّه، فقد وَجَبَ عليه أنْ يكدحَ بنفسه ويقدح بِزَنْده، وينهض بجناحهِ، ويقرع بحُسامِه، ويعودُ على أبيه، وسائر أقربيه، بما يَفيئُهُ عليه من مغانم، ويحمله عنهم من المغارم، ووجب على أبيه أني يرخي عِنانه، ويُرسلُ زمامَّه، ولا يمنَعهُ التَّحنُّن عليه، والحنين إليه أن يفسَح له في التَّطواف والتّسَيار، واعتساف الأطراف والأطرار[19]، فلربما جلبتْ الشَّفقةُ مَضرَّة وأعقبتْ المّساءةُ مَسَرة"[20]، نجد أنَّ النيّرماني في هذا النَّصِّ اختار حرف السجع الهاء والتي تتميَّز بالوضوح السمعي، وتتمتع بخاصية الامتداد؛ ولهذا السبب اختارها النيّرماني لمعالجة موضوع مهم يخصُّ ظاهرة من أهم الظواهر المجتمعيَّة وهي كيفيَّة معاملة الآباء أبناءهم من الطفولة إلى الشباب، مشحونة بالنصائح، ونجد أنَّه استعمل ذكاءه اللغويّ في تحريك تلك الهاء بين الضمِّ والكسر، ومعرفته الواسعة بدلالاتها الشعوريَّة والنَّفسيَّة في أثناء النظم والتلقي[21]، وهي حركة الروي والسجع وتشكل النّبرة والنّقرة الاخيرة في الكلام أو البيت الشعري[22]. وذلك أنَّ هذه الحركة تمتلك فاعلية تمنح الألفاظ أصواتاً موسيقية، زيادة عمَّا يتضمَّنه الصوت من خصوصية في الموسيقى[23]، وتؤدي كذلك أثراً بالغاً في إبراز الدَّلالة، وتسهم إسهاماً كبيراً في تصوير المعنى، "وما كانَ للعرب أن يلتزموا هذه الحركات

ويحرصوا عليها ذلك الحرص كلَّه، وهي لا تعمل في تصوير المعنى"[24] فنجد الناثر قد ضمَّ أول سجعة مزدوجة بالهاء والتي تُصور أشدُّ مرحلة في تربية الطفل حتى وصوله الشباب، ثم يعمد إلى كسر الهاء في ثمان فواصل، ومن المعروف ثقل هذه الحركة بعد الضم، إذ تتسم الكسرة بنوع من الثِقل الذي يعمق فيها المعنى، وهذا الثقل يعني القوة[25] في المتتاليات النَّصِّيَّة التي أراد منها النيِّرمانيُّ التأكيد على أثارة الشباب وقوته لتولي أمور نفسه وقومه، لينتقل بعد ذلك لصوت الميم المُطبق للدَّلالة ما فيه ضيق، في (المغانم والمغارم)؛ ليعود بعدها لسجع الهاء المكسورة، ويختتم نَّصَّه ختام ذكيّ بالتاء المربوطة ليجعلها وقفاً، فيقف عليها الهاء لتتوحد – أو يبني نَّصَّه على حرف الهاء. وممَّا يلاحظ في المحافظة على حرف السَجْع، عدول النيِّرمانيّ عن الصيغة الصرفيَّة إلى صيغة غير مستعملة للمحافظة على السَجْعة التي تسبقها في قوله (ويعودُ على أبيه، وسائرُ أقربيه) من المعروف أنَّ جمع (القريب)– بمعنى النسب – (أقارب)، فكان يجب عليه قول (أقربائهِ) لكنَّه للزومه ما لا يلزم، بأن جعل الياء هو حرف الردف في (أبيه) أوجب عليه ليتم الربط الصوتي، بأن يجعل أقربائه، (أقربيه) على الرغم من أنَّه لم يلتزم بحرف الردف إلَّا في هذه السجعة، وفي قوله: (أن يفسَح له في التَّطواف والتّسَيار، واعتساف الأطراف والأطرار)، وفي (فلربما جلبتْ الشَّفقةُ مَضرَّة وأعقبتْ المّساءةُ مَسَرة). وأتى الجناس في قوله: (المغانم والمغارم) و(التَّحنن والحنين) و(الأطراف والأطرار) و (مسرَّة ومضرّة) وأدى التوازي التركيبيّ الذي اكثر منه الناثر في نَّصِّه من أكساء نثره موسيقى داخليّة ربطت النَّصَّ، وأجزاء فكرته، بقوله: (تثقيف متنه، ترهيف حدَّه، يقدح زنده، ينهض بجناحهِ، يقرع بحُسامِه، يرخي عِنانه، ويُرسلُ زمامَه).

أخذ النيِّرماني: فكرة نثره من إعرابي من بني نُمير يخاطب أباه[26]: [الطويل]

ألاّ خَلّـــــــــــــني أمضي لِشأني ولا أكُنْ على الأهل كَلاّ إنَّ ذاك شديْدُ
أرى السَّيَر في البُلدانِ أغنى مَعَاشِراً السُّـــــنونَ بقـــيَّةً لمَبْغىً كمـــــا كُنّا وأنتَ جَلـــــيْد ولم أرَ مَنْ أَجْرى عَليهِ قعُوْدُ
فمـــــــا تَركَـــتْ منـــكَ
غَذَوْتَ فأحسَـــــــــــنْتَ الغذاءَ ولم أزَلْ أعـــوَّدُ منك البِرَّ وَهْوَ وَكِـــــيْـــدُ
ولو كنـــتُ ذا مالٍ لَقُـرّبَ مَجْلِـــــــــــسِي وقيلَ إذا أخْطَأتُ : أنتَ رشيْدُ
فدَعْني أجُلْ في باحة الأرض عَلّـــهُ رُبَّمـــــــا كـــــــــان الشَّفـــــيقُ مَضـــــــرَّةً يُسَرُّ صديقٌ أو يُساءُ حَسُـــوْدُ عليك من الإشفاقِ وَهْوَ وَدُوْدُ

اختار النيِّرماني شعراً من البحر الطويل، وهو أكثر الأوزان شيوعاً في الشعر العربيّ، ويصفه عبد الله الطيب: "إنَّه أعظم البحور أبهة وجلالة، وإليه يَعمُد أصحاب الرصانة، وكذلك هو أرحب صدراً

وأطلق عناناً وألطفُ نعماً"[27]، وقد أجاد كلٌّ من الشاعر والنيّرماني في اختيار ذلك البحر لنثر فكرتهم، لأنَّهما يعالجان فكرة جدية نبيلة تنعكس على المجتمع عامَّة، وهو أنسب بحر لتمثيل هذه الفكرة، فحقيقة "الطويل أنَّه بحر الجلالة والنبالة والجدِّ، ولو قلنا أنَّه بحر العُمقِ لاستغنينا بهذه الكلمة عن غيرها؛ لأنَّ العمق لا يمكن أنَّ يُتصور بدونِ جدٍّ، وبدون نبلٍ وجلالةٍ، وما يتعمق المُتعمقُ إلاَّ وهو جادٌ؛ ولهذا فإنَّك لا تجد قصائد الطويل الغرر إلاَّ منحوا بها الفخامة والأبَهة من حيث شرف اللفظ وهدوء النَّفس واستثارة الخيال وتغيّر المعاني"[28]، هذا من ناحية الوزن الشعريّ أمَّا القافية فقد اختار الشاعر قافية الدَّال وهي عكس حرف السجع الذي اختاره النيّرمانيّ، فهو صوتٌ مجهور انفجاري، وهما صفتان تليقان بفكرة الشاعر التي عالجها فهو يصور حالة ثورية تحررية من قِبل الشاعر، على والدِه، فهو ذو روح منطلقةٍ متحررة ولأنَّ في رسم الـ(د) ما يوحيّ بالتحرر[29]، وهي الفكرة التي عالجها الشاعر، ووضع حلولها النيّرماني فالنيّرماني عندما غيَّر حرف سَجْعِه أحدثَ تغييراً في المعنى، فهو أخذ من الشعر المشكلة، وعالجها في نثره؛ لذلك جاءت قافيته- إذا حق لنا أن نسميها – مخالفة بل مضادة في الصفات والدَّلالة عن قافية الأبيات المنثورة.

وأمَّا الربط بالجناس، فقد جاء الجناس المحرَّف بين اسمٍ وفعلٍ في قوله (غدوتَ، الغذاء) ومن ناحية التزام الشاعر من اللزوم، فقد ألزم الشاعر نفسه بحرف الردف اللّيّن بحرفي الواو والياء الساكنين؛ للدَّلالة على اللّيّن المقرون بشِدَّة؛ لأنَّه في محضر خطاب مع أبيه، وتجدّهُ الباحثة قد تمثل هذا اللّيّن بالإضافة إلى حرف الردف، وورود جُمل تأدب الشاعر مع أبيه من خلال قوله: (غذوتَ فاحسنتَ الغذاءَ) وهو يعترف له بالقوة والشدِّة رغم كبر سنِّه.

ونرى انَّنا تناولنا أعلى مستويات حلِّ الشعرِ– بغير لفظه للمشابهة المعنوية – لكنَّنا نجد أيضاً أنَّ النثر يتغلب على الشعرِ في تلك الروابط لحاجته له – كما أسلفنا - .

التنغيم:

يُعدُّ التنغيم من الفونيمات الإضافيَّة التي تُصاحبُ نُطق الكلمات والجُمل، والمصطلح يعني الارتفاع أو الانخفاض في درجة الصوت، أي أنَّ التنغيم بهذا المفهوم يدلُّ على العنصر الموسيقي في نظام اللغة[30]. كما يرتبط بالنظام الصوتيّ للُّغة؛ أي انَّ كلَّ لغةٍ، بل كلَّ لهجةٍ تتميَّز بعادات نغميَّة مختلفة. ولم يغفل تراثنا اللغوي العربي هذه الظاهرة المهمة في تغييّر المعنى، وكان لابن جنيّ (ت392هـ)، إشارات واضحة إلى التنغيم وأثره في دَّلالة الأنماط التركيبيَّة بوصفة قرينة صوتيَّة تكشف عن اختلاف دلالة هذه التراكيب، وما قد يُحذف منها من خلال تمطيّط الكلام وإطالته، أو مطل الحركات وتقوية الصوت، فهو يعرض هذه الظاهرة، فيقول: "نقول: سألناه، فوجدناه إنساناً ! وتمكَّن الصوت بإنسان وتفخمهُ فتستغني بذلك عن وصفهِ، بقولك: إنساناً سَمْحاً، أو جواداً، أو نحو ذلك. وكذلك إذا ذممته ووصفته بالضيق، قلت: سألناه، وكان إنساناً ! وتزوي وجهَك وتقطَّبه، فيغني ذلك عن قولك: إنساناً لئيماً، أو لحِزاً، أو مبخلاً، أو نحو ذلك"[31]، وشغلت الدراسات التي عُنيت بلسانيات النَّصّ منهجاً لتحليل المتون المُنقاة في دراساتهم بمستويين من مستويات (عناصر الاتساق)، وهما المستوى النحوي والمعجمي، ولكنَّها كانت مُقلة في دراسة المستوى الصوتي الذي لا يقلُ أهمية عن المستويين السابقين، مع تصريحهم في المداخل والتمهيدات على أهمية الصوت والتنغيم منه على وجه

الخصوص في عملية سَبَّك النَّصِّ وتثوير دلالاته الخاصة . أمَّا اليوم، فقد شغلت هذه الظاهرة حيزاً كبيراً في دراسة المحدثين الصوتية، واتفقت نظرتهم مع القدماء في أنَّ للتنغيم وظائف نحويّة ودلاليَّة فضلاً عن وظيفته الرئيسة الصوتيّة، وهو لديهم وسيلة للكشف عن المعاني المختلفة أيضاً، وطريقاً للتوجيه الدَّلالي بحسب اختلاف النغمات. ويقول عنه ماريو باي، أنَّ التنغيم: هو الإيقاع الذي نحسُّ به في أثناء تتابع النغمات الموسيقية أو الإيقاعات في حدث كلاميّ معيّن، وهو يندرج ضمن جملة العادات الأدائيَّة المناسبة للمواقف المختلفة، مثل الاستفهام والتعجب، والسُخرية، والتأكيد والتحذير[32]. إلَّا أنَّه يختلف في قيمته الدَّلاليَّة من لغةٍ إلى أخرى [33]. وعرَّفه الدكتور إبراهيم أنيس بقوله: "هو تغييّر في الأداء بارتفاع الصوت أو انخفاضه في أثناء الكلام العادي؛ للدَّلالة على المعاني المتنوعة في الجملة الواحدة" [34]. ونبَّه اللغويون على أهمية دراسة التنغيم، إذ يقول الدكتور إبراهيم أنيس: "البحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربي يحتاج إلى عون خاص من الموسيقيين، ولسوء الحظ، حتى الآن لم يهتدِ موسيقيونا إلى السُّلم الموسيقي في غنائنا، أو بعبارة أخرى لم يتفقوا عليه"[35]. وبيَّن الدكتور أحمد مختار عمر أشكالاً لتعبر عن معناها وعند نطقها يتغيَّر معناها، ووصفها بأنَّها "تتابعات مطَّردة من مختلف انواع الدرجات الصوتيَّة على جملة كاملة، أو أجزاء متتابعة، وهو وصف للجمل وأجزاء الجمل، وليس للكلمات المختلفة المنعزلة"[36]. فللتنغيم ما لغيره من التحكم بتوجيه دلالة الكلام، من خلال التصرف بأدائه، كما له أثرٌ واضحٌ في تماسك النَّصِّ، إذ يُسهم في "معرفة نوع الجملة إذا كانت تقريريَّة أو استفهاميَّة، أو غير ذلك، فهو الفيصل في الحكم أو التمييّز بين الحالتين"[37]. فمسألة تحديد الدلالة تعتمد– فضلاً عن السياق والأدوات الأخرى –على التنغيم الذي يؤدي دوراً واضحاً في إضفاء بعض المضامين الدَّلالية على التراكيب الخبريَّة التي لم تكن تحتوي عليها في الأصل، فالجملة الخبرية : (في الحديقةِ لصٌ) يمكن أنَّ تتحول إلى صورة من صور التحذير عن طريق التنغيم التحذيري[38]. إذ إنَّ بعض اللغات تستخدم التنوعات الموسيقيَّة للتمييّز بين المعاني المختلفة للتراكيب.

وظائف التنغيم :

إنَّ للتنغيم وظائف متنوعة في التحليل اللغويّ في عملية الاتصال الاجتماعي بين المتكلمين[39]. وسأذكر ثلاثة منها لأهميتها:

الوظيفة الأولى: وهي الوظيفة الاساسية للتنغيم، فهي العامل الفاعل في التمييز بين أنماط التركيب والتفريق بين اجناسها النحويَّة، ومن ثم يمكن للدارس أنَّ يحلل مادته تحليلاً علمياً دقيقاً، حسب إطارها الصوتي وكيفيات أدائها الفعلي[40]. ويرى الدكتور احمد مختار عمر، إنَّ الفضل يرجع إلى اختلاف التنغيم في أنَّنا يمكننا أن نعبر عن مشاعرنا وحالاتنا الذهنيَّة من كلِّ نوع ويمكن في معظم اللغات أن نغيّر الجملة من خبر إلى استفهام، إلى توكيد، إلى انفعال، إلى تعجب، دون تغيير في شكل الكلمات المكونة ومع تغيير فقط في نوع التنغيم[41]. ومن الأمثلة العربية القديمة التي وردت للنداء بدون حرف النداء، أو الاستفهام دون أداة استفهام، كانت تعتمد على التنغيم للدَّلالة على هذا المعنى المعين ويكون وجود التنغيم هو المميز الوحيد[42].

وقال الدكتور تمام حسّان عن وظيفة التنغيم النحوية: "هي تحديد الاثبات والنفي في جملة لم تستعمل فيها أداة الاستفهام، فقد تقول لمَن يكلمك ولا تراه (أنت محمد) مقرراً ذلك أو مستفهماً عنه، وتختلف طريقة رفع الصوت وخفضه في الإثبات عنها في الاستفهام ...، وما دامت ناحية الخلاف هذه قادرة على أنَّ توضح كلاًّ من المعنيين فللتنغيم إذا وظيفة نحوية"[43].

الوظيفة الثانية : هي وظيفة دلالية سياقيَّة، حيث يتنبئ اختلاف النغمات، وفقاً لاختلاف المواقف الاجتماعيَّة، عن حالات شخصيَّة في عملية الاتصال بين الافراد، وهذه النغمات تؤدي دورها الفعّال في هذا الشأن بمصاحبة ظواهر صوتيَّة أخرى من ظواهر التطريز الصوتي[44]. وأكثر ما يستخدم في اللغات للدَّلالة على المعاني الاضافيَّة كالتأكيد والانفعال والاندهاش والغضب[45].

الوظيفة الثالثة: وهي الوظيفة الأصواتيَّة، وقد عرَّفها الدكتور تمام حسان بقوله: "هي النسق الأصواتي الذي يستنبط التنغيم منه"[46]. وقد تؤدي النغمة في المعنى مؤدى الصيغة في الصرف، فالصيغة الصرفية التنغيميَّة منحنى نغمي خاص بالجملة ما يُعين على كشف معناها اللغوي، كما أعلنت الصيغة الصرفيَّة عن بيان المعنى الصرفي، فإذا قلت: (هي جميلة جداً)[47] بنغمة صوتية (صاعدة – هابطة) حتى آخرها، فإنَّنا نعني بذلك جملة خبريَّة، ولكن إذا قلنا بنغمة (هابطة – صاعدة) فإنَّ المعنى يختلف مع أنَّ الصيغة واحدة فتكون استفهامية، ومن ثم يُعدُّ التنغيم جزءاً من المعنى الدَّلالي . كما يساعد على معرفة الكلام، إذ دلَّ على الزجر أو التهكم أو الموافقة أو الرفض، أو الاستغراب أو الدهشة، وذلك عند استعمال النغمات بمستوياتها المتفاوتة[48]؛ ممَّا يجعل المتلقي بحالة انجذاب وشَدٍّ على طول النَّصِّ. وهذا بلا شكٍّ صفة من صفات التماسك النَّصِّيِّ؛ لأنَّ لكلِّ أداء كلامي نغمة معينة يُفهم من خلالها المعنى من دون إضافة أي كلمة أخرى عليه[49]. وممَّا يجعل التنغيم صفة من صفات التماسك النَّصِّيِّ أيضاً، قيامه مقام علامات الترقيم في الدَّلالة على المعنى الوظيفيّ للجملة، ...؛ لإن ما يستعمله التنغيم من نغمات أكثر مما يستعمله الترقيم من علامات، كالنقطة والفاصلة، والشرط وغيرها[50].

أنواع النغمات:

إختلف الأصواتيون في تحديد أنواع النغمات، باختلاف مناهجهم، فمنهم من عدَّها إلى خمسة أنواع[51]:

1- نغمة صاعدة.
2- نغمة هابطة .
3- نغمة صاعدة هابطة .
4- نغمة هابطة صاعدة.
5- نغمة مستوية.

ومنهم من قسمها حسب طول النغمة فوجدها أربعة[52]:

1- النغمة المنخفضة.
2- النغمة العادية.
3- النغمة العالية.

4- النغمة فوق العالية.

ومنهم من قسّمها من حيث المديات على ثلاثة مديات[53]:

1- المدى الايجابيّ : وهو على نوعين : الايجابي الهابط، والايجابي الصاعد.

2- المدى النسبيّ : وهو على نوعين : النسبي الهابط, والنسبي الصاعد .

3- المدى السلبيّ : وهو على نوعين : السلبي الهابط, والسلبي الصاعد .

وهناك آخرون قسّموها على ثلاثة أنواع، هو أكثر تلاؤمًا مع اللغة العربية، فضلًا عن أنَّها تستوعب الدَّلالات الإضافيَّة التي تخرج إليها التنغيم، وهي الأكثر شيوعا[54]، ويمكن التعريف بها بالشكل الآتي:

1- **النغمة الهابطة** : هو أداء صوتيّ يتطلب هبوط نغمة الصوت عن المستوى الاعتيادي ونجد ذلك في عددٍ من الأساليب الكلامية، مثل: الاستهزاء والاستفهام، والترجي والترحم ، والطلب والتقرير.

2- **النغمة المستوية** : وهو أداء طبيعي للجُمل، بحسب المستوى المُقرر لها، ويتجلى في أسلوب الإخبار؛ لذا نجده كثيراً ما يتكرر في النصوص المكتوبة والخُطب والمواعظ المسموعة؛ لأنها أصلاً قائمة على ذلك الاسلوب.

3- **النغمة المرتفعة** : وسميَّت هكذا؛ لأنَّها تتطلب صعوداً في نهاياتها، على الرغم من تنوع أمثلتها الجزئية الداخلية، ونجد هذا الأداء عادة في الجُمل الاستفهامية، التي تستوجب الإجابة بنعمٍ أو لا، والجمل المعلقة؛ أي التي تكون مرتبطة بما بعدها، ويظهر ذلك بوجهٍ خاص في الجزء الأول من الجملة الشرطية[55]. وستقتصر دراستي على التقسيم الثلاثي؛ لشهرته وسهولة التوصل إليهِ إجرائياً في الكتاب المدروس (المنثور البهائي).

لو لمحتْ عينُها سحابةً
نغمة صاعدة (جملة فعل الشرط)
تصببتْ على الارض الدموع صبابةً
نغمة هابطة (جواب الشرط)
لِمَا تناسب بها من أشكال الدَّلّ
نغمة مستوية (خبرية)
وتناصف فيها من أصناف الشَّكل
نغمة مستوية (خبرية)
مقبلاً كنور الأقاحي
نغمة مستوية (خبرية)
مجرداً كبيض الأداحي
نغمة مستوية (خبرية)

نأتي على شعرِ ذلك النثر؛ لنوازن بين أنواع النغمات بين النَّصيّن : قول ابن ميادة[56]: [الطويل]

إنّيَ على الشوق الذي هو داخلي إذا باحَ أصحابُ الهوى لَضمومُ
نغمة مستوية (خبرية) نغمة صاعدة (فعل شرط) هابطة
وما بيضةُ بالوَعْس فوق مُطَرَّقِ جَلَلَّها زِفُّ الجنـــــــاحِ ظلـــــــيمُ
نغمة مستوية (خبرية) نغمة مستوية
بأحسن منها لو نَضَوْتَ ثيابَها على أنَّها غَرثى الوُشاحِ هَضيمُ
نغمة مستوية نغمة صاعدة(شرط) نغمة مستوية (خبرية)

وقال بشار بن بُرْد[57]: [الطويل]

إذا نظرتْ صبَّتْ عليك صبابةً وكادتْ قلوبُ العاشقين تطيرُ
نغمة صاعدة(شرط) نغمة هابطة نغمة مستوية (خبرية)
فبتُّ بها لا يَخْلُصُ الماءُ بيننا إلى الصُّبحِ دُوني حاجبٌ وسُتُورُ
نغمة مستوية نغمة مستوية نغمة مستوية (خبرية)

التنغيم في كتاب (المنثور البهائي):

ومن أمثلة التنغيم في (كتاب المنثور البهائي) في (باب النَّسيّب) ممَّا جاء ببعض لفظه، حيث لم يتوفر في الكتاب من المستوى الأول من حلِّ الشعرِ بلفظه كَوْن الكتاب منثور بشكل أدبيٍّ لم يُكثر من هذا المستوى؛ لأنه أقلها شأناً. فقد قال الناثر: "وإني على الشوقِ الطافحِ لضمومٌ، ولكنَّ الدَّمع الفاضِحَ نَمومُ، أسفاً على وَصلٍ ما منه خلفٌ، وكلفاً بوجهٍ ما به كَلَفٌ[58]، يَروقُ الجبالَ فكيفَ الرِّجالُ؟ ويُصْبي الجَمادُ فكيفَ الفؤادُ؟ فلو لمحتْ عينها سحابةً، لَصبَّتْ على الارض الدُّموعَ صَبابَةً لما تناسب بها أشكال الدَّلّ[59].وتناصفَ فيها من أصنافِ الشّكَلِ[60]، مقبلا كَنَورِ الأقاحِي، ومُجرّداً كبيض الأداحي"[61]. ولو حولنا الجُمل بحسب نغماتها ، نجد أنه بدأ كلامه بنغمة مستوية ؛ لأنَّها جملة خبرية مؤكَّدة ، نرسمها على النحو الآتي :

وإني على الشوقِ الطافحِ لضمومٌ
نغمة مستوية (خبرية)
ولكنَّ الدَّمع الفاضِحَ نَمومُ
نغمة مستوية (خبرية)
أسفاً على وَصلٍ ما منه خلفٌ
نغمة هابطة (التأسف)
وكلفاً بوجهٍ ما به كَلَفٌ
نغمة هابطة (التأسف)
يَروقُ الجبالَ فكيفَ الرِّجالُ؟

نغمة هابطة (استفهامية)

ويُصْبي الجَمادُ فكيفَ الفؤادُ؟
نغمة هابطة (استفهامية)

وقال أبو تمام[62]: [البسيط]

أطاعها الحُسْنُ وانْصَبَ الشباب على قَوامِها وجَرتْ على وصْفِها النِّسَبُ
نغمة مستوية نغمة مستوية نغمة مستوية

وقال ابن هرمة[63]: [الكامل]

مَنْ ذا رســـــــولٌ ناصِحٌ؟ فمبلغٌ عين عُلَيَّةَ غيرَ قيل الكاذبِ
نغمة هابطة (استفهامية) نغمة مستوية نغمة مستوية

إنيّ غَرضِتُ إلى تناصفِ وَجْهها غَرَضَ المُحِبِّ إلى لِقَاء الغائبِ
نغمة مستوية نغمة مستوية

نجد في النَّصِّ النثريّ خمس نغمات هابطة، ونغمة صاعدة واحدة، وفي النَّصِّ الشعريّ ثلاث نغمات هابطة، وثلاث صاعدة. ونأخذ بنظر الاعتبار طول النَّصِّ الشعريِّ مقارنةً بالنَّصِّ النثريّ.

ومن أمثلة التنغيم في (باب المديّح والشُّكر). من المستوى الثالث- حلُّ الشعرِ بغير لفظه للمشابهة اللفظية – قول الناثر:

"وأمّا فلانٌ فهو مُلْتَفُ الأعْرَاقِ إذا انْتَمى، مهتَزَّ الأعطافِ إذا انْتَدَى"[64].
نغمة صاعدة نغمة مستوية نغمة صاعدة نغمة مستوية نغمة صاعدة

ثم يجيء بأسلوب التعجب، بتنغيم مختلف، ويَكتسب غرض التعجب مميزات صوتية خاصة، إذ أن أسلوب التنغيم يبدأ بنغمة صاعدة في المقطع الأول من الجملة، ثم يبدأ بالانخفاض حتى يبلغ مستويات متدنية، ثم يرتفع فجأة في آخر الجملة، ليعود بالانخفاض الفجائي تارة أخرى، وعليه يمكن الحكم على تنغيم التعجب بأنَّه متذبذب بين ارتفاع وانخفاض، حيث يكون الارتفاع في البداية وما قبل الآخر، ويكون الانخفاض في الوسط والنهاية[65]. يتمثل في قول الناثر:

"وأنّي لأعجبُ مِمَّنْ يُكاثِرهُ بثنائِهِ، أو يُطَاولهُ بِسَنَائِهِ"[66].
نغمة صاعدة هابطة صاعدة هابطة صاعدة هابطة

ويرد كذلك الاستفهام في النَّصِّ النثريّ ذاته، وقد خرج الاستفهام هنا من معناه الحقيقي، أنَّ نغمة التعبير الاستفهامي تكون نغمة صاعدة عادةً، ثم تهبط بالتدريج حتى تصل أدنى مستوى لها مشكلاً نغمة هابطة[67]. ونجد هذا الاستفهام – عند النيّرمانيّ – قد خرج للاستهزاء، في قوله: "وأينَ يقعان مِمَّنْ يلقاهما ببأسٍ مُلْهَبٍ بالحماسةِ، وبِشْرٍ مُذْهَبٍ بالسَّماحة؟!،،[68]. فالاستفهام الإنكاري المجازي يختلف معناً وتنغيماً عن الاستفهام الحقيقي، كَوْن الاخير يتلقى على المقطع الأول منه درجة صوت عالية، ويكون هذا المقطع أعلى نسبياً من أية قمم أُخرى توجد في التعبير"[69]، ويكون الاستفهام المجازي لأغراض متعددة منها، النفي والتعجب والاستهزاء والتوبيخ، وقد خرج الاستفهام هنا

للاستهزاء بِمَنْ يُباري ممدوحه، بقوله: "وليرجع مباريه على عقبه، فلن يلحقا غُبار موكبه، ولن يبلغا نجادَ منكبه"[70]، ثم يأتي الاستفهام – آنف الذكر – ليستهزء بمَنْ يباري غبار موكبه، ونجاد منكبه بالنسبة إلى ممدوحه إذا غضب في حربٍ، أو سامحَ في موقفٍ، أو قد يخرج هذا الاستفهام للإنكار والتهكم لغبار موكبه، ونجاد منكبه على أنَّ يصلان لصاحبهما، وفي هذه الحالة سوف يختلف التنغيم تبعًا لقصد الناثر، ويمكن توضيح ذلك في المخطط:

الاستفهام	الدلالة	شكل النغمة
أين يقعان مَمَّنْ يلقاهما ببأسٍ مُلْهَبٍ بالحماسةِ	الإنكار والتوبيخ	نغمة صاعدة ↑
	التهكّم والاستهزاء	نغمة نازلة ↓

والضابط المحدِّد للدَّلالة على القصد هو التنغيم، ويكون المقطع الأعلى درجة في الصوت إمَّا على كلمة الاستفهام – إذا كان حقيقياً – أو على الكلمة التي يُشَدُّ عليها كثيراً حسب قصد المتكلم[71]، وذلك واضحٌ جليٌّ في الاستفهام الذي ورد في النَّصِّ نفسه، بقوله: "وهل هما في قِلَّة الغَناء، وكثرة العَناء، إلاَّ كمَنْ يتوسّل إلى الخِفرات البيض[72] بالشَّعَرات البِيض؟"[73]. ثم نجد أنَّ هذا الاستفهام تخلَّله أسلوب استثناء، وهو أسلوب تنغيميّ يختلف عن الاستفهام، حيث يبدأ بنغمة مستوية ثم يصل قمة الدرجة العالية الصاعدة في نُطق أداة الاستثناء، ثم يعود بالهبوط تدريجياً حتى يصل إلى الوقف.

وهل هما في قِلَّة الغَناء، وكثرة العَناء، إلاَّ كمَنْ يتوسّل إلى الخِفرات البيض بالشَّعَرات البِيض

صاعدة ← مستوية تهبط تدريجياً ← صاعدة ← نغمة مستوية ترتفع تدريجياً

حيث يكون الوقف نهائياً عندها يكون التنغيم صاعداً[74]. وفي الشعر المنثور لهذا النثر ورد أسلوب النداء، وأسلوب التمني والتحسُّر، في قول أبي تمام[75] : [الكامل]

يا طالــباً مَسْعَاتــهمْ لِيَنالــها هيهاتَ منــكَ غُــبارُ ذاك الموكبِ

ويتميَّز غرض النداء بمتلازمات صوتيَّة مختلفة عمَّا سبق في الأغراض الأُخرى، حيث إنَّه يمتاز بتنغيم صوتي خاص ومميَّز إذ إنَّه يبدأ منخفضاً قليلاً ثم يرتفع تدريجياً حيث يبلغ مستويات قياسيَّة ثم ينخفض تدريجياً إلى أدنى حدوده[76].

يا طالــباً مَسْعَاتــهمْ لِيَنالــها هيهاتَ منــكَ غُــبارُ ذاك الموكبِ

مستوية ← صاعدة ← هابطة ← هابطة ← مستوية ←

وفي (باب المُلَح) ممَّا جاء بغير لفظه للمشابهة المعنوية وهو أعلى مراتب حلِّ الشعرِ، قول النيِّرماني: "قد وَصلَتْ– يا سيدي – العطيَّةُ بل المطيَّةُ، التي جّمعْتَ بها بينَ الهَدْي والهديّةَ[77]، حَوْراءُ ناعمةُ البنانِ، كأنَّها من الجِنّ أو الجِنان"[78]، ونجد في هذا النَّصِّ النثري الابتداء بجملة معترضة، ونقصد بها الكلمة أو التركيب أو الجملة التي يعترض بها كلام لا يتصل بها نحوياً، ففي قول (يا سيدي) لها نغمة تختلف عن نغمة التركيب الذي اعترضته[79]، وقد جاءت جملة النداء معترضة في جملة خبرية،

والأخيرة تبدأ بنغمة مستويَّة وتمتد خلال التعبير حتى المقطع الأخير حي ينزل فجأة بنغمة هابطة[80].
وبما أنَّ الجملة الاعتراضيَّة جملة نداء، ويمتاز تنغيم النداء بقدرة تعبيرية مُثلى تتشكل من النغمية والشِّدَّة والطول والحِدَّة المحملة بالشحنة الشعوريَّة والانفعاليَّة، "فتكون المقاطع التي تليه نغمتها أضعف من النداء، فالنغمة التعبيريَّة للنداء أعلى من نغمة التعبير الثانية"[81]، ويمكن تمثيل ذلك التداخل بين الجملتين وتنغيمهما المختلفين:

قد وَصـــــــلَتْ يا سيدي العطيَّةُ بل المطيَّةُ
نغمة مستوية نغمة صاعدةنغمةهابطة

وهذا النثر لبيت أبي تمام[82]: [الكامل]

قد جاءنـــا الرَّشأُ الذي اهْدَيتَهُ كَرَمـــــــــاً ولو شِئْنَا لَقُلْنَا : المَرْكَبُ
نغمة مستوية نغمة مستوية صاعدة مستوية هابطة

ويكتمل النَّصُّ النثريُّ، بجمل وصفيَّة اخباريَّة عن تلك العطيَّة، ونجد أنَّ التنغيم في البيت المنثور، قريب جداً من التنغيم الذي اختاره النيِّرماني عن طريق اختياره تلك الجمل التنغيميَّة بحسب مقصده، فجاءت كلا الجملتين اللتين بدأ بهما الشعرُ ونثره بنغمةٍ مستوية، ثم ترتفع في الجملة الاعتراضية في النثر، والتمييز في النثر الذي وقعَ عليه القمة الصوتية، لينتهي كلاً منهما – الشعر ونثره – بنغمةٍ هابطة في الوقف.

الهوامش:

1- الظَّلْم: هو مُوهَةُ الذهب: ومنه قيل للماء الجاري على الثغر ظَلْمُ، ينظر: لسان العرب: (ظلم) 377./12
2- المنثور البهائي: 147.
3- ديوان أبي تمام: 1 /239 – 240.
4- منهاج البلغاء: حازم القرطاجني، 268.
5- ينظر: بردة البوصيري وأثرها في الأدب العربي القديم: د. محمد فتح الله مصباح، 171.
6- المنثور البهائي: 109.
7- ينظر: السبك والحبك في جزء المجادلة: باقر محيسن فرج (رسالة ماجستير)، 130.
8- السجع القرآني (دراسة أسلوبية): هدى عطية عبد الغفار (رسالة ماجستير)، 69.
9- ينظر: لسان العرب: (بين)، 62./13
10- ينظر: السابق: الموضع السابق.
11- ينظر: لسان العرب: (أين)، 13 /44.
12- الكتاب: سيبويه، 4 / 575.
13- الأقيالُ: جمع قَيْل: الملك من ملوك حِمْيَر، ينظر: لسان العرب: (قيل) 11/ 580.

14- البُهُم: جمع بُهْيمة: الشجاع الذي لا يدري مُقاتله من أين يدخل عليه، ينظر: لسان العرب: (بهم) 12 /58.
15- المنثور البهائي: 341.
16- ينظر: لسان العرب: (عمل) 11/.477
17- عمرو بن الحارث بن عمرو الهمداني النَهْميّ، بُراقة أمهُ، شاعر مخضرم من الصعاليك العدائين، ينظر: الأغاني: 8387. والبيتان في المؤتلف والمختلف: 88.
18- هو زياد بن حمل بن عميرة بن حريث، عدويٌّ تميميٌّ، شاعر مُقل له ذِكر في سمط اللآلي: 1 /70، والبيتان له الحماسة :.434
19- الأطرار: جمع طُرَّة: وطرّة الأرض: حاشيتها، وطرّة كل شيءٍ حرفه، لسان العرب: (طرر)4 / 500.
20- المنثور البهائي: 256.
21- ينظر: رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق): أ.د. عبد الكريم راضي جعفر، 538.
22- ينظر: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي، 364.
23- ينظر: اسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام): د. سامي علي جبار ،55.
24- إحياء النحو: إبراهيم مصطفى، 48.
25- ينظر: دلالة الإعراب لدى النحاة القدماء: د. بتول قاسم ناصر (بحث)، 176.
26- الأبيات في الأمالي: للقالي، 2 /136.
27- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، 1 /.392
28- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، 1 /414.
29- ينظر: قراءة براغماتية لموسيقى القافية ورسمها (ديوان الأعشى انموذجا)، منال نجار، (بحث)، 1607.
30- ينظر: دراسات لغوية في التراث القديم (صوت، صرف، نحو – دلالة – معجم): صبيح التميمي، 163.
31- الخصائص: ابن جنيّ، 2 / 373.
32- ينظر: أسس علم اللغة: ماريو باي، 93.
33- علم اللغة العام (الاصوات): كمال بشر، 163.
34- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، 131.
35- الأصوات اللغوية: 176 – 177.
36- دراسة الصوت اللغوي: احمد مختار عمر، 195.
37- اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسّان، 233.
38- ينظر: دراسات في علم اللغة: أ. د. فتح الله سليمان، 27 – 28.
39- علم الأصوات: كمال بشر: 539.

40- ينظر: السابق: 539 – 541.
41- ينظر: دراسة الصوت اللغوي: 230.
42- السابق: 367.
43- مناهج البحث في اللغة: تمام حسان، 198.
44- ينظر: علم الأصوات: كمال بشر، 539.
45- ينظر: دراسة الصوت اللغوي: احمد مختار عمر، 366.
46- مناهج البحث في اللغة: تمام حسان، 198.
47- اسلوبا النفي والاستفهام: خليل احمد عمايرة، 30.
48- ينظر: علم الأصوات اللغوية: د. مناف الموسوي، 135.
49- ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان، 227.
50- ينظر: أثر التفكير الصوتي في دراسة العربية: عباس معن، اطروحة دكتوراه، 233.
51- ينظر: علم الصوتيات: د. عبد العزيز احمد علام ود. عبد الله ربيع محمود:.320
52- ينظر: الاصوات اللغوية (النظام الصوتي للغة العربية): د. محمد علي الخولي، 169-170.
53- ينظر: مناهج البحث في اللغة: تمام حسّان، 199.
54- ينظر: علم اللغة العام: كمال بشر، 5236-537.
55- ينظر: أثر التفكير الصوتي: عباس معن، 233.
56- ديوان ابن ميادة:.251
57- ديوان بشار بن برد: 4 /.78
58- الكلف الأولى: من الكلف بالشيءِ، إذا ولعَ به، والكلف الثانية: شيءٌ يعالو الوجه كالسمسم. ينظر: لسان العرب: (كلف) 9/.307
59- الثِّكْل بالكسر والفتح: غُنْجُ المرأةِ، ودَلُّها وغَزَلها. ينظر: لسان العرب: (شكل) 11/.360
60- المنثور البهائي :.176
61- السابق: الموضع السابق.
62- البيت في قصيدة في ديوانه: 239 - 259
63- ديوان ابن هرمة: 65.
64- المنثور البهائي: 140.
65- ينظر: التنغيم في العربية (رؤية فيزيائية): بحث: د. رضا زلافي، 79.
66- المنثور البهائي: 140.
67- التشكيل الصوتي في اللغة العربية (فونولوجيا العربية): د. سلمان العانيّ، 144.
68- المنثور البهائي: 140.
69- التشكيل الصوتي في اللغة العربية (فونولوجيا العربية) : د. سلمان العانيّ ، 144.
70- المنثور البهائي: 140.
71- التشكيل الصوتي في اللغة العربية (فونولوجيا العربية) : د. سلمان العانيّ ، 144.

72- الخفرات البيض: الفتيات الحييّات البيض، ينظر: لسان العرب: مادة (خفر) 4 / 253.
73- المنثور البهائي: 140.
74- التشكيل الصوتي في اللغة العربية: د. سلمان العانيّ، 144.
75- الأبيات لقصيدة له في مدح عمر بن طوق بن مالك التغلبي، ديوانه: 1 / 92 – 107.
76- ينظر: التنغيم في العربية: د. رضا زلاقي، 78.
77- الهَدْي: المرأة إنما سميَّت هَدِيًّا لانها كالاسير عند زوجها، ينظر: لسان العرب: (هدي) 15 /358.
78- المنثور البهائي: 329.
79- ينظر: اللغة وانظمتها بين القدماء والمحدثين، نادية رمضان النجار، 243.
80- ينظر: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، د. سلمان العاني، 143.
81- التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق: سهل ليلى، 11.
82- ديوان أبي تمام: 1 /135.

المراجع والمصادر:

1. إحياء النحو: إبراهيم مصطفى، مؤسسة هنداوي، ط2، القاهرة، 1992م.
2. أسس علم اللغة: ماريو باي، ترجمة: د. أحمد مختار عمر، ط3، القاهرة، 1987م.
3. اسلوبية البناء الشعري (دراسة في شعر أبي تمام): د. سامي علي جبار، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لندن، 2010م.
4. الأصوات اللغوية (النظام الصوتي للغة العربية): د. محمد علي الخولي، دار الفلاح للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 1990م.
5. بردة البوصيري وأثرها في الأدب العربي القديم: د. محمد فتح الله مصباح، دار الكتب العلمية، بيروت، (د-ت).
6. التشكيل الصوتي في اللغة العربية (الفونولوجيا العربية): د. سلمان العاني، ترجمة: د. ياسر الملاَّح، ط1، المملكة العربية السعودية – جدَّة، 1983م.
7. الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جنيّ (ت392هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، مصر، (د-ت).
8. دراسات لغوية في التراث القديم (صوت، صرف، نحو، تركيب، دلالة، معجم): د. صبحي التميمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003م.
9. دراسة الصوت اللغوي: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1976م.
10. ديوان بَشّار بن بُرد: تقديم وشرح: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1369هـ.
11. ديوان إبراهيم بن هرمة: تحقيق: محمد جبار المعيبد، مكتبة الاندلس، بغداد، 1969م.
12. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، 1964م.

13.رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق): أ. د. عبد الكريم راضي جعفر، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر، بغداد، (د-ت).
14.سمط اللآلي في شرح أمالي القالي: أبو عبيد البكري الأوبني، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1935م.
15.شرح تحفة لخليل في العروض والقافية: عبد الحميد الراضي، مؤسسة الرسالة، وجامعة بغداد، ط2، العراق، 1975م.
16.علم الأصوات اللغوية: د. مناف الموسوي، ومهدي محمد، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1989م. 163.
17.علم الصوتيات: د. عبد العزيز أحمد علام وعبد الله ربيع محمود، مكتبة الرشيد، الرياض، 2004م.
18.علم اللغة العام (الأصوات): د. كمال بشر، دار المعارف، مصر، 2004م.
19.الكتاب: عمرو بن عثمان بن قنبر الحارثي سيبويه (ت180ه)، تحقيق: أميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1991م.
20.لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور(ت711هـ)، دار صادر، بيروت،(د- ت).
21.اللغة وأنظمتها بين القدماء والمحدثين: نادية رمضان النجار، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، (د-ت).
22.اللغة العربية معناها ومبناها: د. تمام حسان، مطبعة النجاح، الدار البيضاء –المغرب، (د-ت).
23.المؤتلف والمختلف: علي بن عمر بن أحمد ابو الحسن الدارقطني،تحقيق:موفق بن عبد الله بن عبد القادر، دار الغرب الإسلامي، المغرب، 1986م.
24.المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب مجذوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، (د-ت).
25.مناهج البحث في اللغة: د. تمام حسان، دار الثقافة، ط2، الدار البيضاء – المغرب، 1974م.
26.المنثور البهائي: أبو سعد علي بن محمد النيرماني(ت 414هـ)، تحقيق: د. علي إبراهيم كردي، إحياء ونشر التراث العربي، دمشق، 2013م.
27.منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم بن محمد بن حسن القرطاجني(ت684هـ)، تحقيق محمد بن حبيب خوجة، دار الكتب الشرقية، (د-ت).

البحوث والدوريات:

1. أثر التفكير الصوتي في دراسة العربية: مشتاق عباس معن، أطروحة دكتوراه بإشراف:د- طارق عبد عون الجنابي، جامعة صنعاء، كلية اللغات، اليمن، 2003م.
2. التنغيم في اللغة العربية (رؤية فيزيائية): بحث د. رضا زلاقي، جامعة بو مرداس، الجزائر، 2008م.
3. التنغيم وأثره في اختلاف المعنى ودلالة السياق: بحث د. ليلى سهل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضرة، العدد/1، بسكرة – الجزائر، 2010م.

4. دلالة الإعراب لدى النحاة القدماء: بحث د. بتول قاسم ناصر، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد – العراق، 1999م.
5. السبك والحبك في جزء المجادلة: باقر محيسن فرج، رسالة ماجستير، كلية التربية والعلوم الإنسانية، جامعة المثنى، 2018م.
6. السجع القرآني (دراسة أسلوبية): هدى عطية عبد الغفار، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، كلية التربية، مصر، 2009م.
7. قراءة برغماتية لموسيقى القافية ورسمها (ديوان الأعشى انموذجا): بحث د. منال نجار، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد/31، العدد/9، 2017م.

Abstract:

Active in the fourth century AH, a type of literary writing, which is the solution of drafting and this art is based on the demolition of the poetic text, and rebuilding it in the form of prose text, the poetic text, and this type of prose, defies standing between poetry and prose. One of the most important references for this art is the book ((AL-Manthwr AL-Bhayi)) for AL-Nirmany, and in which he drew for himself aunique approach to composition. Other than the approach of those who preceded him, he reproduces his artistic prose, and then the poetry that he chooses to his prose.In this paper, we try to find the aspects of sonic casting at the levels of solution for mulation, by comparing of poetry and his prose